

A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA Volume V

**Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa**

Coordenação Científica
Paula Morão e Cristina Pimentel

Edição
Rui Carlos Fonseca
Ricardo Nobre
Maria Luísa Resende



EDIÇÕES
HÚMUS

CEC

Centro de Estudos
Clássicos

A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA Volume V

**Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa**

Coordenação Científica
Paula Morão e Cristina Pimentel

Edição
Rui Carlos Fonseca
Ricardo Nobre
Maria Luísa Resende



A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA.

PRESENCAS CLÁSSICAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA - VOLUME V

Coordenação Científica: Paula Morão, Cristina Pimentel

Edição e revisão: Rui Carlos Fonseca, Ricardo Nobre, Maria Luísa Resende

Capa: Rui Gomes (Segmento de Mercado: www.segmentodemercado.com)

© Centro de Estudos Clássicos (FLUL) e autores

ISBN 978-972-9376-64-1

Edições Húmus, 2021

End. postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão, V. N. Famalicão

Tel. 9260375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

www.edicoeshumus.com

ISBN 978-989-755-705-7

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1.^a edição: Dezembro de 2021

Depósito legal: 493036/21

Todos os textos recolhidos neste volume foram submetidos a arbitragem científica.

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00019/2020.

Índice

- 9 Prefácio

ENSAIOS

- 13 Uma personagem trágica da História Medieval Portuguesa: O Infante D. Pedro
T. F. Earle
- 27 *Amor Fugido* de Mosco nas versões de António Ferreira e Pêro de Andrade Caminha
Maria Luísa Resende
- 39 Jorge Fernandes, leitor dos clássicos
Ana Margarida Oliveira Silva
- 57 A recepção dos clássicos no *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel de Portugal* de Vasco Mouzinho de Quevedo Castelbranco
Joana Veiga
- 69 “O Virgílio Português” – alcunhas clássicas e os cânones literários dos séculos XVI e XVII
Matthew Gorey
- 85 *A ars scribendae historiae* de Diogo do Couto: descrição de batalhas e arenga militar
Luís Miguel F. Henriques
- 107 Proteu Agrilhado: Tresleitura dos Clássicos na literatura de Seiscentos
André Simões
- 117 A herança da biografia clássica nos *Paralelos de Principes, e Varões Illustres* (1623) de Francisco Soares Toscano
Paula Almeida Mendes
- 137 “da alta Tróia os muros estremecem” – A *Iliada* de Homero no canto VI da *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro
Rui Carlos Fonseca

- 157 Arcádia Ulissiponense, 1756: Recepção e transmissão do discurso
metapoético clássico
Ricardo Nobre
- 173 Reminiscências de Plauto nos entremezes *O soldado valentão e Torturas
de um coração*
Sonia Aparecida dos Santos
- 193 Garrett, leitor dos Clássicos, amador de Camões: breve reflexão sobre
o poema heroico – *Afonsaida ou Fundação do Império Lusitano*
Gil Clemente Teixeira
- 207 O legado greco-latino e a estética romântica na obra de Almeida Garrett
Maria Cristina Pais Simon
- 233 Vénus e Adónis: a génese da heteronímia pessoana
Nuno Amado
- 251 A (rara) assimilação dos mitos clássicos no classicismo modernista da poesia
de José Régio
Enrico Martines
- 269 António Marinheiro, um Édipo reinventado
Ricardo Duarte
- 281 Buscando a Humanidade em Calígula: um percurso agustiniano
Maria José Ferreira Lopes
- 305 *Homenagem à Grécia*
Fernando J. B. Martinho
- 317 O encontro de Odisseu com Nausícaa, em Homero, e a reiteração do voto
da *homophrosýne*, em Guimarães Rosa
Clarissa Catarina Barletta Marchelli
- 331 Ecos do coro trágico no teatro político de Natália Correia
Robin Driver
- 343 Ecos da Antiguidade Clássica na poesia amorosa de Carlos Drummond de Andrade
Mafalda Frade
- 363 Ecos da ausência: nostalgia no feminino
Ana Paula Pinto
- 387 Motivos clássicos na obra de Albano Martins
José Ribeiro Ferreira
- 405 Reescrita da tradição clássica em clave humorística e paródica na poesia
portuguesa actual
José Cândido de Oliveira Martins
- 423 A poética dionísia de Lygia Fagundes Telles
Kelio Junior Santana Borges
- 447 La Tradición Clásica en Nuno Júdice: los poetas latinos
Gregorio Rodríguez Herrera

- 471 Os desvios dos filósofos Pré-Socráticos na Hipercontemporaneidade
Ana Isabel Correia Martins
- 489 Fontes clássicas em *Histórias Falsas* de Gonçalo M. Tavares
Cristina Abranches Guerreiro
- 499 “Uma forma de dizer o mundo”: A vida dos clássicos na escrita
de Ivone Mendes da Silva
Sara Marina Barbosa
- 513 A Latência do Trágico. Asilo e Refúgio de Ésquilo a Jelinek
Isabel Capelo Gil

TESTEMUNHOS

- 531 E são as vozes, sobretudo as vozes dos grandes contadores de histórias
Ana Paula Tavares
- 533 A Ferida de Télefo
Fernando Pinto do Amaral
- 537 De Cassandra em Cassandra
Pedro Braga Falcão
- 543 A Antiguidade Clássica
Ricardo Marques

Prefácio

Este é já o quinto volume da série (2012, 2014, 2017, 2019 e 2021) que dá corpo aos estudos que, com periodicidade bianual, foram apresentados nos Congressos que o Centro de Estudos Clássicos vem promovendo nesta linha de investigação – a que se ocupa das relações entre os clássicos e a literatura de expressão portuguesa de todas as épocas. No prefácio do volume anterior, escrevíamos já a intenção de prosseguir nesta série regular de encontros científicos e da publicação das actas respectivas, o que agora vimos cumprir. Dizíamos aí também que se trata de estudar estas relações entre as literaturas grega e latina e a portuguesa ou em português no domínio dos mitos, temas e motivos que espelham abundantemente uma área de investigação que – e disso nos orgulhamos – vem atraindo investigadores jovens, juntando-se àqueles com créditos firmados. No conjunto destes volumes e dos textos que aqui editamos, reforça-se a nossa convicção de que se trata de um projecto com amplas perspectivas de futuro.

Na presente edição, contamos com a presença de estudiosos ilustres como T.F. Earle ou José Ribeiro Ferreira, Fernando J.B. Martinho e Isabel Capelo Gil, compondo a tela da atenção a textos portugueses antigos e modernos, com incidência em autores e obras do século XX e outras mesmo do século XXI, bem como a outros casos das literaturas em língua portuguesa. Os investigadores vindos de Espanha e do Brasil, a que se juntam doutores e mestres incluindo vários das mais jovens gerações, mostram nos seus estudos a amplitude do leque de incidência das questões a que nos dedicamos. Tornam além disso firme a nossa certeza de que as Humanidades não só estão vivas como se proclamam como um campo aberto. Isso

mesmo se sublinha nos textos dos escritores que estiveram presentes neste congresso, exemplificando um fundo de cultura clássica activo e carregado de bons frutos nas letras pátrias.

Não levaríamos este volume a bom porto sem os cuidados editoriais e de revisão de Maria Luísa Resende, Ricardo Nobre e Rui Carlos Fonseca. Não temos já palavras para lhes agradecer.

Paula Morão
Cristina Pimentel

ensaios

Uma personagem trágica da História Medieval Portuguesa: O Infante D. Pedro

T. F. EARLE*

Num livro importante editado há uns anos o Prof. Carlos Reis dá um novo impulso aos estudos literários portugueses fazendo uma reflexão teórica acerca da personagem, tópico pouco explorado nas últimas décadas (Reis 2015). Numa investigação que deve muito à narratologia francesa de Gérard Genette e à *reader response theory* de Ingarden e de Jauss, mas que vai bastante mais além, o professor português estuda a figuração, isto é, a maneira pela qual a personagem existe dentro e fora da literatura, nomeadamente no espírito do leitor. Neste ensaio veremos como este fenómeno é visível também na reação de leitores e de escritores quinhentistas e seiscentistas à personagem do infante D. Pedro, o verdadeiro herói da primeira parte da *Crónica de D. Afonso V*, obra atribuída a Rui de Pina.

O Prof. Reis insiste, desde o início do livro, no que chama a “dimensão narratológica da personagem e dos seus atributos” (Reis 2015: 18). A importância desta “dimensão narratológica” na construção de uma personagem como o infante D. Pedro tornar-se-á evidente nas páginas que se seguem.

É natural que um especialista da literatura realista da século XIX, como o Prof. Reis, se tenha servido sobretudo dos romances escritos nessa época para ilustrar a teoria da figuração, mas, como admite, as personagens literárias podem surgir em qualquer época e em géneros que não são novelísticos.

* Universidade de Oxford | thomas.earle@mod-langs.ox.ac.uk

Este ensaio foi originalmente publicado na *Revista de Estudos Literários* 10 (2020): 223-240.
DOI: https://doi.org/10.14195/2183-847X_10_12

Efetivamente, o autor explica como na historiografia, exatamente como na prosa de ficção, existe “uma predominante vocação narrativística que é entendida como inerente aos seus propósitos e às suas finalidades comunicativas” (Reis 2015: 56). Assim, deve ser possível encontrar personagens na cronística medieval, género narrativo por excelência, como no romance oitocentista, apesar da enorme evolução da prosa portuguesa entre a época de Fernão Lopes ou de Rui de Pina e a de Eça de Queirós.

Entre os teorizadores citados no livro do Prof. Reis conta-se o americano Hayden White, autor de um artigo muito pertinente acerca da narrativa na cronística medieval (White 1990). White distingue entre realidade histórica e narrativa pelo facto de esta última ter final, o qual é bem marcado na *Crónica de D. Afonso V* pela “Exclamação” e pelo elogio do defunto que se seguem à morte trágica do infante (Capítulos 126 e 127)¹. Segundo a mesma autoridade, uma narrativa tem em si um fim ético-moral, que pode ser implícito, inerente nas ações narradas, ou explícito, tornado óbvio pelos comentários do autor ao longo do texto, como é o caso da crónica em questão. Outra característica de uma narrativa verdadeiramente histórica é a sua natureza dupla, por outras palavras, existem sempre duas ou mais versões do mesmo evento, das quais o historiador escolhe a que lhe parecer mais verídica. No caso da *Crónica de D. Afonso V* há efetivamente narrativas alternativas, tecidas pelos muitos inimigos do infante D. Pedro, ligados à casa de Bragança, as quais são rejeitadas pelo cronista. Nos princípios do século XVII a versão negativa da carreira do infante formou a temática de um livro feito por Gaspar Dias de Landim, ouvidor e, portanto, partidário dos Bragança (Landim 1892-1894). No entanto, nunca teve o impacto da crónica de Pina.

O Infante D. Pedro (1392-1449), filho de D. João I, irmão mais novo de D. Duarte e tio de D. Afonso V, desempenhou um papel fundamental no reinado deste último porque foi regente de Portugal durante a menoridade do sobrinho, de 1438 a 1448. A luta pela regência, em que o infante teve como opositor a viúva de D. Duarte, a rainha D. Leonor, a vitória de D. Pedro, seguida pela sua queda e morte logo depois de D. Afonso V ter assumido o poder, ocupam mais de metade da extensa *Crónica de D. Afonso V*, composta por Rui de Pina nos finais do século XV e acabada em 1504. Nas páginas que o cronista dedica à regência o infante surge como perso-

¹ A numeração dos capítulos em todas as edições da crónica é defeituosa. Neste artigo, os capítulos 4-21 estão renumerados 5-22, e os capítulos 21 (repetido)-213 estão renumerados 23-215. As citações da crónica estão feitas segundo as normas adotadas na edição crítica que será publicada brevemente.

nagem dominante, porque Pina não documenta todos os eventos ocorridos ao longo do seu governo, que durou 10 anos, mas só a ascensão e queda do próprio regente, que é sem qualquer dúvida o protagonista da narrativa. Pina, portanto, “estrutura ... a narrativa de acordo com unidades de sentido” (Amado 2001: 464), técnica seguida também por Fernão Lopes na primeira parte da *Crónica de D. João I*, à qual as palavras citadas se reportam.

Ao falar de Rui de Pina e da *Crónica de D. Afonso V*, é quase inevitável falar de Fernão Lopes também, porque desde o século XVI a identidade do verdadeiro autor da obra tem sido objeto de controvérsia. Aqui só é necessário apresentar um sumário da questão, porque o Infante D. Pedro fica sendo a personagem dominante da primeira parte da crónica, fosse quem fosse o escritor responsável pela narrativa do seu trágico percurso.

De uma forma geral a crítica moderna apoia a hipótese segundo a qual Gomes Eanes de Zurara foi o autor dos capítulos referentes a D. Pedro, persuadida em parte pelas próprias palavras do cronista acerca do seu trabalho (Dias Dinis 1949: vol. I, 160-161). No entanto, há argumentos fortes a favor de Lopes, sobretudo argumentos histórico-literários, dos quais um já foi apontado, a concentração numa ação em que uma personagem desempenha um papel preponderante ou, no caso da *Crónica de D. João I*, duas personagens, o Mestre de Avis, mais tarde D. João I, e Nun'Álvares. Há outros paralelismos entre as duas crónicas, sendo o mais significativo a participação do povo lisboeta nos eventos políticos revolucionários de 1383 e de 1439. Na verdade, os cronistas da Idade Média davam pouca atenção à classe popular, tratada normalmente como uma massa anónima, mas Lopes individualiza os homens do povo. Esta faceta da *Crónica de D. João I* é bem conhecida, mas poucos sabem que se encontra também na *Crónica de D. Afonso V*. Além disso, é possível apontar semelhanças entre o destino das duas rainhas, D. Leonor Teles e D. Leonor de Aragão, viúva de D. Duarte, ambas com ligações a Espanha, e ambas obrigadas a fugir para Alenquer, donde emitem ameaças sanguinolentas contra o povo de Lisboa. Além deste, há outros momentos em que a história parece repetir-se, por exemplo, na expulsão do odiado bispo espanhol da Sé de Lisboa (no tempo de Pina ele era já arcebispo e escapa à morte violenta do seu predecessor, para depois se exilar), e na ocupação do castelo da cidade pelas forças populares.

Se considerarmos as crónicas que se sabem ser de Zurara, todas dedicadas a feitos cavaleirescos no Norte da África, não encontramos nenhuma narrativa parecida com esta. Além disso, é difícil conceber como Zurara, protegido do Infante D. Henrique, teria composto as críticas

bastante duras que lhe eram feitas na *Crónica de D. Afonso V*, por não ter prestado ao irmão, o Infante D. Pedro, o auxílio de que necessitava durante o último ano da sua vida².

Há já 40 anos José Hermano Saraiva chamou a atenção para os paralelos entre as crónicas de Lopes e de Pina (Lopes 1977: 13-14), e mais recentemente Teresa Amado notou como os eventos de 1383 e 1439 são parecidos, sem no entanto tornar explícita a hipótese de que Fernão Lopes tivesse sido autor das duas narrativas históricas dedicadas aos movimentos revolucionários de Lisboa (Amado 1991: 53; Amado 2001: 449-450). No entanto, é uma conclusão difícil de evitar, sobretudo se nos lembrarmos de que nos anos 40 do século XV Lopes estava em Lisboa, em contacto com o que se passava na corte, enquanto Pina era ainda uma criança.

Se Lopes tivesse sido o responsável pela investigação do material contido na primeira parte da *Crónica de D. Afonso V*, e pela sua organização, seria talvez mais fácil explicar a alta qualidade do tratamento literário da personagem que é o Infante D. Pedro. Por outro lado, e para fazer justiça a Pina, se este não fez mais que “rever e concertar” uma crónica feita por outro escritor, para empregar as palavras de Damião de Góis (1955: IV, 105), não deturpou o trabalho de Lopes, e deixou-nos um retrato admirável do regente.

São sobretudo os ditos e os feitos que constituem a figuração de D. Pedro, ditos e feitos normalmente públicos, testemunhados por pessoas encarregadas de os registar em papel. Por isso, grande parte da narrativa da crónica é feita através da transcrição de documentos oficiais, ou de sumários destes, porque Pina, escrivão da câmara do Príncipe D. João, e portanto de formação burocrática, tinha muita prática em fazer resumos de discursos ou de relatórios, que o seu uso de frases como “que em sustância dizia” atesta. Consequentemente, o acesso à vida íntima do infante é muito limitado, mas há um exemplo em contrário, no Capítulo 24, em que D. Pedro e o irmão mais novo, o Infante D. João, “s’apartarom sós” para conversar. No entanto, deve ter ficado alguma memória do que foi dito naquela ocasião, talvez transmitida direta ou indiretamente ao cronista por um dos participantes.

A natureza oficial e pública de grande parte dos documentos em que a crónica se baseia torna difícil uma figuração muito complexa ou matizada, mas há uma exceção no Capítulo 28, em que o infante censura os representantes do povo lisboeta por terem permitido manifestações populares

2 Ver *Crónica de D. Afonso V*, capítulos 92, 101, 108, 119.

na rua contra a Rainha D. Leonor. Naquela ocasião algumas das pessoas presentes julgavam que as palavras de D. Pedro “nom saíam verdadeiramente de sua vontade, porque tinham concebido que lhe nom pesava de semelhantes movimentos, por serem contra o regimento da rainha e com fundamento de ele o ter”. O cronista prudente deixa a resolução da questão a Deus, mas disse o suficiente para insinuar que havia pelo menos alguma incerteza quanto à isenção do infante no que diz respeito a questões de ambição pessoal.

Normalmente, porém, aparece-nos como líder sem defeitos, o que faz da sua queda um acontecimento verdadeiramente trágico. Segundo o cronista, D. Pedro, homem justo e resoluto, age sempre segundo a lei, ouve conselho antes de tomar qualquer iniciativa, trata a todos com respeito, até os inimigos políticos como a rainha, alcança popularidade entre todas as classes sociais, incluindo o povo urbano de Lisboa, e finalmente comporta-se com modéstia, mesmo humildade, quando o mandato supremo lhe é oferecido.

Não é de surpreender, portanto, que tenha alcançado a regência de Portugal, apesar de D. Leonor, viúva de D. Duarte, ter sido nomeada regente no testamento do marido falecido e de ter entrado em funções pelo menos durante alguns meses. Justificou-se a expulsão da rainha do cargo em parte por ter sido julgada incompetente como gestora e em parte porque, segundo a opinião do jurista Doutor Diogo Afonso Manganha, consultado sobre o assunto mais de uma vez, “molher nom devia ter regimento” (Capítulo 48). Contudo, o infante nunca age precipitadamente, nem neste assunto nem em outros, guiando-se sempre pela decisão das cortes. Na verdade, D. Pedro ouve sempre as opiniões dos conselheiros antes de tomar qualquer decisão importante, como o cronista explica: “Esta ordenança guardou sempre o regente ... de nunca em cousas sustanciais tomar concurção sem conselho escrito dos presentes e ausentes” (Capítulo 64).

Esta regra, porém, teve de ser suspensa quando no dia 1 de novembro de 1439 D. Pedro foi compelido por uma delegação de doze cidadãos, ou pessoas principais, de Lisboa a aceitar a regência, portanto, antes da reunião das cortes, que só se efetuou umas semanas mais tarde. Contudo, a hesitação de D. Pedro naquela ocasião só serve para o glorificar, para mostrar que não desejava o poder, mas que o aceitaria como dever público. O paralelismo com a atuação do pai que, havia meio século, também hesitou antes de ceder às instâncias do povo lisboeta e aceitar ser “defensor do regno”, é muito evidente (Lopes 2017: 64-65). Por fim, a 10 de dezembro, perante

os três estados reunidos, tudo se regularizou quando o Doutor Mangancha provou “que fora bem feito enleger-se [eleger-se] o ifante D. Pedro por só regedor”, garantindo assim a legalidade da tomada de posse (Capítulo 48).

As outras qualidades do infante deve ser acrescentada a da gratidão que mostrou ao povo de Lisboa que assim o tinha elevado ao mandato supremo. Com efeito, um dos primeiros atos do novo regente foi tirar à cidade, e também a Évora e a Santarém, a obrigação detestada da “apou-sentadoria”, de dar alojamento ao rei e à sua corte sempre que entravam numa destas conglomerações urbanas. A solução encontrada pelo regente foi a construção, no Rossio de Lisboa, do Palácio dos Estaus, que serviu como residência real durante vários séculos. Por seu turno os cidadãos, gratos, queriam erguer uma estátua a D. Pedro sobre a porta do edifício que mandara construir, mas o regente recusou a honra, num capítulo famoso (54) que contribuiu para a figuração da personagem do infante e que, no século XVIII, havia de inspirar a poesia de Correia Garção, *Fala do duque de Coimbra recusando a estátua*³.

Como foi, então, que um magistrado com tantas qualidades políticas e pessoais pôde cair em desgraça, acabando por morrer sem glória ao combater contra o rei de Portugal, a quem tinha servido fielmente desde que nasceu? A realidade histórica da queda do infante foi narrada em tempos recentes por Saul Gomes (Gomes 2009: 82-102). O nosso cronista, porém, não situava a queda de D. Pedro no contexto mais vasto da discórdia entre sistemas de governo, como quer Saul Gomes (2009: 89). Antes quer ver a ruína do infante em termos pessoais, criando uma narrativa trágica verdadeiramente empolgante, que contribuiu para a formação da personagem de D. Pedro como governador justo, perseguido, traído e morto sem causa.

Como já foi dito, na crónica é através da narrativa que a figuração ocorre, porque durante mais de 40 capítulos (Capítulos 84-127) o enfoque do cronista se concentra unicamente nos eventos que levam à ruína da personagem principal. Tudo começa no Capítulo 84, em que o cronista chama a atenção para uma decisão do regente que levou ao seu fim, como torna explícito no sumário do capítulo e no próprio texto. A decisão fatal foi ter nomeado o seu próprio filho, também chamado D. Pedro, para o lugar de condestável de Portugal, posição desejada por D. Afonso, conde de Ourém, filho mais velho do duque de Bragança. Sendo neto de Nun'Álvares, o primeiro condestável do reino, o conde podia com alguma justiça recla-

3 O infante era também duque de Coimbra.

mar o lugar, como D. Pedro reconhece, prometendo ceder à vontade do sobrinho se este apresentasse prova escrita de que era o desejo do avô que o condestável fosse sempre descendente direto, mas, nas palavras do cronista, “o conde d’Ourém nom mostrou o que, perventura, nom tinha”. Assim, torna-se claro que a decisão do infante de premiar o filho não era, de forma alguma, tirânica ou ilegal, mas contudo abriu uma fenda intransponível entre ele e a família do duque, o seu meio-irmão.

Ao longo das crônicas que escreveu Rui de Pina mostrou que criativamente que os crimes, políticos ou outros, feitos pelos reis e príncipes merecem e recebem neste mundo punição divina. No entanto, nesta ocasião, o caso era diferente, porque D. Pedro não fizera nenhum ato contrário à lei, mas, mesmo assim, a consequência da sua decisão foi a ruína e a morte ignominiosa. Com efeito, a natureza incompreensível da queda do infante torna-se explícita na “Exclamação à morte do infante D. Pedro”, título do Capítulo 126, em que o cronista aponta o dedo a vários indivíduos e fatores sem se decidir acerca da responsabilidade última de qualquer um deles.

Nem Fernão Lopes nem Rui de Pina teriam tido a mínima ideia do que era uma tragédia grega, mas temos em D. Pedro um herói quase no sentido aristotélico, o homem bom, mas imperfeito, como atesta a sua decisão arrogante ou até híbrida de dar o lugar do condestável a um membro da família, que recebe como consequência uma punição excessiva e desmerecida. A inexorabilidade deste processo, o fracasso de todos os meios empregados pelo infante para sair das suas dificuldades, contribuem também para estabelecer a nota trágica.

Para conseguir o efeito desejado o cronista tinha de tratar a cronologia com alguma liberdade, porque a disputa com os Bragança começou em 1443, numa época em que D. Pedro ainda era regente e, portanto, senhor poderoso de Portugal. Na verdade, foi só em julho de 1448, algum tempo depois de D. Afonso ter atingido a maioridade, que o infante desistiu definitivamente da regência e a sua queda vertiginosa começou (Moreno 1979: 259). Por isso, os capítulos referentes ao período 1443-1448 são dedicados quase exclusivamente a acontecimentos ocorridos fora de Portugal, havendo muito pouca informação acerca do que se passava no reino excetuando o processo complexo pelo qual D. Pedro deixou de ser regente.

Uma vez afastado da corte, os problemas caem em cima do infante. Em primeiro lugar, o rei, já sob a influência do clã dos Bragança, começa a sentir a maior hostilidade contra o homem que o tinha tratado como filho. O cronista, sempre respeitoso para com a pessoa do rei, atribui esta mudança

de espírito às pressões exercidas na sua “mole e nova idade” (Capítulo 91), mas o monarca mostra-se inflexível durante os poucos meses que ficavam da vida de D. Pedro. Entretanto este tenta justificar a sua atuação como regente, ou por escrito, ou pela mediação de amigos e familiares. Porém, por uma razão ou outra, as cartas do infante nunca chegam às mãos de D. Afonso, e o acesso dos amigos à pessoa do rei é bloqueado. Além disso, como já vimos, o infante D. Henrique, irmão mais novo de D. Pedro, não o defendia “com aquela fortaleza e escarmanto que ele a seu irmão devia, e o mundo esperava, o que lhe fora bem possível, se quisesa” (Capítulo 92). O caso da filha, a rainha D. Isabel, casada há pouco com D. Afonso, era diferente.

A intervenção da rainha vem quase no fim do processo que leva à morte do pai. De joelhos, pede ao marido que não continue a actuar contra o infante, o que o rei promete fazer, se D. Pedro “como quem errou me quiser mandar pedir perdão” (Capítulo 115). O infante, relutante, concorda e envia de Coimbra o documento pedido, junto com uma carta à filha em que confessa que o fez “mais por vos comprazer e fazer mandado, que por me parecer razão”. D. Afonso vê estas palavras como prova da culpa do ex-regente, “e rompeu logo a carta do perdão”.

Nota-se, nesta fase da vida de D. Pedro, como vem o declínio psicológico juntamente com o desaparecimento dos possíveis meios de salvação. Já não é o político de juízos certos, mas, como o incidente com a carta de perdão prova, toma decisões irrefletidas. Destas as mais desastrosas são a resolução de sair de Coimbra com o exército para ir ao encontro das forças reais e o juramento, feito em comum com o grande amigo, D. Álvaro Vaz de Almada, de “morrer um quando o outro morresse” (Capítulo 114).

O juramento, solenizado na presença de um sacerdote, apesar dos protestos deste, indica como o infante vê a morte como única solução dos seus problemas, o que ocorre efetivamente no campo de batalha de Alfarrobeira. Logo depois do falecimento do infante, ocasionado por uma seta disparada por um soldado invisível, D. Álvaro lança-se em pleno combate, onde é trucidado pelos seus inimigos.

As tribulações do infante não acabaram com a morte, porque o seu corpo ficou por três dias no campo da batalha sem sepultura. Mais tarde foi levado para a igreja vizinha de Alverca e depois, por medo de um possível furto pelos amigos do ex-regente, para o castelo de Abrantes. Na verdade, foi só após o nascimento em 1455 do príncipe D. João, futuro D. João II, que a rainha se sentiu suficientemente segura para pedir ao marido que os

ossos do pai fossem transferidos com toda a solenidade para o mosteiro de Batalha, o que efetivamente aconteceu.

Na ótica providencialista de Pina um crime do tamanho do da morte do infante não podia passar sem punição divina, como explica na Exclamação do Capítulo 126: “Mas porque com isto a bondade e justiça de Deus foi claramente ofendida, como justo e poderoso que é, nom permitiu que tamanha culpa ficasse sem grave pena e justa vingança”, nomeadamente, a execução de D. Fernando, 3.º duque de Bragança, “neto do culpado”, como o cronista lhe chama, na praça de Évora em 1483, depois de um processo jurídico iniciado pelo então rei D. João II, “neto do inocente”.

Desta forma acaba a longa narrativa da ascensão e queda do infante, narrativa sabiamente controlada e comentada pelo cronista para que no espírito do leitor não possa haver dúvidas acerca do destino trágico desta personagem-chave da história medieval portuguesa. No retrato de D. Pedro existe uma “dimensão retórico-ficcional”, para empregar a linguagem do Prof. Reis, claramente evidente na concentração do cronista na grandeza política e moral do regente, por um lado, e na traição e injustiça de que foi a vítima e que levaram à sua morte, por outro. Os outros aspetos da vida do biografado não têm lugar nesta visão heróica e trágica.

No entanto, estes outros aspetos existiam. Um deles é a lenda do “infante das sete partidas”, das viagens, umas factuais, outras fantásticas, às quais a publicação em Sevilha, cerca de 1515, do *Libro del infante don Pedro* do espanhol Gómez Ramírez de Santisteban deu um grande impulso (Rogers 1961: 241-302). Em tempos modernos reconhece-se também a contribuição de D. Pedro para a vida intelectual da sua época (Simões 2001: 403-408). Porém, das viagens, a *Crónica de D. Afonso V* diz-nos muitíssimo pouco (uma única referência no Capítulo 111), enquanto o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* e as outras obras literárias do infante só merecem uma menção muito breve (Capítulo 127).

Contudo, apesar das suas omissões, o cronista figurou a personagem do infante com uma nitidez que garantiu a persistência da sua fama. É verdade que existe uma poesia, da autoria de Luís de Azevedo, escrita cerca de 1450, muito antes da crónica, em que a morte do infante é lamentada (Dias 1990: 467-471). Porém, esta pequena obra não podia ter o impacto do livro de Pina (ou Lopes), em que a visão do historiador se confunde com a do artista, com a consequência de que o infante é simultaneamente uma figura da vida real e uma construção literária. Daqui vem a facilidade com que a figura nítida e empolgante do “príncipe no mundo raro”, como

lhe chama Francisco de Sá de Miranda, pode transitar da crónica propriamente dita para outros géneros históricos, como os epítomes da história portuguesa tão numerosos no século XVI e na primeira parte do século XVII, e até para a poesia.

Rui de Pina morreu em 1522 ou 1523. Já em 1535 Cristóvão Rodrigues Acenheiro tinha compilado as suas *Crónicas dos senhores reis de Portugal*, “recopiladas, sumadas, abreviadas todas lembranças dos Reis de Portugal das crónicas velhas e novas sem mudar sustância da verdade” (Acenheiro 1824: 12), embora só impressas muitos séculos depois. Nesta obra o infante continua a ser o herói sem par, injustamente perseguido, mas a sua vida reduz-se a algumas cenas empolgantes (Acenheiro 1824: 247-259), como por exemplo a recusa da estátua, a disputa com o conde de Ourém acerca do lugar de condestável do reino, a carta à rainha que ocasionou a ira de D. Afonso V, e outras. Acenheiro indigna-se especialmente com a falta de respeito para com o corpo morto de D. Pedro, que foi a causa de “grande prasma e vitupério da casa real” (Acenheiro 1824: 259).

Perto do fim do século Pedro de Mariz, outro abreviador, retém a mesma opinião favorável da atuação de D. Pedro. Copia passagens extensas da *Crónica de D. Afonso V* nos seus *Diálogos de vária história*, referindo-se a Rui de Pina por nome (Mariz 1597: fól. 165) e confessando “que parece quasi impossível a tão bons serviços, tão mau galardão, como este infante recebeu” (Mariz 1597: fól. 167v.). Num livro de 1621, escrito em latim e editado em Antuérpia, com o fim evidente de chegar a um público internacional, António de Vasconcelos também dá ênfase à benevolência da regência de D. Pedro: “Por isso, Pedro governava Portugal durante dez anos santa e piamente, caro a todos, inimigo de ninguém” (Vasconcelos 1621: 200)⁴. Uns anos mais tarde Manuel de Faria e Sousa dá outra dimensão à história do regente, comparando-o com Germânico, militar famoso do tempo do Império Romano, homem benquisto do povo, mas que morreu em circunstâncias pouco claras, talvez envenenado por ordem do imperador Tibério, que sentia ciúmes dele. Há evidentes paralelos com a vida do infante, como o autor explica: “Mas bien se puede decir dél, como del famoso Germánico, que si después le enterraron sin pompa, no le pudieron quitar el merecerla. Tal el remate de los días de um héroe que no mereció desprecios” (Faria e Sousa 1628: 480).

4 *Petrus igitur rem Lusitanam totos decem annos sancte pieque, omnibus gratus, infensus nemini administravit.* Tradução minha.

Através destes exemplos vê-se como a figura de D. Pedro, apesar de não perder de todo o seu estatuto de personagem histórica real, se reduz a uns traços epigramáticos que fazem dele o exemplo do herói traído. É um processo ainda mais evidente na poesia.

Não existe referência ao regente n' *Os Lusíadas*, possivelmente porque um incidente como a batalha de Alfarrobeira, que ameaçava a vida do próprio rei de Portugal, não tinha lugar na epopeia nacional. Contudo, outros poetas quinhentistas aproveitaram o retrato que os cronistas lhes transmitiam. Para Sá de Miranda, por exemplo, cabia muito bem na carta que dirigiu ao rei D. João III, avisando o monarca contra os intriguistas que pululavam na corte. Portanto diz de D. Pedro:

Em verdade um grande ifante
Tratado por manhas mal,
Bradava por campo igual
E imigos claros diante. (Miranda 1977: 42)

Não é impossível que o poeta se tenha inspirado nas próprias palavras do cronista que relata que, pouco antes da batalha fatal, o infante “detriminou, quando melhor nom podesse ser, de morrer no campo, requerendo e bradando a el-rei por sua justiça” (Capítulo 113). Nota-se, no entanto, que o que o poeta diz não é exatamente o mesmo, prova de como a figura do infante é transformada em recriações sucessivas.

Pela sua parte, António Ferreira incluiu nos *Poemas Lusitanos* uma série de epitáfios dedicados a personagens históricas, dos quais dois têm como sujeito o infante, que sofre mais uma elaboração histórico-literária. Aqui o D. Pedro morto fala a um transeunte imaginado, protestando contra o desrespeito com que foi tratado:

Meus ossos estiveram em prisão dura,
Té que meu neto, e vingador nasceu.
Contra mim se quebraram sangue, e leis.
Aqui estou, filho, sogro, e pai de reis. (Ferreira 2008: 372, Epit. 5, vv. 5-8)

A “prisão dura” é evidentemente o castelo de Abrantes, e o neto e vingador, D. João II. No verso final a ascendência real do infante contrasta com a injustiça de que foi vítima. Com efeito, foi filho de D. João I, pai de D. Isabel, esposa de D. Afonso V e, tal como explica o cronista, com alguma incorreção, no Capítulo 129, o filho mais velho, também chamado Pedro, foi

durante pouco tempo rei de Aragão, enquanto outro filho, D. João, se tornou rei de Chipre. Na realidade, D. João nunca ascendeu ao trono, morrendo em 1457 como príncipe de Antioquia (Rogers 1961: 81).

Outro exemplo de elaboração encontra-se no tratamento dado ao episódio famoso da recusa da estátua, mencionado acima, pelo poeta setecentista Correia Garção que transforma o prognóstico sombrio do infante numa afirmação das virtudes cívicas e morais. Na crónica, o infante diz: “Amigos, se a minha imagem ali estivesse escolpida, ainda virão dias que, em galardão dessa mercê que vos fiz ... vossos filhos a derribariam e com as pedras quebrariam os olhos” (Capítulo 54). Não explica as razões de tal desacato, que são, no entanto, fornecidas nos decassílabos soltos que Correia Garção põe na boca de D. Pedro:

Fora imprópria
A glória que me dais se nessa estátua
Descobrissem os séculos futuros
As máculas horrendas da vanglória. (Correia Garção 1957: 285)

Durante os quase três séculos que separam a composição da *Crónica de D. Afonso V*, terminada em 1504, e a sua primeira edição, em 1790, é notável a maneira consistente com que a figura do infante é contemplada. Mesmo se Correia Garção e os outros poetas tivessem modificado o retrato, em conformidade com as suas próprias preocupações, as linhas gerais continuam a ser as mesmas, graças à pujança do retrato que Lopes e Pina nos deixaram dele⁵.

Bibliografia

- Acenheiro, Cristóvão Rodrigues (1824). *Chronicas dos senhores reis de Portugal*. In *Collecção de inéditos da historia portuguesa*. Vol. V. Lisboa: Academia Real das Sciencias.
- Amado, Teresa (1991). *Fernão Lopes, contador de história: sobre a Crónica de D. João I*. Lisboa: Estampa.
- ____ (2001). “Fernão Lopes”. In *História da Literatura Portuguesa*. Vol. I. Lisboa: Alfa, pp. 437-477.
- Dias, Aida Fernanda (ed.) (1990). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1516].
- Dinis, António J. Dias (1949). *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*. Vol. I. Lisboa: Agência Geral das Colónias.

⁵ Queria exprimir o meu agradecimento à minha colega, a Prof. Cláudia Pazos-Alonso, pela colaboração linguística e estilística prestada à elaboração deste artigo.

- Ferreira, António (2008). *Poemas Lusitanos*, ed. T. F. Earle. 2.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1598].
- Garção, Pedro Joaquim António Correia (1957). *Obras Completas*. Vol. I, ed. António José Saraiva. Lisboa: Sá da Costa.
- Góis, Damião de (1955). *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, eds. Joaquim Martins Teixeira de Carvalho e David Lopes. Vol. IV. Coimbra: Por Ordem da Universidade [1567].
- Gomes, Saul António (2009). *D. Afonso V*. Lisboa: Temas e Debates.
- Landim, Gaspar Dias de (1892-1894). *O infante D. Pedro*, ed. Luciano Cordeiro. Lisboa: Bibliotheca de Classicos Portuguezes.
- Lopes, Fernão (1977). *História de uma revolução*, ed. José Hermano Saraiva. Lisboa: Seara Nova.
- ____ (2017). *Crónica de D. João I*, ed. Teresa Amado. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Mariz, Pedro de (1597). *Diálogos de vária história*. Coimbra: António de Mariz.
- Miranda, Francisco de Sá de (1977). *Obras Completas*, ed. Rodrigues Lapa. Vol. II, 3.^a ed., Lisboa: Sá da Costa [1595].
- Moreno, Humberto Baquero (1979). *A batalha de Alfarrobeira*, 2 vols. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- Reis, Carlos (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. 2.^a ed., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Rogers, Francis M. (1961). *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Simões, Manuel (2001). “O infante D. Pedro e o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*”. In *História da Literatura Portuguesa*. Vol. I. Lisboa: Alfa, pp. 403-408.
- Sousa, Manuel de Faria e (1628). *Epitome de las historias portuguesas*. Madrid: Francisco Martinez.
- Vasconcelos, António de (1621). *Anacephalaeosis id est, summa capita actorum regum Lusitaniae*. Antuérpia: apud Petrum et Ioannem Belleros.
- White, Hayden (1990). “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”. *The Content of the Form*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 1-25 [1980].

Amor Fugido de Mosco nas versões de António Ferreira e Pêro de Andrade Caminha

MARIA LUÍSA RESENDE*

Os poemas *Amor Fugido* de António Ferreira (Elegia 7) e de Pêro de Andrade Caminha (Elegia 5), assim como a intervenção de Vénus na *Frágoa de Amor*, de Gil Vicente, e o poema *Ad Venerem*, de Diogo Pires¹, testemunham a difusão, em Portugal, de um tópico que conheceu uma considerável fortuna na literatura do Renascimento².

Originalmente da autoria de Mosco, incluído na *Antologia Palatina* (9. 440), o tema de Vénus à procura do seu filho fugido foi recuperado, ainda na Antiguidade, por Meleagro (AP 5. 177) e Apuleio (*Met.* 6. 7-8), que introduziram alterações significativas³. No entanto, as composições quinhentistas portuguesas encontram-se mais próximas do original do que da tradição epigramática de Meleagro e, no caso de Ferreira e de Caminha, foram inclusivamente consideradas traduções do poeta bucólico grego, ainda que marcadas por uma liberdade de tratamento que as distanciava da sua fonte.

Mas se, para António Ribeiro Rebelo (1987-1988: 247-251), Ferreira foi influenciado pela tradução latina de Ângelo Policiano editada por Aldo

* Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa | marialuisaresende@ucp.pt

1 Originalmente publicado em *Didaci Pyrrhi Lusitani Carminum Liber Unus*, Ferrara, 1545. Cf. Ramalho (1963-1964: 339, 347).

2 Sobre as imitações e recriações deste idílio de Mosco, veja-se principalmente Fucilla (1931), González Palencia e Mele (1951) e Hutton (1980). Cf. Ruiz Pérez (2011: 319-331), que analisa a receção do tema num poema de Hernando de Acuña.

3 Sobre a difusão deste tema na Antiguidade, cf. Hutton (1980: 75-77).

Manúcio em 1498⁴ – hipótese seguida também por T. F. Earle (in Ferreira 2008: 540) –, Maria Helena da Rocha Pereira (2008: 38-39) parece sugerir um acesso do autor ao texto grego, o que se afigura possível tendo em conta a sua formação humanística⁵. Também no caso da versão de Caminha, mais próxima do original, se admitiu a possibilidade de um contacto directo com o poema⁶, impresso pela primeira vez em 1489⁷.

À luz do limitado número de traduções de autores gregos feitas em Portugal no século XVI, a hipótese de os dois autores terem partido do poema de Mosco quando estavam disponíveis várias traduções e recriações em língua latina e romance constituiria, na verdade, um marco singular. Contudo, nenhum dos estudiosos referidos anteriormente considerou a provável influência de uma tradução latina anónima que, desde 1494, circulava como se fosse da autoria de Luciano de Samósata e que pode ajudar a elucidar esta questão das fontes.

No contexto da recuperação da língua e literatura gregas no Ocidente, parte da obra do sofista era amplamente lida em versões latinas desde o século XV, e o poema *Luciani Carmina Heroica in Amorem* foi incluído na edição preparada por Simon Bevilacqua em 1494, uma colectânea que teve sucessivas reedições até 1520 e que contém outras imitações atribuídas erradamente ao sofista⁸.

Muito embora este erro tenha sido posteriormente corrigido – na edição de 1528 dos *Epigrammata Graeca* o poema já aparece atribuído a Mosco⁹ –, não terá sido alheio à disseminação do tema de Vénus à procura do seu filho, tendo em conta a considerável difusão da obra de Luciano no final

4 Poliziano, *Amor fugitiuus e graeco Moschi*, in *Omnia Opera Angeli Politiani et Alia Quaedam Lectu Digna* (1498: fls. 68r-68v). Sobre a tradução de Mosco da autoria de Angelo Poliziano, cf. Maier (1966: 107-112) e Boparai (2014: 376-377).

5 Cf. Earle (2008: 7-8). Para Rebelo (1987-1988: 266), Ferreira apenas terá utilizado a versão de Poliziano por não ter tido acesso ao texto original grego.

6 Anastácio (1998: 125-126): “A imitação de Andrade Caminha, ao contrário do que acontece com a elegia de Ferreira inspirada na mesma fonte, encontra-se extremamente próxima do original grego, o que sugere um conhecimento desta língua suficiente para ler e traduzir directamente das fontes. Não temos, porém, competência para o poder determinar com segurança”. Cf. Pereira (2008: 39-40, n. 28).

7 Este idílio de Mosco foi publicado pela primeira vez na terceira edição da *Gramática* de Láscharis (1489). Em 1495-1496, apareceu na *editio princeps* dos bucólicos gregos publicada por Aldo Manúcio (Hutton 1980: 77).

8 Cf. González Palencia e Mele (1951: 459-462), Sidwell (1975: 61-63) e Lauvergnat-Gagnière (1988: 44-46). Esta tradução anónima é atribuída, em 1517, a Guarino de Verona.

9 *Epigrammata Graeca Veterum Elegantissima* (1528: 50-51). A tradução anónima é incluída nesta colectânea com a indicação *incerto interprete* (p. 52).

do século XV e no início do XVI, que se encontrava ligada, em parte, à sua adequação ao ensino da língua grega¹⁰. Com efeito, subsiste uma tradução castelhana inserida numa edição dos *Dialogos de Luciano*, de 1550, publicada em Lyon – segundo González Palencia e Eugenio Mele (1951: 462), da autoria de Francisco de Enzinas –, que perpetua este erro de atribuição.

Apesar de desconhecermos a data das traduções portuguesas, é provável que a elegia de Ferreira seja posterior a 1556¹¹; a de Caminha encontra-se, por sua vez, registada num manuscrito autógrafo datado da década de 1570¹², pelo que não é de desconsiderar a possibilidade de uma influência da versão latina erradamente atribuída a Luciano, bem como da sua tradução castelhana. Assim, algumas das diferenças relativamente ao original grego ou mesmo *amplificationes* que eram tidas como inovações dos autores portugueses deverão ser consideradas à luz de uma possível fonte comum e não unicamente como resultado de uma relação de intertextualidade entre os dois poemas¹³.

*

A influência da versão latina anónima na composição de Caminha é particularmente evidente nos primeiros versos:

Luciani Carmina Heroica in Amorem

Perdiderat natum genitrix Cytherea uagantem
 anxia sollicito quem dum per compita passu
 quaerit: ab excelso tales canit aggere uoces.
 Errabunda meus uestigia forte Cupido
 qua fugiens tulerit: quisquis monstrarit aperto
 indicio, huic merces Veneris libanda ferentur
 oscula [...].¹⁴

10 Sobre este assunto, veja-se principalmente Lauvergnat-Gagnière (1988: 27).

11 Sobre a datação desta obra, ver o estudo de Earle in Ferreira (2008: 540).

12 BNP, Cód. 6383-84, fls. 8v-10v. Anastácio (1998, vol.2: XXXIII) aventura a hipótese de o códice da Biblioteca Nacional se tratar de “uma coleção de cadernos para onde o autor ia copiando, à medida que ia dando o seu apuramento final a cada texto, as várias composições. Nesta ordem de ideias a sequência por que surgem em cada grupo seria cronológica, e o códice LI uma «cópia a limpo» de rascunhos anteriores de cada poema.” Para uma descrição do códice, ver Anastácio (1998, vol. 2: XI-LVIII).

13 Rebelo (1987-1988: 252) considera que a elegia de Caminha é uma imitação de Ferreira. Esta hipótese é, no entanto, rejeitada por Pereira (2008: 39-40, n. 28).

14 *Luciani Carmina Heroica in Amorem*, vv. 1-7, in *Opera Luciani Philosophi Luculentissimi* (1504: fl. 47v).

El Amor Fugitivo

La Diosa d'Amor, de Cypro Señora
 Perdido avia al niño d'el arco dorado,
 Com ansia y passion salia cada hora,
 Por selvas y valles lexos de poblado.
 Llama y da voces a los peregrinos,
 Com triste semblâte y com voz de dolor.
 – Dezidme, amadores, si en vos caminos
 Aveis visto andar perdido al Amor?¹⁵

P. Caminha, Elegia 5

Perdeo Vénus fermosa o seu Cupido
 Fermoso filho seu, brando, e mimoso,
 E tristíssima está de o ter perdido.
 Tudo corre, nada acha trabalhoso,
 O campo, o monte, o povoado, o ermo,
 Que à grande dor nada é dificultoso.
 Co espirito de tristeza todo enfermo
 Sobe num alto monte, procurando
 Ò cuidado remédio, à pena termo.
 Dali está quanto pode a voz alçando,
 E nestas tristes queixas a derrama
 Por seu fermoso filho perguntando.
 Ó filho a que esta mãe mais que tudo ama
 Se me perdeo acaso, que não creio
 Que s'escondesse, nem que me desama.
 Não posso inda saber onde se veo,
 Nem sei s'esprito algum mo tem furtado.
 Ando toda entre dor, e entre receo¹⁶

Além de a introdução ser bastante mais longa do que no poema original, o verbo “perdeo” evidencia claramente a fonte latina *perdiderat* ou, eventualmente, *perdido avia*, da tradução castelhana. Da mesma forma, a caracterização de Vénus, que “tudo corre” enquanto procura, “tristíssima”,

15 *El Amor Fugitivo*, vv. 1-8. As citações deste poema são feitas a partir do estudo de González Palencia e Mele (1951: 463-465).

16 Caminha, Elegia 5, vv. 1-18 (Anastácio 1998, vol. 2: 643).

o seu filho, recupera ideias derivadas do texto latino (v. 2: *anxia*; *sollicito passu*), ou mesmo da versão atribuída a Enzinas (v. 3: “Com ansia y passion”; v. 6: “Com triste semblãte y com voz de dolor”). Já o facto de a deusa subir “ao alto monte” (v. 8) para chamar o seu filho parece evocar o verso *ab excelso tales canit aggere uoces* (v. 3).

A comparação com o original e com a tradução de Poliziano mostra a ausência destes motivos, corroborando assim a hipótese de a fonte de Caminha ter sido a versão atribuída erradamente a Luciano.

Ἄ Κύπρις τὸν Ἑρωτα τὸν υἱέα μακρὸν ἐβῶστροι·
 ὅστις ἐνὶ τριόδοισι πλανώμενον εἶδεν Ἑρωτα,
 δραπετίδας ἐμός ἐστιν· ὁ μανύσας γέρας ἐξεῖ·
 μισθός τοι τὸ φίλημα τὸ Κύπριδος· ἦν δ' ἀγάγη νιν,
 οὐ γυμνὸν τὸ φίλημα, τὸ δ' ὦ ξένε καὶ πλέον ἐξεῖς.¹⁷

Cípris chamava em alta grita o Amor, seu filho:
 «Se alguém nas encruzilhadas viu o Amor vagueando,
 é meu fugitivo, quem o denunciar, terá um prémio,
 será teu salário o beijo de Cípris; e, se o trouxeres,
 não será o beijo seco, mas terás, ó desconhecido, algo mais».¹⁸

Amor fugitiuus e graeco Moschi (trad. Poliziano)

Cum Venus intento natum clamore uocaret,
 'Si quisquam in triuiis errantem uidit amorem,
 Hic fugitiuus, ait, meus est, pretium feret index
 Basiolum Veneris; quod si ad me duxeris illum,
 Non tantum dabo basiolum, plus hospes habebis.¹⁹

Também a rejeição da fuga intencional de Cupido (vv. 14-15: “Se me perdeo acaso, que não creio / Que s’ escondesse”) representa um significativo afastamento relativamente ao texto original²⁰. No idílio de Mosco, o deus

17 AP 9. 440, vv. 1-5.

18 Tradução de Costa Ramalho (1963-1964: 343).

19 Poliziano, *Amor fugitiuus e graeco Moschi*, vv. 1-5.

20 Caminha, *Elegia 5*, vv. 14-15 (Anastácio 1998, vol. 2: 643).

era apresentado como δραπετίδας (AP 9. 440, v. 3) – *fugitiuus*, no latim de Poliziano²¹ – e o seu desaparecimento era associado à fuga de um escravo²².

Ao enfatizarem a preocupação de Vénus e ao preferirem descrever a ansiedade de uma mãe à procura do seu filho – ao invés da imagem de um dono que procura o seu escravo –, tanto Caminha como António Ferreira privilegiam a dimensão afectiva do tema, à semelhança do que fizera Gil Vicente na *Tragicomédia Frágua de Amor*, e, previamente, também Giovanni Pontano²³. De facto, ainda que admita a hipótese de o dramaturgo português ter conhecido a bucólica de Mosco a partir da tradução latina de Poliziano, Costa Ramalho destaca que a referência aos seios de Vénus (“en mis tetas he sentido”²⁴) encontra paralelo unicamente no verso de Pontano *maternis fotum mammis*²⁵, sendo esta a sua fonte mais plausível.

A possibilidade de também Ferreira e Caminha terem sido influenciados pela versão de Pontano não se afigura improvável²⁶ e foi, aliás, sugerida por Rebelo (1987-1988: 246), que considera que a referência às Ninfas e Camenas na Elegia 7 evoca as apóstrofes de Vénus a Nereides, rios e feras:

Correndo os prados vai, correndo os montes,
cabelo solto ao vento, dos pés nua,
deixados os seus banhos, e suas fontes,
em busca de Cupido a triste sua
mãe e cativa Vénus, voz em grito,
suspira, e chora, e cansa, e geme, e sua.
– Ó filho, minhas forças, meu espirito
– grita – meu só poder minha alegria,
por quem meu nome é tão cantado, e escrito,
onde te foste assi cego, e sem guia?

21 Poliziano, *Amor fugitiuus e graeco Moschi*, v. 3.

22 Na versão latina anónima, Cupido é *captiuus*: *Captiuum si quisquam adduxerit, illi / mox alliquid gaudens ultra dabit oscula mater [...]* (*Luciani Carmina Heroica in Amorem*, vv. 7-8). Já na versão castelhana, é *fugitivo*: “Sabed, pues, hermanos, quès mi fugitivo / el que anda perdido sin yo lo saber [...]” (*El Amor Fugitivo*, vv. 9-10).

23 Sobre a tradução de Giovanni Pontano, publicada em 1518, ver especialmente Hutton (1980: 79-80): “Pontano is apparently the first definitely to abandon the proclamation for a runaway slave, and to picture instead a mother’s distress for her strayed child. In this change he precedes Tasso, Baif, Spenser, and most of the notable modern versions.”

24 *Tragicomédia Frágua de Amor*, v. 113.

25 Ramalho (1963-1964: 335-339).

26 Pontano, *De Amore Fugitivo*, vv. 3-4: *matris uos miserae moueat dolor, et labor, illum / anxia tam longa quae sequor usque uia*. As citações do poema de Pontano são feitas a partir de Ramalho (1963-1964: 345-347).

onde, minino, e só, por mil desertos,
 meu só prazer, e doce companhia?
 em toda parte tens imigos certos,
 e tu voando vás com as leves penas;
 não deixam rasto teus passos incertos.
 Assi deixaste Ninfas e Camenas,
 assi meus doces cantos, e instrumentos?
 As fontes frias, ribeiras amenas?²⁷

G. Pontano, *De Amore Fugitivo*

Dicite Nereides (nam uos quoque procreat unda)
 Anne aliquis uestris sit puer hospes aquis?
 Matris uos miserae moueat dolor, et labor, illum
 Anxia tam longa quae sequor usque uia.
 Ipse puer nudusque abiit, nec cognitus ulli,
 Quippe meo nunquam cesserat ante sinu.
 Maternis folum mammis folumque sub ulnis
 Hei mihi quis fluctus, quae fera Syrtis habet?²⁸

Independentemente desta possível influência, ambas as elegias apresentam leituras derivadas de outras fontes. Com efeito, a descrição de Cupido no poema de Caminha é quase uma tradução exacta dos versos latinos da versão anónima:

Não é alvo, mas todo o corpo lhe arde
 Em cor de fogo, e os olhos resplandecem
 Tanto que não há vista que os aguarde.²⁹

Huic non candor inest: rubor igneus inficit omne
 corpus et ardescunt acri contenta nitore
 lumina nec dulces sequitur mens subdola uoces.³⁰

27 Elegia 7, vv. 1-18 (Ferreira 2008: 148).

28 Pontano, *De Amore Fugitivo*, vv. 1-8.

29 Caminha, Elegia 5, vv. 28-30 (Anastácio 1998, vol. 2: 644).

30 *Luciani Carmina Heroica in Amorem*, vv. 11-13. A versão castelhana deste poema é bastante mais elaborada: “No es blanca color, ni negra tampoco / Aquella que muestra en su parecer. / Mas es relumbrante, y parece un poco / Al fuego luziente, q̄ abrasa en le ver. / Sus ojos son dos relámpagos claros, / Flamâtes y agudos con tremula lûbre, / Quêchan de si los rayos tan claros, / Que ciega la vista por mas q̄ sên cumbre”. (*El Amor Fugitivo*, vv. 25-32).

Também a descrição do cabelo remete claramente para o verso latino:

Crespos cabelos té os ombros pendendo
Em certa ordem lh'estão.³¹

Dependent humeris crispi certo ordine crines.³²

Note-se que a versão castelhana da versão anónima não contém este pormenor, pelo que se deve descartar, neste caso, a possibilidade de uma leitura mediada:

Cuelgan los cabelos, como hebras de oro
de aquella cabeça dorada y luziente
muy mas relübrâtes, q̃ un rico thesoro,
D'el oro mas puro, q̃ se halla en Oriente.³³

A elegia de António Ferreira junta estas duas imagens, não sendo claro, no entanto, se terá sido influenciado pela leitura de Poliziano, como aduz Rebelo (1987-1988: 247)³⁴, ou pela tradução anónima, uma vez que *crispus* e *candor* – que Ferreira, à semelhança de Caminha, traduz por “alvo” – são comuns às duas descrições do deus³⁵.

31 Caminha, Elegia 5, vv. 40-41 (Anastácio 1998, vol. 2: 644).

32 *Luciani Carmina Heroica in Amorem*, v. 21. Nos versos finais do poema de Pêro de Andrade Caminha também se denota a influência da tradução anónima: “E se te forem dele oferecidas / Setas, coldre pintado, arcos fermosos: / Não sejam suas ofertas recebidas. / Que seus dões queimam tudo, e são danosos.” (Anastácio 1998, vol. 2: 645, vv. 79-82). Na versão original, não aparecem discriminadas as armas de Cupido (AP 9. 440, vv. 28-29: ἦν δὲ λέγει ἄλβε ταῦτα, χαρίζομαι ὅσσα μοι ὅπλα, / μὴ τὸ θίγης πλάνα δῶρα, τὰ γὰρ πυρὶ πάντα βέβηπται. Cf. tradução de Costa Ramalho (1963-1964: 343): “E se disser: «pega, ofereço-te as minhas armas», / não lhe toques, são pérfidos presentes. Está tudo banhado em fogo.”), tal como na tradução de Poliziano (*Amor fugitiuus*, vv. 29-32: [...] *Si for sita dixerit: Heus tu, / Accipe, nempe tibi cuncta haec me largior arma: / Ne contingat, caue, fallacia munera Amoris; / Omnia quippe igni sunt infecta illius arma.*) e na tradução atribuída a Francisco de Enzinas (*El Amor Fugitivo*, vv. 113-116: “Tambien si te ofresce las armas q̃ tiene / Diciendo te, amigo, mis armas te entrego / Nada rescivas, qu'entonces se viene / Buscâdo cō fraude meterte en el fuego.”) De facto, apenas na versão anónima são nomeadas todas as armas, incluindo o “coldre pintado”: *Si uero facili promittit uulnera uultu / Telaque gnosiacosque arcus, pictamque phraetram, / noxia dona time, quicquid tetigere perurunt.* (*Luciani Carmina Heroica in Amorem*, vv. 48-50).

33 *El Amor Fugitivo*, vv. 57-60.

34 Cf. Rebelo (1987-1988: 247): “Policiano [...] traduz «atirar» com o verbo *torquere* (correspondendo ao grego βάλλω de Mosco); Ferreira, ao traduzir do latim, preferiu o sentido de «atormentar», outro dos significados de *torquere*.”

35 Poliziano, *Amor fugitiuus*, vv. 7, 12; *Luciani Carmina Heroica in Amorem*, vv. 11, 21.

Bons sinais tem meu filho: crespo, e louro,
 Não muito alvo do corpo, a cor parece
 De vivo fogo, e leva aljaba d'ouro.³⁶

Apesar de ser difícil comprovar que traduções usou António Ferreira, a referência a Prosérpina sugere um contacto com a versão latina inicialmente atribuída a Luciano de Samósata:

Quem há a quem sua mão destra não espante?
 De que treme inda lá o reino obscuro?
 Tu, Prosérpina, o dize; Orfeo o cante.³⁷

Sed tamen exiguo longos de corpore iactus
 dirigit: ima ferum telo sub tartara Ditem
 perculit, et regem manes sensere subactum
 candida cum stygio rapta est **Proserpina** currum
 corpora nuda gerit nullo uelamine tectos.³⁸

De facto, ainda que o “reino obscuro” evoque a expressão *regna silentum*, ou mesmo que o verbo *tremere* derive de *torquere*, como defende Rebelo (1987-1988: 247), não se encontra na tradução de Poliziano qualquer alusão à deusa, uma vez que, à semelhança da versão original³⁹, apenas refere o rio Aqueronte⁴⁰.

A liberdade de tratamento das fontes por parte de Ferreira, que levou Rocha Pereira a considerar a Elegia 7 uma imitação livre de Mosco⁴¹, impede

36 Elegia 7, vv. 31-33 (Ferreira 2008: 149). Rebelo (1987-1988: 249) associa a expressão “vivo fogo” a *uerum ignem*, de Poliziano. De facto, o verbo “parece” está mais próximo do vocábulo *imitatur* da versão de Poliziano do que do *inficit* da tradução anónima (*Luciani Carmina Heroica in Amorem*, v. 11).

37 Elegia 7, vv. 46-48 (Ferreira 2008: 149).

38 *Luciani Carmina Heroica in Amorem*, vv. 24-28.

39 AP 9. 440, vv. 13-14: μικρόλα μὲν τήνῃ τὰ χερύδρια, μακρὰ δὲ βάλλει, / βάλλει κείς Ἀχέροντα καὶ εἰς Αἴδα βασιλεια. Cf. tradução de Costa Ramalho (1963-1964: 343): “Tem as mãos pequenas, mas atiram longe, / Atiram até o Aqueronte e o palácio do Hades.”

40 Poliziano, *Amor fugitiuus e graeco Moschi*, vv. 13-14: *Exiguaeque manus; procul autem spicula torquet, / Torquet in umbriferumque Acheronta et regna silentum*. Também a versão castelhana omite esta alusão. Cf. *El Amor Fugitivo*, vv. 65-68: “Tiene unas manos q̄ son muy pequenas / mas echa muy largo las flechas q̄ tira, / penetra com fuerça las muy duras peñas / y al mismo Acherôta cõ su reino d'ira.”

41 Pereira (2008: 38): “Na elegia vii, a rubrica diz: «Amor Fugido. De Moscho». O assunto do Ἔρωος δραπέτης foi, de facto, tratado por esse bucolista alexandrino e, depois, por Meleagro. Não estamos, porém, em presença de uma tradução, mas de uma imitação livre [...]”.

a sua identificação exacta. Comparativamente a Caminha, em que a influência da versão anónima latina é bastante evidente, no caso de Ferreira estamos perante a introdução de vários tópicos presentes noutras adaptações do tema, e a Elegia 7 parece ser o resultado de uma *contaminatio* de várias leituras. Além disso, a edição dos *Epigrammata Graeca* contém duas traduções do poema de Mosco – a de Poliziano e a versão anónima – sendo, portanto, bastante plausível que tivesse acesso a ambas⁴².

Assim, independentemente do conhecimento que António Ferreira e Pêro de Andrade Caminha tivessem da língua grega, a hipótese de terem partido do texto original afigura-se, em ambos os casos, bastante reduzida. Tendo em conta que o tema de *Amor Fugido* se encontrava muito difundido na época, todos os motivos encontrados nas composições portuguesas podem derivar de traduções: não só da versão quase literal de Poliziano, mas também da versão anónima atribuída a Luciano e da sua tradução castelhana, ou ainda da de Pontano, sem falar de outras traduções ou imitações vernáculas que desconhecemos e que eventualmente circulariam na época.

À luz dos dados que possuímos hoje, o papel das mediações latinas e vernáculas não deve, assim, ser desvalorizado, pois estes textos revelaram-se indispensáveis para a transmissão de autores gregos em Portugal numa época em que o conhecimento da língua se encontrava circunscrito a uma pequena elite.

42 Cf. *Epigrammata Graeca Veterum Elegantissima* (1528: 50-53).

Bibliografia

Fontes

- Anthologie grecque. Tome VIII: Anthologie Palatine, Livre IX.* (1972). Texte établi et traduit par: Jean Irigoin, Pierre Laurens, G. Soury, Texte établi par: Pierre Waltz. Paris: Les Belles Lettres.
- Dialogos de Luciano, no menos ingeniosos que provechosos, traduzidos de griego en lengua castellana* (1550). León: Sebastián Gripho.
- Epigrammata Graeca Veterum Elegantissima, eademque Latina ab utriusque linguae uiris doctissimis uersa atque in rem studiosorum e diversis autoribus per Ioannem Soterem collecta* (1528). Coloniae.
- Ferreira, António (2008). *Poemas Lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Luciano (1504). *Opera Luciani Philosophi Luculentissimi*. Mediolani: Scinzenzeler.
- Poliziano, Angelo (1498). *Omnia Opera Angeli Politiani et Alia Quaedam Lectu Digna*. Venetiiis: In aedibus Aldi Romani.
- Vicente, Gil (2002). *As Obras de Gil Vicente*, ed. sob a Direção Científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols.

Estudos

- Anastácio, Vanda (1998). *Visões de Glória (Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*. 2 vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.
- Boparai, Jaspreet Singh (2014). “Politian’s Translation of Callimachus’s ‘Bath of Pallas’ in the *Miscellanea* (1489)”, *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 41, n.º 4: 369-388.
- Earle, T. F. (2008). “Introdução”. In António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 7-43.
- Fucilla, J. G. (1931). “Materials for the History of a Popular Classical Theme”. *Classical Philology*, vol. 26, n.º 2: 135-152.
- González Palencia, Angel, e Eugenio Mele (1951). “El «Amor fugitivo», de Mosco, en las literaturas italiana, española y portuguesa”. In *Estudios dedicados a Menendez Pidal*, vol. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 445-480.
- Hutton, James (1980). “*Amor Fugitivus*: The First Idyl of Moschus in Imitations to the Year 1800”, *Essays on Renaissance Poetry*. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 74-105.
- Lauvergnat-Gagnière, Christiane (1988). *Lucien de Samosate et le Lucianisme en France au XVI^e siècle. Athéisme et Polémique*. Genève: Librairie Droz.
- Maier, Ida (1966). *Ange Politien. La Formation d'un Poète Humaniste (1469-1480)*. Genève: Librairie Droz.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2008). *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Verbo.
- Ramalho, Américo da Costa (1963-1964). “Uma bucólica grega em Gil Vicente”. *Humanitas* 15-16: 328-347.

- Rebelo, António Manuel Ribeiro (1987-1988). “A problemática da tradução-imitação em duas elegias de António Ferreira”. *Humanitas* 39-40: 233-266.
- Ruiz Pérez, Ángel (2011). “*Venus quaerens filium*: un poema griego de Mosco y su reelaboración en Acuña”. In *Huir procure el encarecimiento. La poesía de Hernando de Acuña*, ed. G. Cabello Porras e S. Pérez-Abadín Barro. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 319-331.
- Sidwell, K. C. (1975). *Lucian of Samosata in the Italian Quattrocento*. Cambridge: Cambridge University [PhD dissertation].

Jorge Fernandes, leitor dos clássicos

ANA MARGARIDA OLIVEIRA SILVA*

Jorge Fernandes, poeta e tradutor, está entre os autores renascentistas sobre os quais ainda não recaiu a devida atenção e cuja obra não constituiu o cerne de um estudo sistemático que é necessário ser feito. Contudo, a publicação da edição crítica do *Cancioneiro Juromenha*, realizada por Barbara Spaggiari, colocou ao dispor dos investigadores um conjunto de poemas portugueses e castelhanos do século XVI, em que surgem dez composições atribuíveis a este autor. Trata-se de um poeta que vem, agora, ampliar o *corpus* da literatura portuguesa quinhentista.

Antes de analisar a receção dos textos clássicos num dos seus poemas, será importante acrescentar algumas informações sobre o percurso de vida do autor que poderão contribuir para um melhor entendimento da sua obra.

1. Informações biográficas de Jorge Fernandes

As escassas informações biográficas do poeta a que tínhamos acesso até, pelo menos, à publicação da edição crítica do *Cancioneiro* advêm principalmente da *Bibliotheca Lusitana*¹. Daí sabemos que Jorge Fernandes foi um frade franciscano, natural de Lisboa, que pertenceu à corte de D. João III. De acordo com o biógrafo, o poeta revelou desde tenra idade grande talento, o que levou a rainha D. Catarina de Áustria a mandá-lo chamar com o objetivo de estudar “letras humanas”. A proteção da rainha e o interesse

* Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | ana.97.silva@gmail.com

1 Cf. Machado (1966: 520).

demonstrado pelo talento do frade eram de tal forma evidentes, que era comumente chamado ‘o Fradinho da Rainha’.

No ano de 1578, na sequência da morte de D. Catarina em fevereiro e, posteriormente, de D. Sebastião na Batalha de Alcácer Quibir, Jorge Fernandes partiu para Castela, onde foi admitido como Frade Menor na Província da Conceição, adotando o nome de Frei Paulo da Cruz, pelo qual passou a ser conhecido. Lá aprendeu e ensinou até 1613, ano em que regressou a Portugal e entrou no Convento de S. Francisco de Lisboa.

No ano seguinte, por ocasião da celebração da solene procissão realizada a 13 de setembro e da transladação do mártir S. Vicente em Lisboa, o frade compôs vários poemas que lhe valeram a distinção de “primeiro prémio no verso latino”. Há ainda notícia de que teve a intenção de imprimir uma seleção dos seus versos. Porém, ao ter-lhe sido negada esta hipótese, partiu, uma vez mais, para Castela. Sabe-se que terá ficado no Mosteiro de Medina del Campo até morrer, em 1631.

No decurso da minha investigação nos arquivos da Torre do Tombo, deparei com vários documentos que podem acrescentar informação ao pouco que se sabe sobre este frade. Exemplo disso são os registos que se conservam com pedidos da rainha D. Catarina ao seu tesoureiro para fazer pagamentos a Jorge Fernandes.

A primeira referência ao poeta é de 11 de maio de 1552. No documento², a rainha pede que lhe deem a quantia de 4 mil réis, acrescentando que ele se encontra a estudar na Universidade de Coimbra³. Nos documentos dos anos sucessivos, nada faz crer que Jorge Fernandes se encontrasse ainda em Coimbra, só em 1572, no último documento encontrado até agora⁴, é que volta a ser mencionada a presença do frade nessa cidade.

Relativamente ao seu percurso no meio académico, uma das suas obras⁵, datada de 1612, refere-o como “Letor de Theologia”, apontando-o como docente. Tendo em conta, como foi referido, que existe documentação que o situa como estudante na Universidade de Coimbra em 1552 e, posteriormente, em 1572, sendo que neste último ano já não se especifica

2 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/CC/1/88/23.

3 Contudo, Jorge Fernandes não se encontra nos registos dos antigos alunos da Universidade de Coimbra.

4 ANTT, PT/TT/CC/2/248/00049.

5 Cruz (1612: fl.3r).

se Fernandes lá está a fim de estudar, cabe supor que a sua lecionação se pode ter situado também nesta universidade⁶.

Outra informação que é possível deduzir dos documentos encontrados relaciona-se com o estatuto que Jorge Fernandes teria na corte. Muito provavelmente terá sido, inicialmente, moço de capela⁷, tendo mais tarde ascendido a porteiro de câmara da rainha⁸. Esta subida de cargo fez com que deixasse de receber pouco mais do que 4500 réis, e passasse a ganhar cerca de 20 a 26 mil réis.

Acerca das suas obras, os biógrafos⁹ aludem a trabalhos escritos em latim e em português, mas também se encontram obras escritas em castelhano. Das onze obras referidas por Diogo Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana*, duas encontram-se no *Cancioneiro Juromenha* e no *Cancioneiro Verdelho*¹⁰.

2. Algumas considerações sobre a leitura dos Clássicos no poema n.º 135 do *Cancioneiro Juromenha*

Tal como acontece com a generalidade da obra de Jorge Fernandes, também o poema n.º 135 do *Cancioneiro Juromenha* carece de estudos e de uma análise atenta. Nesta composição, como anuncia a respetiva rubrica e confirma o seu conteúdo, o autor dialoga com o tratado *De uita solitaria* de Petrarca, o seu principal intertexto. As alusões a passos muito conhecidos de Vergílio e de Horácio adensam, juntamente com outras referências, esta singular versão do conhecido motivo renascentista da vida ativa *uersus* vida contemplativa.

Trata-se de um poema de 130 versos, que se inicia com uma nota dedicatória em que o poeta é identificado como “frade da rainha”, e o leitor

6 Para uma biografia mais pormenorizada de Jorge Fernandes, veja-se a investigação que fiz no âmbito da Dissertação de Mestrado. Importa sublinhar que, no período em que há documentação que situa Jorge Fernandes na Universidade de Coimbra, o nosso autor deparou com, em primeiro lugar, um conturbado momento de perseguição inquisitorial de alguns professores e, posteriormente, com o processo de estabelecimento do monopólio jesuíta em Portugal.

7 Cf. *supra* nota 2.

8 ANTT, PT/TT/CC/1/109/64.

9 Antes de ser referido por Diogo Barbosa Machado, Frei Paulo da Cruz tinha sido já mencionado na *Bibliotheca Hispana Nova* e na *Bibliotheca Universa Franciscana*. Contudo, tal como adverte Barbosa Machado, os autores dessas duas biografias fazem de um autor dois, com o mesmo nome.

10 Spaggiari (2018: 44).

é informado de que o tema da composição que se seguirá é o “louvor da vida solitaria a hum homem que, deixada Lisboa, se foi viver a hũa quinta”.

1.- “Louvor da vida solitaria”: Petrarca

Cabe notar a filiação de Jorge Fernandes na ordem franciscana, à luz da devoção do autor do tratado *De uita solitaria* por esta mesma ordem. A devoção de Petrarca pela ordem dos frades menores é notória, por exemplo, no segundo livro do *De uita solitaria*¹¹, quando o autor escolhe S. Francisco de Assis como exemplo pleno dos três géneros de solidão: de lugar, de tempo e da alma. Segundo Petrarca, S. Francisco era aquele que, mais do que ninguém, tinha conseguido seguir com rigor todos os preceitos inerentes à vida solitária, fazendo com que a sua alma, que por si só já aspirava a desígnios divinos, se aproximasse cada vez mais do amor de Cristo.

Desde as primeiras décadas do século XV, o tratado de Petrarca circulou em Portugal no ambiente monástico alcobacense, como demonstram os tratados *Orto do Esposo* e *Boosco Deleytoso*. Os dois tratados em prosa portugueses revelam o profundo conhecimento que se teria das obras contemplativas de Petrarca, das quais se fazem traduções de vários capítulos e de onde são retirados diversos exemplos. Dos dois tratados do escritor italiano, pode ainda destacar-se a primazia dada ao *De uita solitaria*¹².

Além da tradição que provém dos tratados portugueses que entram em diálogo com as obras petrarquianas, Jorge Fernandes poderá ter tido acesso a esta obra por intermédio de traduções castelhanas, uma vez que há conhecimento de traduções em Espanha desde meados do século XV¹³ e o desenvolvimento da imprensa facilitara a circulação e importação de livros no decorrer do século XVI¹⁴. De resto, a existência de uma tradução da obra de Petrarca em Medina del Campo¹⁵, publicada por Guillermo de Millis, para onde se retirou o franciscano na fase final da sua vida, vem

11 II.VI.8-13 (1999: 233-237).

12 Tarrío (2021) aponta a relevância do tratado de Petrarca na tradadística portuguesa da primeira metade do século, especialmente na obra de D. Duarte. A presença desta obra petrarquista na literatura portuguesa do século XV já foi assinalada por Santos (1989: 91-108); Dias (1989: 229-245); Anastácio (2005: 41-80); Marnoto (2005: 251-271). Acerca do Petrarquismo na literatura portuguesa renascentista, contamos com uma síntese muito útil de Marnoto (2015). No que respeita à poesia portuguesa do século XVI, não temos conhecimento de nenhum trabalho monográfico sobre a receção da obra *De uita solitaria*, mas não é este o lugar para tal indagação.

13 Cf. Wilkinson (2010: 577).

14 Sobre a circulação de livros e a transmissão dos clássicos no século XVI, cf. Tarrío (2015).

15 Cf. Wilkinson (2010: 577, n.º 14783). Sabe-se que a obra se encontrava lá a partir de 1553.

aumentar, ainda mais, as probabilidades de o poeta português ter tido acesso à tradução.

Assim, percebe-se que Jorge Fernandes reelabora em forma poética um conceito de matriz petrarquista já tratado em prosa, nos tratados portugueses¹⁶.

2.- Dois motivos clássicos recuperados pela cultura renascentista

O modelo petrarquista axial, que subjaz a esta composição, deixa transparecer dois motivos clássicos recuperados pela cultura renascentista, que se alicerçam na autoridade fundamental de Vergílio e de Horácio.

2.1.- A Idade de Ouro: Vergílio

O poema começa por aludir à Idade de Ouro e ao seu sucessivo deterioramento, servindo-se deste tópico para caracterizar o presente como uma época desvirtuosa, de costumes corrompidos. Porém, existe ainda esperança para aqueles que seguem o caminho escolhido pelo destinatário do poema: rumar ao campo e tranquilamente optar pela vida contemplativa, encontrando, assim, reminiscências da perdida Idade de Ouro. Segue-se a descrição dos dois géneros de vida e das pessoas que optam por cada um deles: a vida na corte, preferida pelo vulgo, e a vida contemplativa, preferida pelo sábio.

Não podemos deixar de ter em consideração as raízes clássicas, quando o cerne do poema é a contraposição da vida ativa à vida contemplativa. No seio da poesia latina, o tema foi bastante apreciado, nomeadamente por Horácio e por Vergílio. Começemos por analisar a receção da *Eneida* nesta composição.

O poema inicia-se com a descrição da Idade de Ouro, associada à descida de Saturno à Terra. Neste período, os homens viviam em sociedade, seguros, calmos e em harmonia uns com os outros. Porém, a concórdia reinou entre eles pouco tempo, dando lugar à tirania, à ambição e à cobiça. Depois de analisadas as fontes clássicas, percebemos que um dos modelos possíveis de presidir à descrição do mito é a *Eneida*. Atentemos no seguinte passo do poema renascentista que descreve a existência do Homem ainda antes da Idade de Ouro (vv. 1-9):

16 Cf. *supra* nota 12.

Quando do mundo novo a gente nova,
medrosa e esquiva, por morada tinha
ou cabana de rama, ou lapa, ou cova,

dos frutos de Pomona se mantinha
e mil vezes na caça perigosa
com bravos animais à guerra vinha.

Só morava na serra temerosa,
andava só di noite, só di dia,
sem temor pela terra alta e fragosa.

Enquanto no poema latino (*Aen.* 8.314-322):

Haec nemora indigenae fauni nymphaeque tenebant
gensque virum truncis et duro robore nata,
quis neque mos neque cultus erat, nec iungere tauros
aut componere opes norant aut parcere parto,
sed rami atque asper victu venatus alebat.
Primus ab aetherio venit Saturnus Olympo, [...]
Is genus indocile ac dispersum montibus altis
composuit legesque dedit [...].¹⁷

É de salientar que a tradição que provinha de Hesíodo¹⁸ associava a conceção do Homem ao momento em que surge a primeira idade. Ao recriar o mito no canto VIII da *Eneida*, no qual Evandro descreve a Eneias o lugar onde se erguerá Roma, é Vergílio que, ao reformular a história habitual do mito, assume a existência de homens num momento anterior à Idade de Ouro. Segundo o poeta mantuano, estes homens não tinham tradições nem eram civilizados, alimentavam-se “apenas [do fruto] dos ramos” e da caça, vivendo dispersos e de modo selvagem pelos montes. Ora, são exatamente estas as características fixadas por Jorge Fernandes nos versos transcritos da descrição inicial, quando se faz referência à gente “medrosa e esquiva”,

17 Todas as traduções que apresentamos do canto VIII da *Eneida* são de Cristina Abranches Guerreiro. Cf. Vergílio (2013: 209-210): “Estes bosques começaram por ser habitados por faunos e ninfas indígenas e por uma raça de homens nascida da cepa do duro carvalho, para quem nem tradições nem vida civilizada existiam, nem sabiam jungir os touros nem construir riquezas, nem poupar os bens adquiridos; apenas os ramos e a penosa caça os alimentavam, dando-lhes o sustento necessário à vida. Foi Saturno, que veio do etéreo Olimpo [...], quem nos primórdios reuniu esse povo indócil e disperso pelos altos montes, deu-lhes leis [...]”.

18 *Op.* 106-201.

que vivia de modo incivilizado e solitário, alimentando-se dos “frutos de Pomona” e da “caça perigosa”.

Tendo em conta a disseminação deste tópico na literatura renascentista, é difícil estabelecer claramente as fontes do poema de Fernandes. Ainda assim, é possível crer que haja uma alusão à descrição feita no canto VIII da *Eneida*, dada a semelhança dos motivos. Se atentarmos na continuação da história na narrativa vergiliana, encontramos mais passos semelhantes¹⁹: Saturno desce do Olimpo fugindo do seu filho Júpiter e vem habitar entre os homens, reunindo-os, civilizando-os, dando-lhes leis, segurança e paz. Todavia, esta harmonia acaba por ser destruída, cedendo o lugar à guerra, à cobiça e à ambição. Nos versos do poeta português, as características apontadas são idênticas (vv. 10-18):

Desceu Saturno à terra, que fogia
do seu filho fatal, o qual temendo,
em vão todos os outros morto havia.

A gente deshumana reprehendendo
fez viver em comum, mansa e segura,
cidades, magistrados, leis fazendo.

Este concerto foi di pouca dura
que tiranias, ambições, cobiça
fizeram saúde da espessura.

Mais adiante na composição, o poeta associa a tranquilidade e a paz, características da Idade de Ouro, à vida rural, como se houvesse uma continuidade entre elas, afirmando (vv. 22-27):

19 *Aen.* 8.319-322; 324-327:

Primus ab aethereo venit Saturnus Olympo,
arma Iovis fugiens et regnis exsul adeptis.
Is genus indocile ac dispersum montibus altis
composuit legesque dedit [...]
Aurea quae perhibent illo sub rege fuere
saecula. Sic placida populos in pace regebat,
deterior donec paulatim ac decolor aetas
et belli rabies et amor successit habendi.

Vergílio (2013: 210): “Foi Saturno, que veio do etéreo Olimpo fugindo das armas de Júpiter e exilado dos reinos que lhe foram usurpados, quem nos primórdios reuniu esse povo indócil e disperso pelos altos montes, deu-lhes leis [...]. Sob o seu reinado, correram os séculos que são considerados áureos, pois ele governava os povos numa plácida paz. A situação foi piorando, paulatinamente essa idade áurea foi perdendo o brilho e sobreveio a raiva da guerra e a ansia de possuir.”

Mas se o reformador da humanidade
 hoje da esphera setima descera
 a renovar justiça, paz, verdade,

pode ser que as cidades desfizera
 e pera os homens pôr melhor morada
 os solitarios bosques escolhera.

A referência à sétima esfera não pode deixar de remeter o leitor da época para a alusão ao sétimo céu do Paraíso na *Divina Comédia* de Dante²⁰. É um pormenor considerável que o poeta localize Saturno no sétimo céu, uma vez que é o lugar onde estão os espíritos contemplativos. Saturno é, portanto, associado à Idade de Ouro, encontrada apenas na solidão de uma vida contemplativa na natureza, onde o humanista do século XVI se poderia dedicar plenamente ao seu estudo e produção literária, que contribuiriam para o seu enriquecimento intelectual e para a sua aproximação de Deus²¹.

De facto, também na obra de Dante, no final do canto XXVIII (139-141) do Purgatório, há uma breve referência à Idade de Ouro. Estando Dante no Jardim do Éden, Matelda sugere-lhe que os poetas antigos, ao escreverem sobre a Idade do Ouro e o seu permanente estado de felicidade, porventura teriam sonhado com aquele mesmo lugar onde Dante e Matelda se encontravam. Desta forma, Dante não só se filia na tradição clássica do tópico, como o associa a um conceito cristão que está também subjacente ao poema de Jorge Fernandes, isto é, associa as fabulações da Idade do Ouro a um lugar onde é permitido ao Homem estar mais próximo de Deus.

2.2.- O retiro do sábio: Horácio

Contrastando com a salubre vida campestre escolhida pelo destinatário do poema, Jorge Fernandes aponta os vícios e a corrupção dos costumes do ambiente palaciano, de onde este homem terá decidido sair. Entre os problemas referidos, encontramos a ganância, a avareza e o deslumbramento com as riquezas, que de nada valem na ótica franciscana e petrarquista do poeta.

O retiro do sábio, que se aparta da cidade corrompida pelos vícios que alastram entre o vulgo, é um motivo que remonta a Horácio. Neste contexto, não deixa de ser importante salientar que, dos dez poemas presentes no

20 *Divina Comédia*, Paraíso XXI, XXII.

21 Cf. Marnoto (2015: 24).

Cancioneiro Juromenha atribuídos ao franciscano, encontremos também a tradução da Ode 24 do terceiro livro das *Odes* de Horácio. O facto de Fernandes ter escolhido esta ode em particular para traduzir, cujo tema é a crítica da devassidão e da ganância do povo romano, é bastante significativo se o relacionarmos com o poema apresentado.

Atentemos nestes versos do poema renascentista, em que se faz referência à vacuidade dos bens materiais e do poder: “Agora já o [Saturno] espanta, e desengana / [...] Ver de mando e riqueza o vão desejo”; na ode de Horácio, a questão é exposta da seguinte forma (*Carm.* 3.24.46-51):

vel nos in Capitolium,
quo clamor vocat et turba faventium,
vel nos in mare proximum
gemmas et lapides aurum et inutile,

summi materiem mali,
mittamus [...].²²

O logro, a farsa, a mentira e a constante dissimulação são também características que ambos os poetas apontam, como vemos nos versos de Fernandes (vv. 67-73):

A pique vive sempre este receio
De modo que mil vezes he forçado
Falar, tratar, viver ao modo alheio;

O animo, o sentido perturbado
Metido entre enemigos encubertos,
A perigos eternos arriscado,

Muito mais entre amigos pouco certos

Horácio, por sua vez, para salientar os mesmos aspetos, descreve o comportamento de um rapaz que desde sempre se habituou a ver o seu pai

22 Tradução de Jorge Fernandes:

Ou nós no Capitólio, onde nos chama
O povo alvoroçado,
ou nalgum mar chegado
lancemos este bem, que o mundo ama,
estas pedras e este ouro sem proveito
que tanto dano têm no mundo feito.

a ser desonesto e a enganar até as pessoas mais próximas. O rapaz deixou-se afetar e moldar de tal forma pelo exemplo do progenitor, que nele já não se reconhecem os costumes romanos, preferindo, por exemplo, o lazer ao estudo (*Carm.* 3.24.60-65).

Subjacente a este motivo horaciano do retiro do sábio está a dicotomia campo/cidade. A visão da cidade como um local de negócios, de vida política, de preocupações, ansiedade e excessos é frequentemente oposta à vida rural, tranquila, simples e moderada que se pauta pela liberdade e pela dedicação ao *otium*, no qual se inclui o tempo consagrado à escrita e à contemplação²³.

A epístola 14 do primeiro livro das *Epístolas* de Horácio é dirigida ao escravo responsável por cuidar da sua propriedade rural, na Sabina. O autor manifesta o seu desejo de voltar para o campo, enquanto o seu escravo desejaria regressar à cidade: *rure ego viventem, tu dicis in urbe beatum* (*Ep.* 1.14.10)²⁴. Esta dissemelhança leva-o a caracterizar os dois ambientes. Quanto à cidade, alude-se aos seus divertimentos, como “jogos e banhos” (*Ep.* 1.14.15), às tabernas, bordéis e meretrizes: *fornix tibi et uncta popina / incutiunt urbis desiderium, video* (*Ep.* 1.14.21-22)²⁵. O facto de ser um local de negócios também não é esquecido: *me constare mihi scis et discedere tristem / quandocumque trahunt invisae negotia Romam* (*Ep.* 1.14.16-17)²⁶. Já o campo é descrito com uma aura de pureza e simplicidade que contrasta com o ambiente citadino (*Ep.* 1.14.37-39):

non istic obliquo oculo mea commoda quisquam
limat, non odio obscuro morsuque venenat:
rident vicini glaebas et saxa moventem.²⁷

Nesta epístola, encontramos ainda um outro tópico, frequente em Horácio, que terá continuação no poema de Jorge Fernandes: a associação da vida contemplativa ao sábio/intelectual para quem este modo de vida é

23 Sobre a dicotomia campo/cidade em Horácio, veja-se Harrison (2005: 241-242).

24 Todas as traduções da epístola são de Pedro Braga Falcão (Horácio 2017: 99): “Eu digo que é feliz quem no campo vive, tu o que vive na cidade”.

25 “Vejo que são os bordéis, as sebosas tabernas que te incutem o desejo da cidade” (Horácio 2017: 99).

26 “daí saio sempre triste [do campo], sempre que a Roma me arrasta algum dos meus detestados negócios” (Horácio 2017: 99).

27 “Ai, ninguém me olha de lado, nem me desgasta pelos favores de que gozo, nem me envenena com o ódio de uma calada mordedura. Os vizinhos riem-se por me verem remexer a terra e as pedras” (Horácio 2017: 100).

aprazível²⁸, mas que contrasta com a ideia que o vulgo tem dela, por não a compreender. Assim, Horácio refere (*Ep.* 1.14.19-21):

nam quae deserta et inhospita tesqua
credis, amoena vocat mecum qui sentit, et odit
quae tu pulchra putas.²⁹

E Jorge Fernandes reproduz o tópico desta forma (vv. 115-117):

Mas he já a vida tal que he mui possível
que, pois de bre[u] o necio a reprehende,
por isso a tenha o sabio por sofrível.

3.- Motivos partilhados: Jorge Fernandes e os poetas portugueses contemporâneos

O tema do sábio retirado do tumulto cortesão é um motivo fundamental da poesia portuguesa do tempo de Jorge Fernandes³⁰, a começar pela obra de António Ferreira.

No ano de 1552, António Ferreira³¹ e Jorge Fernandes frequentavam a Universidade de Coimbra, fruindo de um ensino que contava já com as reformas levadas a cabo por D. João III. A formação de ambos decorreu, assim, num período de intensa inovação que lançou a Universidade de Coimbra para a vanguarda dos estudos universitários em Portugal, contando com professores de grande qualidade e com uma cuidada reestruturação e atualização das matérias de ensino³².

No que diz respeito ao tema que tem vindo a ser tratado, na obra de Ferreira, a dicotomia entre vida ativa e vida contemplativa torna-se mais evidente nas cartas 9 e 10 do Livro I das Cartas, endereçadas, respetivamente, a D. João de Lancastro, filho do Duque de Aveiro, e a Manuel de Sampaio, ambos em Coimbra.

28 Cf. Harrison (2005: 236).

29 “Aquilo que tu pensas ser um ermo deserto, inospitaleiro, um sítio aprazível o há de chamar alguém que pensa como eu, odiando aquilo que tu consideras belo” (Horácio 2017: 99).

30 Estamos conscientes de que este tema foi reelaborado por outros autores contemporâneos; centramo-nos aqui apenas em alguns.

31 Sobre a biografia de António Ferreira, veja-se a introdução de Thomas Earle em Ferreira (2000: 7-20).

32 Cf. *supra* nota 6. Sobre o ensino universitário em Coimbra na época de D. João III, veja-se Ramalho (1997: 695-720); Dias (1969).

Na carta a D. João de Lancastro, António Ferreira retrata a sua época como um mundo às avessas, no qual faz questão de salientar as “vãs cortes, vãs cidades”³³ ornadas com pedras raras, “arte de finas tintas, e ouro reluzente”, onde se movimenta a soberba e “triste gente”. Tudo isto provoca no poeta o profundo desejo de fugir para o campo. A este local são associadas “as primeiras gentes” que “as derradeiras / pegadas cá deixaram”³⁴, isto é, a Idade de Ouro que deixou as suas marcas no mundo rural, tal como anteriormente tinha sido referido na análise do poema de Jorge Fernandes.

Já na carta dirigida a Manuel de Sampaio, a crítica à sociedade é explicitamente feita ao papel desonesto e cobiçoso dos portugueses na conquista de territórios, que levam o sujeito a ambicionar uma vida de ócio na tranquilidade da natureza (vv. 103-108, 112-114):

Quanto, Sampaio meu, quanto mais val,
meu bom amigo, um ócio, livre, e honesto,
que as Índias guerrear de Portugal!

Índia, Guiné, Brasil, e todo resto
do mundo, a que nos chama, a que convida,
em mundo assi ambicioso, e desonesto? [...]

Busquemos ãa estrada mais direita,
amigo, com saúde, e com descanso
de vida, inda que humilde, aos céus aceita.³⁵

A associação da corrupção da moralidade dos “espritos vagos, vãos, como do vento viveis”³⁶ à atitude desonesta dos portugueses na conquista de territórios é uma característica que encontramos em Ferreira, mas que não tem continuidade em Jorge Fernandes, pelo menos explicitamente.

De forma diferente, as descrições do *locus amoenus*, que caracterizam este ideal de vida tão desejado, são muito semelhantes nos diversos poetas contemporâneos, sendo quase sempre referida a flora verdejante, a presença de um curso de água e o cantar dos pássaros³⁷.

33 Ferreira (2000: 291, vv. 117, 124-130).

34 Ferreira (2000: 292, vv. 148-156).

35 Ferreira (2000: 295).

36 Ferreira (2000: 295, vv. 97-98).

37 Bernardes (1597: fl.92v, vv. 36-39); Ferreira (2000: 296, vv. 115-117); Caminha, Ode III.7.57-59 (in Anastácio 1998, vol. II: 873).

Outro autor relevante para o estudo deste tema é Pêro de Andrade Caminha. Quanto a este poeta, sabe-se que, em 1556, D. João III se refere a ele enquanto “fidalguo da minha casa”³⁸. Isto significa que Andrade Caminha e Jorge Fernandes terão feito parte da corte de D. João III no mesmo período, facto que aumenta a probabilidade de conhecerem a produção literária um do outro e justifica as suas afinidades.

Uma das semelhanças encontrada na obra destes autores diz respeito à estratégia que utilizam para abordar o tema. Como refere Vanda Anastácio³⁹ a respeito de Caminha, “a crítica do apego aos bens materiais e à mundanidade faz-se, de uma forma geral, por referência quer ao comportamento virtuoso de quem renuncia a eles, quer à imagem do mundo como um lugar de inversão de valores”. Assim procede Jorge Fernandes ao elogiar o comportamento de um homem que renunciou à corrupção de valores que reina na cidade, e Andrade Caminha em alguns dos seus poemas, por exemplo, na ode III.7 a Francisco de Sá de Miranda.

Nesta composição de Caminha, em que o poeta elogia a iniciativa de Sá de Miranda de retirar-se para “o santo ócio”⁴⁰, a descrição da cidade de Lisboa é bastante significativa pelos elementos comuns ao poema de Fernandes, muitos deles já referidos a propósito da comparação com Horácio. Nesta ode, é desde logo impressionante o destaque que se dá à riqueza que entra na cidade através dos “vãos negócios”⁴¹, patentes também na descrição do tráfego marítimo que chega e sai da cidade, apresentado na terceira estrofe. Esse tráfego é um dos elementos destacados também pelo franciscano: “E de fora confusamente soa / turbulento tumulto e rebuliço / do trafego soberbo de Lisboa” (vv. 79-81). Além disso, é ainda referido o “inútil cuidado” e a vaidade que fazem com que na vida seja “esquecida / toda outra mais alta ocupação”⁴². Assim, fugindo “destas vãs esperanças, qu’enganados / nos levam”⁴³, a atitude de Sá de Miranda é apresentada como um “douto juízo, puro, livre, e claro / [...] que sempre deve amar-se”⁴⁴.

Na epístola III.16, endereçada ao irmão, Gaspar de Sousa, felicitando-o por ter decidido afastar-se da sociedade, que o sujeito descreve enquanto

38 Anastácio (1998, vol. I: 4).

39 Anastácio (1998: 639).

40 Caminha, Ode III.7.43 (in Anastácio 1998, vol. II: 873).

41 Caminha, Ode III.7.25-26, 56 (in Anastácio 1998, vol. II: 872-873).

42 Caminha, Ode III.7.31-36 (in Anastácio 1998, vol. II: 872).

43 Caminha, Ode III.7.66-67 (in Anastácio 1998, vol. II: 873).

44 Caminha, Ode III.7.41-42 (in Anastácio 1998, vol. II: 872).

mundo às avessas, salientam-se outras características que também encontramos repetidas no poema de Jorge Fernandes. De entre estas, destacam-se a ociosidade do povo⁴⁵, a injustiça e a mentira que grassam⁴⁶, o dinheiro que compra tudo⁴⁷ e a falta de amizade e sinceridade que impedem o homem de alcançar a virtude⁴⁸.

Também Caminha concebe a vivência longe da cidade, despojada de bens materiais, como a única via que permite escapar à degradação de valores inerente à passagem do tempo, uma vez que só assim o homem pode encontrar a “paz consigo” e viver “livre” e “em si seguro” no “ócio puro”⁴⁹, como refere na ode III.8⁵⁰, dedicada a Dom Jerónimo Osório⁵¹. Contudo, não associa esta ruralidade, para onde o sábio se retira, a uma reminiscência da Idade de Ouro, como, pelo contrário, se demonstrou relativamente aos poemas de Jorge Fernandes e António Ferreira.

Além disso, ainda nesta ode e em conformidade com o que foi anteriormente referido acerca do poema de Fernandes, o poeta recorre à ideia de que o vulgo está longe de entender a decisão daquele que sabiamente se retira para o campo (vv. 67-72):

Quão longe vás do cego
Vulgo, que ou não s'atreve,
Co bem, ora o não entende, ora s'engana,
Que segue o que mais deve
Fugir, que o bom sossego
Foge, e tem só por glória a glória humana.

Sabemos que Diogo Bernardes também versa sobre este mesmo tema, nomeadamente na Ode “ao conde das Idanhas estando fora da Corte” presente tanto em *Várias Rimas ao Bom Jesus*, como em *Rimas Várias, Flores do Lima*.

45 Caminha, Ep. III.16.11 (in Anastácio 1998, vol. II: 904).

46 Caminha, Ep. III.16.15-18 (in Anastácio 1998, vol. II: 904-905).

47 Caminha, Ep. III.16.19-21 (in Anastácio 1998, vol. II: 905). Em Jorge Fernandes o tema encontra-se desenvolvido nos vv. 118-123.

48 Caminha, Ep. III.16.55-57 (in Anastácio 1998, vol. II: 906).

49 Anastácio (1998, vol. I: 456).

50 Caminha, Ode III.8.25-36 (in Anastácio 1998, vol. II: 875).

51 No original encontra-se «D'Osouro».

O elogio àquele que feliz “despreza / os mandos, os tesouros / dos mores Reys da terra, / e logra o valle, e a serra”⁵² estende-se por todo o poema, salientando muitas das vantagens do mundo rural já referidas por Fernandes e pelos autores destacados anteriormente. Contudo, enquanto Jorge Fernandes torna evidente que as virtudes associadas ao campo contrastam com a corrupção de valores que reina na cidade, Bernardes não o explicita sem ser no título do poema, deixando implícito, ao caracterizar o modo de vida rural, que há lugares onde tal não acontece.

Esta diferença no modo de caracterização dos dois ambientes, por parte de Bernardes e de Fernandes, torna-se clara se atentarmos nos versos em que Diogo Bernardes salienta o facto de, no campo, não ser preciso mentir ou simular, assim como o facto de não haver intrigas ou más intenções:

Alli ninguem lhe tolhe
Que falle livremente
Quanto a razão lhe manda;
Alli sem temor anda
Da peçonha da lingua mal dizente.⁵³

Como visto anteriormente, estas são as características apresentadas por Jorge Fernandes, nos versos 67 a 73, para descrever explicitamente o ambiente de corte.

Por fim, ambos os autores terminam as composições elogiando aquele que toma a decisão de adotar este modo de vida, uma vez que, quem assim vive despojado de preocupações e de bens materiais, usufrui da sua vida plenamente, sem medos ou cuidados e, como tal, não tem medo de a perder⁵⁴.

Assim, partindo da análise da composição n.º 135, podemos retirar várias conclusões. Primeiro, sobressai o conhecimento da literatura italiana que Jorge Fernandes teria, sobretudo do tratado *De uita solitaria* de Petrarca. No que diz respeito a este modelo petrarquiano, que se torna axial no poema analisado, conseguimos reconhecer nele dois motivos clássicos que foram

52 Bernardes (1597: fl.92v, vv. 33-36).

53 Bernardes (1597: fl.94r, vv. 85-89).

54 Bernardes (1597: fl.94v, vv. 111-117): “Nem teme, nem duvida / Perder o que possui, / E se o perder, que perde? / Torna campo a ser verde, / O tempo a dar fructos que destrue, / De novo lança a fonte, / Que custa hũa choupana e valle, ou môte?”

Jorge Fernandes, vv. 124-128: “Vivei, senhor, com tal contentamento / a que terá qualquer sesudo inveja, / de trafego, temor, cuidado, isento. / Porque, posto que a vida breve seja, / quem toda a vive, não teme perdê-la.”

recuperados pela cultura renascentista e que serviram a Jorge Fernandes de instrumento e código para veicular a sua ética franciscana: a Idade de Ouro ‘cristianizada’ e o retiro do sábio aulicamente reescrito. Estes motivos alicerçaram-se, respetivamente, em Vergílio e Horácio.

Além disto, podemos ainda concluir que a cultura clássica que Jorge Fernandes detinha terá sido, provavelmente, adquirida nos anos em que estudou em Coimbra e que fizeram dele o produto das reformas académicas levadas a cabo por D. João III. Também por este aspeto e, sobretudo, pelo confronto com outras obras do seu tempo, percebemos que os dois motivos estudados são comuns aos poetas portugueses de corte contemporâneos. Por isso, torna-se evidente que o franciscano estava em plena sintonia com a tradição e com os demais autores do seu tempo, revelando as mesmas preocupações e, muitas vezes, até o mesmo modo de as expressar.

Desta forma, o autor consegue, com este poema, reelaborar os motivos do *otium* e da vida solitária, que se coadunam perfeitamente com a ordem franciscana em que ele próprio professou. Além disso, ao trabalhar um conceito de matriz petrarquista já exposto em prosa nos tratados de Alcobaça, Jorge Fernandes molda-o à forma poética. A relevância deste poema no período renascentista vem confirmar a necessidade de se estudar a restante obra do autor que se adivinha imprescindível no *corpus* da literatura portuguesa do século XVI.

Bibliografia

- Alighieri, Dante (2009). *Commedia*. Milano: Garzanti Editore.
- Anastácio, Vanda (1998). *Visões de Glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*. 1.º e 2.º vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.
- (2005). “Pensar o Petrarquismo”. *Revista Portuguesa de História do Livro* 16: 41-80.
- Bernardes, Diogo (1597). *Rimas varias, flores do Lima*. Lisboa: Manoel de Lyra.
- Cruz, Pablo de la (1612). *Centiloquio de encomios de los santos, sacados de los evangelios, que se cantan en sus festividades*. Valladolid: Por Diego Fernandez de Cordova.
- Dias, A. F. (1989). “Um livro de espiritualidade: o Boosco Deleitoso”. *Biblos* 65: 229-245.
- Dias, J. S. (1969). *A Política Cultural da Época de D. João III*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Ferreira, António (2000). *Poemas Lusitanos*, pref. e ed. T.F. Earle. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Harrison, Stephen (2005). “Town and country”. In *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 235-247.
- Hesíodo (2014). *Teogonia. Trabalhos e Dias*, trad. Ana E. Pinheiro e José R. Ferreira. 2.ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Horácio (2017). *Epístolas*, trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Livros Cotovia.
- Machado, Diogo Barbosa (1966). *Bibliotheca Lusitana*, ed. fac-similada, revista por M. Lopes de Almeida, tomo 3. Coimbra: Atlântida.
- Marnoto, Rita (2005). “Petrarca em Portugal. *Ad eorum littus irem*”. In *Petrarca 700 anos*, coord. Rita Marnoto. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 251-271.
- ____ (2015). *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Petrarca, Francesco (1999). *De Vita Solitaria*, trad. Christophe Carraud. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Ramallo, A. C. (1997). “O Humanismo (depois de 1537)”. In *História da Universidade em Portugal, vol. I, tomo II (1537-1771)*. Coimbra: Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 695-720.
- Santos, Zulmira Coelho dos (1989). “A presença de Petrarca na literatura de espiritualidade do século XV: o Boosco Deleitoso”. In *Actas do Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Vol. 5: Espiritualidade e Evangelização*. Porto: Universidade do Porto, pp. 91-108.
- Spaggiari, Barbara (2018). *Cancioneiro Juromenha*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tarrio, Ana María (2015). *Leitores dos Clássicos: Portugal e Itália, séculos XV e XVI uma geografia do primeiro Humanismo em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal e Centro de Estudos Clássicos.
- ____ (2021). “*Otium, Otiositas, Pigritia, Melancholia*. Cicerón, Petrarca y la Dinastía de Avis”. In *Homenagem a Aires Nascimento* (no prelo).
- Vergílio (2013). *Eneida*, trad. Luís Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro & Ana Alexandra Alves de Sousa. 4.ª ed., Lisboa: Bertrand Editora.
- Wilkinson, Alexander S. (ed.) (2010). *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601 / Libros ibéricos: Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*. Leiden and Boston: Brill.

A recepção dos clássicos no *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel de Portugal* de Vasco Mouzinho de Quevedo Castelbranco

JOANA VEIGA*

Sobre a vida de Vasco Mouzinho de Quevedo e Castelbranco, “que sem disputar é depois de Camões, nosso maior épico” (Garrett 1984: 24)¹, poucas são as certezas. Sabe-se que era filho de Francisco Mouzinho e neto de Vasco Annes Mouzinho. Sabe-se, ainda, que era natural de Setúbal e que terá morrido em Lisboa; que estudou em Coimbra, no curso de Direito Canónico e Civil, que concluiu em 1595; e que viveu no final do século XVI e início do XVII².

O *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel Rainha de Portugal e outras várias rimas*³, publicado em 1596, foi a sua primeira obra editada⁴. No entanto, o reconhecimento só chegou com a publicação de *Afonso Africano. Poema Heróico da presa de Arzila e Tânger*, poema épico composto em oitava

* Universidade de Lisboa | joana.veiga@campus.ul.pt

1 Além de Almeida Garrett, entre os apologistas de Vasco Mouzinho de Quevedo no século XIX, contam-se ainda Borges de Figueiredo, Inocêncio Francisco da Silva e Pinheiro Chagas. Em Rodrigues (1999: 80-81) podemos encontrar um resumo daquilo que estes três autores disseram sobre o poeta setubalense.

2 Para informação mais detalhada sobre a sua origem, o seu percurso literário e as suas obras, v. Gamboa (1999: 7-10) e Rodrigues (1999: 3-47).

3 Seguimos a 1.ª edição (Quevedo 1596), que doravante referiremos como *Discurso* em todas as referências.

4 Sobre o ano e as condições de publicação da obra, v. Gamboa (1999: 7) e Rodrigues (1999: 48-55).

rima e publicado em 1611⁵, que Vasco Mouzinho filia na tradição vergiliana ao adoptar uma divisão em doze cantos e ao organizar os conteúdos segundo a mesma disposição adoptada por Vergílio na *Eneida*⁶, mas que demonstra também uma forte influência camonianiana, principalmente nas expressões utilizadas e na construção de alguns episódios⁷.

Ainda que estas duas obras nos pareçam de assunto fortemente nacionalista, a verdade é que o seu último poema publicado ainda em vida, em 1619, se intitula *Triumpho del Monarcha Philippo tercero*, obra encomendada pela Câmara de Lisboa em que se celebra a visita de D. Filipe III (II de Portugal) à cidade⁸ e que valeu ao poeta uma severa crítica de Almeida Carvalho⁹. Foi, pois, graças a este poema que Vasco Mouzinho de Quevedo e Castelbranco começou a ser relegado para segundo plano, uma vez que muitos dos seus críticos viram aqui uma clara adesão ao partido castelhano aquando do domínio filipino¹⁰.

Assim, o presente trabalho tem o intuito de analisar o poema *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel Rainha de Portugal*, de modo a explicitar o contexto da sua génese, bem como as razões da escolha da Rainha Santa como heroína. Além disso, serão ainda analisados a estrutura e o conteúdo do poema e o modo como Vasco Mouzinho fez uso de tópicos da literatura clássica na construção da biografia de uma figura do universo cristão e do imaginário português.

Antes de mais, é preciso perceber o contexto histórico e as razões que podem ter levado Vasco Mouzinho de Quevedo e Castelbranco a compor este poema épico. Importa notar que, em 1596, ano da publicação do poema,

5 Podemos encontrar uma descrição pormenorizada da obra em Rodrigues (1999) e Rodrigues (2012: 337).

6 Encontramos esta informação, assim como uma explicação mais detalhada das semelhanças entre as duas épicas, em Rodrigues (2012: 341, nota 9).

7 Sobre este poema épico, v. Rodrigues (1999) e Cunha (2011, s.u. Quevedo [Castelbranco], Vasco Mousinho).

8 Rodrigues (1999: 59-62) faz uma breve explicação e caracterização da obra e apresenta, ainda, um resumo desta em nota.

9 Logo no título, Almeida Carvalho (1968: 27) deixa claro que vê o poeta setubalense como um traidor e comenta que “Precisamente nesses nefastos dias em que Portugal prostrado pela dor chorava a sua má sorte e a mais negra servidão, é que Mouzinho de Quevedo, satisfeito e prazenteiro, saiu a público, ostentando galas e espargindo flores sobre a cabeça do chefe dos carrascos do seu país! Nos seus cânticos fementidos, hipócritas e vendidos, é ele próprio quem reconhece o infortúnio da sua terra, e ouve os prantos da dor que a consterna [...]”.

10 Entre os seus mais acicatados críticos dos séculos XIX e XX encontramos o já referido Almeida Carvalho, Camilo Castelo Branco e Teófilo Braga. Sobre os críticos de Vasco Mouzinho de Quevedo e o que se disse acerca do poeta, v. Rodrigues (1999: 66-123, especialmente 118-123).

Portugal se encontrava há dezasseis anos sob domínio castelhano. Por esta altura, ainda o poeta não estava sob suspeita de ser apoiante de Filipe II nem parece haver qualquer indício na obra de que isso fosse uma possibilidade. Nesta composição épica, o setubalense ainda demonstra simpatizar e sofrer com a dor da perda da independência e da morte de D. Sebastião em Alcácer-Quibir, que resultou numa vitória moura, como se depreende da sétima estrofe do canto I:

Começar do destorso Lusitano,
E ruína total da glória altiva,
Com que fez rico ao pobre Mauritano
Sebastião cuja morte, inda oje he viva.
Renovandose sempre de anno em anno
Qual Águia, que no mar a idade aviva
Em outro mar de lágrimas, que chora,
Quem se dezeja, e sua sombra adora
(*Discurso*, 1.7.1-8)

No entanto, é a escolha da heroína deste poema que interessa perceber. Por que razão elege a Rainha Santa Isabel? Desde a sua morte, em 1336, muitos milagres lhe foram sendo atribuídos¹¹ e cedo a apelidaram de santa¹², ainda que, oficialmente, essa honra eclesial (além da beatificação em 1516) só se viesse a verificar em 1625, aquando da sua canonização¹³. Sobre este período, diz Pires (2003: 173) que, quanto a assuntos associados à figura da Rainha Santa Isabel, “não há neste final do século XVI nenhuma data particularmente relevante”. Se, quando falamos em datas oficiais, é verdade que, neste período, nenhuma se destaca, o mesmo não se pode dizer quando falamos da campanha que se iniciou em 1556 no Colégio das Artes e que ficaria marcada a partir dessa altura pela composição dos mais variados textos, estreitamente ligados à vida escolar, em prosa e poesia em louvor de Santa Isabel¹⁴.

A primeira data a destacar é a de 9 de Setembro de 1556, que figura numa carta do rei D. João III ao Reitor do Colégio das Artes, na qual se

11 Encontramos listas de milagres obtidos por intercessão da Rainha Santa, antes e depois da sua morte, em Vasconcelos (1993: 253-268 e 421-435) e Brandão (1980: 526-534).

12 Como demonstra Vasconcelos (1993: 276-278).

13 Sobre a beatificação e a canonização, v. Vasconcelos (1993: 280-318 e 439-464).

14 Para corroborar esta afirmação, v. Pires (2003: 174) e BNP *cod.* 3308 e BGUC *ms.* 993, cujas composições literárias atestam a grande quantidade de escritos a que a Rainha Santa servia de mote.

institui que, no dia de culto da Rainha, 4 de Julho, se proferisse anualmente uma oração em seu louvor¹⁵. A esta data segue-se a de 4 de Julho de 1557¹⁶, que marca o início de um longo processo de exaltação da Rainha Santa Isabel, que viria, mais tarde, a culminar na sua canonização em 1625, e que participa dessa campanha, marcada pela oração anual em honra da Rainha, a par de múltiplos poemas que eram afixados publicamente. Além disto, entre 1556 e 1625, há três períodos que não podemos ignorar. O primeiro corresponde aos anos de 1576 a 1578, época em que se fez o primeiro pedido de abertura do processo de canonização. Esse pedido, apadrinhado por D. Sebastião e pelo bispo de Coimbra D. Manuel de Meneses, caiu por terra devido à morte, na Batalha de Alcácer-Quibir, dos dois principais intervenientes. O segundo compreende o intervalo de tempo de 1583 a 1591, período em que D. Filipe I de Portugal manifestou algum interesse em promover a canonização da Rainha. O último corresponde ao ano de 1611, em que foi finalmente instaurado o processo a pedido de D. Filipe II de Portugal¹⁷. As datas englobadas no período de 1557 a 1591 são, talvez, as que podem ter alguma relevância na escolha do tema pelo poeta, uma vez que Vasco Mouzinho de Quevedo estudou na Universidade de Coimbra, a cidade mais ligada ao culto da Rainha, numa altura em que se mostrava muito activa esta campanha literária¹⁸. É, por isso, possível que, durante a sua estada nessa cidade, o poeta tenha tomado conhecimento desta prática e tenha mesmo assistido¹⁹ a algumas das celebrações do Colégio das Artes, local cuja produção literária atesta a profusão de composições relacionadas com a Rainha²⁰.

15 Encontramos uma cópia da carta régia em Brandão (1941: 295-296).

16 Data em que é proferida a primeira oração em louvor da Rainha. Encontramos o texto de Pedro Perpinhão em BNP, *cod.* 3308, pp. 131-156.

17 Os reis envolvidos, os esforços e os procedimentos levados a cabo para que se instaurasse o processo de canonização da Rainha encontram-se descritos em Vasconcelos (1993: 340-352).

18 As composições que atestam esta actividade literária encontram-se recolhidas em BNP *cod.* 3308 e BGUC *ms.* 993.

19 Em dias de celebração ou festas religiosas, era prática comum (como, aliás, atesta a *Ratio Studiorum* na regra 18 para o Professor de Retórica, regra 10 para o Professor de Humanidades, regra 7 para a Academia de Retóricos e Humanistas) afixarem-se alguns textos de docentes e discentes nos corredores do Colégio, que podiam ser lidos pelo público que para lá se deslocava a fim de assistir às comemorações. Sobre o costume de se convidar pessoas estranhas ao Colégio das Artes, v. *Ratio Studiorum*, regra 6 para o Ajudante do Professor ou Bedel, regra 10 para a Academia de Teólogos e Filósofos, regra 4 para a Academia de Retóricos e Humanistas, e regra 6 para a Academia de Gramáticos. Cf. Miranda (2009).

20 Para uma lista das composições recolhidas nos manuscritos supramencionados e respectivos temas, v. Barbosa (1995) e Barbosa (1996).

Explicada a possível justificação para a escolha de Santa Isabel como heroína do poema épico de Vasco Mouzinho de Quevedo, olhemos agora para a obra.

O *Discurso*, com um total de 2 696 versos, está dividido em seis cantos de extensão muito variável, composto em oitavas de versos decassilábicos em rima cruzada nos primeiros seis versos e emparelhada nos dois últimos. A estrutura do poema acompanha a recomendada para a epopeia, começando pela invocação (*Discurso*, 1.1-11), a que se segue a proposição (*Discurso*, 1.12-16), depois a dedicatória (*Discurso*, 1.17-25), e, por fim, a narração (com início em 1.26).

No canto I, o poeta faz a invocação à musa, isto é, à Rainha Santa Isabel (não obstante só ser nomeada em *Discurso*, 1.13.4), explicita a proposição, faz a dedicatória e inicia a narração.

No canto II, Vasco Mouzinho de Quevedo começa por relatar os feitos de D. Dinis e o sonho deste em que vê um retrato de Santa Isabel e por ela se apaixona. A isto segue-se a descrição da embaixada portuguesa a Aragão para pedir a mão da então princesa D. Isabel e o primeiro discurso de D. Pedro III de Aragão.

No canto III, é narrado o episódio do jardim de D. Isabel, o segundo e o terceiro discursos de D. Pedro III, o primeiro e o segundo discursos de D. Isabel e a partida desta para Portugal.

No canto IV, descreve-se em analepse o nascimento da futura rainha de Portugal e o seu terceiro discurso, que corresponde a um solilóquio perante a contemplação de Cristo crucificado; há também uma segunda intervenção em forma de discurso de um doente de um dos hospitais visitados pela Rainha e a reacção desta às súplicas.

No canto V, o poeta relata as infidelidades de D. Dinis e a posição estoica da Rainha; refere, ainda, o facto de os filhos bastardos do rei terem sido criados por esta; conta o episódio das suspeitas lançadas sobre Santa Isabel e o milagre das rosas, assim como a intervenção de Deus em ambas as situações para provar a santidade da Rainha; conta, também, o episódio de uma das contendas entre D. Dinis e o filho, D. Afonso, bem como a intervenção da Rainha para resolver a situação, episódio em que se insere o quarto discurso da mulher de D. Dinis.

O último canto, o poeta reservou-o para o momento da morte da Rainha, durante o qual mostra o seu sofrimento, a aceitação do fim da vida e o quinto e último discurso da Rainha, que corresponde ao segundo

solilóquio. Antes das considerações finais, há espaço ainda para um resumo da vida de Santa Isabel.

Analisemos, agora, as influências presentes nesta epopeia cristã, com a ressalva, porém, de não se tratar de uma análise exaustiva, mas meramente exemplificativa. Começemos por aquilo que o próprio poeta diz na dedicatória que antecede o poema. Escreve Vasco Mouzinho:

[...] sempre tive por acertada aquela sentença de Horácio *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*²¹, porque o útil sem mistura de doce não diz hoje com a condição e natureza dos homens e o doce sem o proveitoso não diz com a obrigação daquele que escreve [...]. (Discurso, na dedicatória “Ao Excelentíssimo Senho[r] Duque Dom Alvaro de Lencastre”)

Assim, não podemos deixar de mencionar que, antes de qualquer outra influência, seja no vocabulário, seja na estrutura, Horácio é o autor que Vasco Mouzinho escolhe mencionar pelo nome, talvez por ser o autor por cujos preceitos poéticos deseja nortear-se.

Além da possível (ou, pelo menos, declarada) influência horaciana, há outro processo que interessa realçar e que pode demonstrar que Vasco Mouzinho era leitor de Camões e de outras obras da época assim como de autores clássicos como Homero, Vergílio, o já mencionado Horácio e Ovídio: a utilização da mitologia clássica como fonte inesgotável de episódios, expressões e vocabulário poético. Ora, sendo estudante em Coimbra e conhecedor das línguas clássicas, pelo menos do latim, é fácil acreditar que o autor terá tido contacto com algumas obras clássicas, se não no original, certamente em tradução. Desse contacto resultaram inúmeras referências espalhadas por este *Discurso*, das quais demonstraremos algumas.

Começemos por alguns exemplos neste *Discurso* de figuras mitológicas utilizadas para personificar objectos ou fenómenos naturais por meio de perífrases animais. Em Quevedo, *Discurso*, 1.43.5, temos uma referência à “ave de Juno”, perífrase para pavão; em *Discurso*, 1.46.5, nova referência a uma ave, desta feita é o “pássaro de Palas”, a coruja, que aparece aqui a anunciar a chegada da noite; em *Discurso*, 1.51.1, Loto, ou Lótis, é a personificação da manhã, anunciando a chegada de um novo dia; em *Discurso*, 1.67.7, vemos Neptuno, o deus do mar, a personificar este elemento. No canto IV, as referências que nos parecem merecer destaque são as expressões “*Lympha fugitiva*” (*Discurso*, 4.9.4), como personificação do curso da água,

21 Hor. *Ars* 343, citado por Quevedo.

e “Lampécia e as irmãs” (*Discurso*, 4.10.2), metamorfoseadas em choupo (*Ov. Met.* 2.340-366). Em *Discurso*, 5.28.3, Tisífone, uma das Erínias (*Ov. Met.* 4.481-524), é apresentada como a personificação da loucura, que o poeta culpa pela revolta do príncipe D. Afonso contra o pai e rei D. Dinis.

Quanto ao recurso a alguns mitos para enaltecer as figuras do poema, destacamos as referências ao monte Olimpo, a Júpiter e ao monte Atlas (*Discurso*, 1.82), que surgem como termo de comparação que realça a grandeza de D. Dinis, descrito pelo poeta como um monte ainda mais alto e nobre do que os outros dois; aos deuses Marte, Júpiter, Mercúrio e Vénus (*Discurso*, 2.6), que vemos concederem dons a D. Dinis, prova de que este rei seria um consorte adequado à Rainha Santa. No canto II destacamos também as referências à casa de Apolo e Marte (*Discurso*, 2.11.2) e ao templo de Júpiter (*Discurso*, 2.11.3-4), possivelmente para evidenciar as suas capacidades como poeta, como guerreiro e como rei (e não deixa de ser curioso que a vertente de poeta seja a primeira das três a ser mencionada); e as alusões a Apolo e às irmãs (*Discurso*, 2.23.4), ao mar de Ícaro (*Discurso*, 2.23.6) e a Aganipe (*Discurso*, 2.23.7), que atestam a qualidade do rei enquanto poeta, figura que o autor imagina ter por crítico. No canto III, o realce vai para a referência a Alcíone (*Discurso*, 3.29.8), cuja intenção é comparar os sentimentos de D. Pedro III de Aragão em relação à filha com o comportamento de Éolo em relação à ave em que se metamorfoseou Alcíone (*Ov. Met.* 11.710-748) – o pai de Santa Isabel diz-lhe que a sua presença dá ao reino a mesma segurança sentida pela ave mencionada quando Éolo segura os ventos para que esta possa depositar os seus ovos no ninho, demonstrando, desta forma, quão preciosa era já Santa Isabel. No canto IV, além de mencionar Lympha como personificação da água (*Discurso*, 4.9.4) e Lampécia e as irmãs (*Discurso*, 4.10.2), referindo a metamorfose em choupo (*Ov. Met.* 2.348-349), o poeta faz ainda uma comparação, na qual afirma que tentar mudar o curso da água ou tentar endireitar os ramos do choupo é tão impossível como desviar Santa Isabel do seu amor a Deus e a Cristo, e acrescenta que a Rainha foge da “vã suavidade dos vícios” tal como Ulisses resistiu às sereias (*Discurso*, 4.11.3-4); destaque, ainda, para a comparação da Santa com uma sibila (*Discurso*, 4.42), figura que parece corresponder à Sibila que guiou Eneias na descida aos Infernos (Verg. *A.* 6): num apelo agonizante, um doente dirige-se à Rainha e pede-lhe que ela o guie para fora da escuridão, tal como uma sibila, prova de que ainda em vida a Rainha tinha já uma aura de santidade. No canto V, as metamorfoses de Dafne em loureiro (*Ov. Met.* 1.548-558) e de Narciso em flor (*Ov. Met.* 3.476-494) são

usadas numa comparação com o milagre das rosas (*Discurso*, 5.15), que faz sobressair a acção da Rainha Santa: o poeta diz que nem um nem outro se transformaram tão depressa como o ouro em rosas, precisamente porque, no milagre de Isabel, temos presente a intervenção de Deus, mais uma vez como prova da santidade da Rainha.

No que diz respeito à utilização dos mitos na construção de episódios do poema, há dois momentos a realçar. O primeiro, encontramos-lo no canto II, no qual se relata o sonho de D. Dinis: o “animal que Marte enfreia” (*Discurso*, 2.32.4) e Pégaso (*Discurso*, 2.33.2), duas perífrases referentes ao cavalo utilizadas pelo poeta para nomear o animal que transporta o retrato da Rainha Santa, retrato esse que, tal como Medusa paralisa os homens com o olhar, paralisa D. Dinis pela beleza que demonstra da então princesa de Aragão e que o faz apaixonar-se por ela (*Discurso*, 2.34-35). O segundo, no canto III, é a alusão ao jardim de Alcínoo (*Discurso*, 3.3), que remete para a descrição detalhada deste espaço na *Odisseia* (Hom. *Od.* 7.81-132), com o qual se compara o jardim de Santa Isabel, que se mostra, como não podia deixar de ser, superior e que está repleto de flores como o Narciso (referido também pela perífrase “filho de Cefiso”), o Jacinto, o Amaranto e o Adónis (*Discurso*, 3.4), três dos quais – Narciso, Jacinto e Adónis – são mencionados recorrendo a expressões que remetem para as metamorfoses das personagens mitológicas nas flores com o mesmo nome (Ov. *Met.* 3.339-510, 10.162-219, 10.503-739).

Em relação às considerações e comentários pessoais do próprio Vasco Mouzinho de Quevedo e Castelbranco ao longo do poema, elaborados com recurso à mitologia greco-latina, é importante mencionar a descrição da cidade de Setúbal (*Discurso*, 2.14), terra natal do poeta, como uma espécie de paraíso na Terra, onde tudo prospera (daí as referências a Pomona, Flora, Baco e Minerva, divindades ligadas à fertilidade dos campos) e que é o local escolhido por Vénus para sua morada em preterição de Idálio, Pafos e Citera (cidades também mencionadas em Verg. *A.* 10.50-52). Neste canto, que consideramos ser o mais prolífero em referências mitológicas, há ainda espaço para referir duas intervenções pessoais. Por um lado, o momento em que, com recurso à menção de Atlas e do peso que este suporta, se diz que até o poeta mais bafejado pelas virtudes literárias fraquejaria sem um favor divino que o guiasse e, por isso mesmo, se pede outro “favor mais alto” (*Discurso*, 2.27); por outro lado, o momento em que se revela o nome da musa de Vasco Mouzinho, a própria Rainha Santa Isabel, a quem este pede que, tal como Ariadne guiou Teseu para fora do labirinto com o seu fio,

também ela guie o vate nesta empresa poética (*Discurso*, 2.28). As últimas referências que apontaremos encontram-se no canto V, no qual são mencionados Midas, rei da Frígia, Crasso, um general romano, e Crespo, rei da Lídia, todos eles símbolos de uma excessiva riqueza que o poeta despreza e não procura alcançar (*Discurso*, 5.49), talvez na tentativa de demonstrar que lhe interessa apenas a imortalidade pelo reconhecimento da sua obra a que todos os bons poetas aspiram.

Uma outra influência, que não poderíamos deixar passar sem menção por ser, talvez, a mais evidente, é Camões e *Os Lusíadas*²². Quanto à estrutura, mais do que uma imitação de Camões, nota-se, sobretudo, a adopção do código poético vigente na época²³. O que importa destacar como influência camonianiana, seja por leitura directa ou indirecta, é, acima de tudo, o uso de algumas expressões e vocabulário, dos quais destacaremos apenas alguns exemplos²⁴. Desses, uns apenas ecoam os versos camonianos, outros são verdadeiros decalques de expressões de *Os Lusíadas*.

Atentando apenas no canto I, podemos observar as seguintes semelhanças: entre os primeiros versos de Vasco Mouzinho (*Discurso*, 1.1) e os versos do canto X de Camões (*Os Lusíadas* 10.145); entre o início da invocação quevediana (*Discurso*, 1.5) e alguns versos camonianos do canto III (*Os Lusíadas* 3.2.1, 5); entre a expressão “tão justa e santa guerra” (*Discurso*, 1.10.7) e versos de Camões do canto VII (*Os Lusíadas* 7.7.3-4, 7-8); entre os versos de Vasco de Mouzinho sobre a alteração do curso de um rio (*Discurso*, 1.33.1-2) e os versos camonianos que abordam o mesmo fenómeno (*Os Lusíadas* 4.28.3-4); entre os versos quevedianos nos quais se refere uma heroicidade ainda maior do que a de Gregos e Troianos (*Discurso*, 1.40.1-2) e os camonianos sobre o mesmo assunto (*Os Lusíadas* 1.3.1, 2, 8); entre a descrição de D. Afonso Henriques, comparando-o a um rio (*Discurso*, 1.42.2-3), e a descrição das grutas de Neptuno (*Os Lusíadas* 6.9.2-4); entre a descrição de D. Sancho I de Vasco Mouzinho (*Discurso*, 1.67.7-8 e 1.68.1-4) e a de Camões sobre o mesmo rei (*Os Lusíadas* 3.85.1-4); e entre os versos “Que, como um forte rei, o reino exalta, / Assim torna a

22 Para as referências de *Os Lusíadas*, utilizámos a edição de António José Saraiva (Camões 2006).

23 Reiteramos a teoria de Gamboa (1999: 37-39).

24 No parágrafo seguinte listamos as expressões já referidas por Gamboa (1999: 37-44), que faz uma análise dos passos em que Vasco Mouzinho de Quevedo e Castelbranco imita Camões, às quais acrescentamos ainda outras (poucas) que nos parecem também decalcadas de *Os Lusíadas*. Precisamente por já se encontrar em Gamboa (1999) um estudo sobre os ecos camonianos no canto I do *Discurso*, não nos parece proveitoso repetir o que já foi dito, mas apenas chamar a atenção para essa semelhança.

cair se este lhe falta.” (*Discurso*, 1.69.7-8) e “Que um fraco rei faz fraca a forte gente.” (*Os Lusíadas* 3.138.8). A par destas semelhanças, mencionamos ainda outras expressões camonianas utilizadas por Vasco Mouzinho, como, por exemplo, a “branca Tétis” (*Discurso*, 1.4.4; cf. *Os Lusíadas* 3.55.4) como personificação do mar, a “Líbia ardente” (*Discurso*, 1.29.5; cf. *Os Lusíadas* 3.128.7), e também as expressões “Mouro furor” (*Discurso*, 1.68.6) e “furor Mauro” (*Os Lusíadas* 3.123.7), “noite escura” (*Discurso*, 1.70.1) e “escura noite” (*Os Lusíadas* 4.60.1), para personificar a morte, e, por fim, “da bela Aurora a roxa face” (*Discurso*, 1.70.5), para personificar a manhã, e a expressão camoniana “roxa Aurora” (*Os Lusíadas* 4.60.7), para referir os limites do Oriente, local onde se acreditava que o Sol nascia. É de salientar, ainda, a semelhança entre versos das estrofes finais do *Discurso* (6.41.1-2) e alguns versos também das estrofes finais de *Os Lusíadas* (10.145.1-2).

Como pudemos ver, Vasco Mouzinho dá início ao seu poema e termina-o recorrendo a expressões que ecoam versos camonianos, o que não se deve de todo a um acaso, mas a um propósito deliberado. No entanto, não esquece os autores clássicos, aos quais recorre por diversas vezes, como demonstrado ao longo deste trabalho.

Tendo em conta todas estas referências, podemos concluir que a utilização da mitologia greco-latina numa obra cuja heroína é uma figura cristã que emana santidade tem o intuito de a adornar e enriquecer a sua linguagem, tal como Camões faz em *Os Lusíadas*. Além desta função exornativa poderá, talvez, acrescentar-se uma outra: uma função propagandística ou legitimadora, que dá expressão a uma santidade ainda não oficialmente proclamada, mas pela qual muito se pugnava no reino lusitano.

Ainda que esta não tenha sido uma análise exaustiva de todas as expressões e de todas as fontes clássicas a que o poeta poderá ter recorrido, julgamos ter contribuído para o estudo de um poema quase esquecido pelo tempo, cujo autor chegou a ser considerado um dos maiores épicos pós-camoniano.

Bibliografia

Fontes

- Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Pedro Perpinhão, et al. *Rerum scholasticarum, quae a patribus ac fratribus huius Conimbricensis Collegii Scripta sunt tomus secundus*. Ms. 993.
- Biblioteca Nacional de Portugal, Pedro Perpinhão, et al. *Rerum scholasticarum, quae a patribus ac fratribus huius Conimbricensis Collegii Scripta sunt Tomus primus*. Cod. 3308. Disponível em <http://purl.pt/28058>.
- Brandão, Mário (1941). *Documentos de D. João III*, vol. IV. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Camões, Luís de (2006). *Os Lusíadas*, ed. António José Saraiva. 3.ª ed., Porto: Figueirinhas.
- Homero (2003). *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço. 8.ª ed., Lisboa: Cotovia.
- Miranda, Margarida (2009). *Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus. Regime escolar e curriculum de estudos. Edição bilingue latim-português*. Campo Grande: Esfera do Caos Editores Lda.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Ovidius (2004). *Metamorphoses recognovit brevis adnotatione critica instruit R.J. Tarrant*. Oxford: Clarendon Press.
- Quevedo (Castelbranco), Vasco Mouzinho (1596). *Discurso sobre a vida, e morte, da Rainha Santa Isabel & outras varias rimas*. Lisboa: Manoel da Lyra.
- (1611). *Afonso Africano. Poema Heroico da preza d'Arzila e Tânger*. Lisboa: António Álvares.
- (1619) *Triumpho del Monarcha Philippo terceiro en la felicissima entrada de Lisboa*. Lisboa: Jorge Rodrigues.
- Vergílio (2013). *Eneida*, trad. Luís Cerqueira, Ana Alexandra Alves de Sousa e Cristina Abranches Guerreiro. 4.ª ed., Lisboa: Bertrand.
- Vergilius (1990). *P. Vergili Maronis opera recognovit brevis adnotatione critica instruit R.A.B. Mynors*. Oxford: Clarendon Press.

Estudos

- Barbosa, Manuel José de Sousa (1995). "Humanismo e práticas escolares: Um testemunho jesuítico quinhentista". *Euphrosyne* 23: 401-421.
- (1996). "Humanismo e práticas escolares: Um outro testemunho jesuítico quinhentista". *Euphrosyne* 24: 407-424.
- Braga, Teófilo (1984). *História da Literatura Portuguesa*, vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Brandão, Frei Francisco (1980). *Monarquia Lusitana: Parte sexta* [reprodução fac-similada da edição de Lisboa, 1672]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Carvalho, João Carlos de Almeida (1972). *Acontecimentos, Lendas e Tradições da Região Setubalense*, vol. II [Dominação Filipina]. Setúbal: Junta Distrital de Setúbal.
- Cunha, Mafalda Ferin (2011). "Quevedo (Castelbranco), Vasco Mousinho". In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. Vítor Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho.
- Gamboa, Maria José Nascimento Silva (1999). *Discurso sobre a vida e morte da Rainha Santa Isabel e outras varias rimas de Vasco Mousinho Quevedo de Castelbranco e a poesia ao divino*. Universidade de Coimbra. Tese de Mestrado.

- Pires, Maria Lucília (2003). “O Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel rainha de Portugal de Vasco Mouzinho de Castelbranco”. *Via Spiritus* 10: 173-182.
- Rodrigues, Manuel dos Santos (1999). *O Afonso Africano de Vasco Mouzinho de Quevedo. Estudo histórico-literário e edição crítica*. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Tese de Doutoramento.
- ____ (2012). “Espaço e alegoria na poesia épica portuguesa seiscentista”. In *Espaços e Paisagens: Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas: Vol. 2 Línguas e Literaturas: Idade Média, Renascimento, Recepção*, coords. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 337-343.
- Vasconcelos, António de (1993). *Dona Isabel de Aragão: Rainha Santa*, vol. I [reprodução fac-similada da edição de 1891-1894]. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra.

“O Virgílio Português” – alcunhas clássicas e os cânones literários dos séculos XVI e XVII

MATTHEW GOREY*

Introdução

Nas histórias literárias e comentários sobre a literatura renascentista de Portugal, podem-se encontrar muitas analogias entre os escritores mais famosos do século XVI e os autores clássicos da Grécia e da Roma antiga. Este tipo de antonomásia, que frequentemente aparece sob a forma de epítetos e alcunhas clássicas, tornou-se bastante difundido na Europa quinhentista, e vários poemas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516) ilustram a divulgação desta tendência retórica na literatura renascentista de Portugal, mesmo na sua fase inicial. Por exemplo, encontramos na compilação de Resende um poema em que D. João Manuel chama a Álvaro de Brito “outro Platam”, ao qual Brito responde com a linha: “Em prudência soes Catam...” (1516: 49v)¹. A utilização de tais alcunhas na literatura portuguesa continuou na segunda metade do século XVI, e foram aplicadas finalmente aos autores mais famosos dessa época. Desta maneira, o prefácio da primeira

* Wabash College | goreym@wabash.edu

Esta investigação foi realizada com o apoio de uma bolsa da Biblioteca Nacional de Portugal e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Eu gostaria de agradecer à comissão organizadora do colóquio *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura* e ao avaliador anónimo pelos seus vários reparos e recomendações proveitosas, que melhoraram o texto final. Quaisquer falhas ou defeitos restantes, sejam linguísticos ou interpretativos, serão de minha responsabilidade.

1 Estas alcunhas também poderiam abranger caracteres mitológicos; outro poeta no *Cancioneiro Geral* elogia o Conde de Loulé como “huum Eytor outro segundo” (1516: 22r).

edição das *Rimas* de Luís de Camões (1595) contém um soneto em italiano por Luís Franco que chama a Camões “nuovo Homero” (fol. 5r). Embora houvesse uma grande variedade de comparações entre autores antigos e modernos noutros países europeus, no caso de Portugal foi típico no século XVI que estas alcunhas incluíssem adjetivos como “novo”, “outro” ou “segundo”, sem especificarem a nacionalidade ou a língua nativa do escritor contemporâneo.

No entanto, nos últimos anos do século XVI surgiu uma nova variante de alcunha clássica em Portugal que elogiava um poeta ou escritor por ser não só a “nova” ou “outra” versão de um autor clássico mas também a encarnação *portuguesa* da figura antiga, empregando um adjetivo pátrio. Em certos países europeus, como em França, já havia alcunhas e epítetos clássicos na literatura quinhentista que enfatizavam o local de nascimento dos autores, mas os escritores e críticos portugueses não começaram a utilizar alcunhas clássicas com os adjetivos “português” e “lusitano” até ao fim do século. Além disso, a popularidade desta forma de alcunha cresceu rapidamente em Portugal nas primeiras décadas do século XVII, quando se tornaram um elemento comum dos elogios literários aos autores do novo cânone quinhentista.

Para ilustrar o crescimento deste sistema de alcunhas clássicas com adjetivos pátrios, vale considerar, entre outros, Luís de Camões, descrito repetidamente na literatura seiscentista de Portugal e de Espanha como o “Homero Português” ou “Virgílio Lusitano”, epítetos que foram divulgados posteriormente em fontes alemãs, francesas e italianas². Aliás, o historiador João de Barros, o grande teólogo Jerónimo Osório e o dramaturgo Gil Vicente, entre outros, receberam alcunhas ou epítetos clássicos que corresponderam ao género no qual cada um deles tinha conseguido maior fama, resultando, respetivamente, nos apelidos de “Lívio Português”, “Cícero Português” e “Plauto Português”. Embora este tipo de antonomásia, que enfatiza a nacionalidade do autor moderno, já tivesse aparecido esporadicamente na literatura de outros países europeus nos séculos anteriores, apareceu em Portugal apenas no fim do século XVI. Além disso, e ao contrário dos países fora da Península Ibérica, algumas das alcunhas portuguesas têm continuado a ser utilizadas em obras da história e da crítica literária, e em *websites* enciclopédicos e populares, como a Wikipédia.

2 Outra alcunha comum para Camões nessa altura foi “o príncipe dos poetas”, ou “príncipe da poesia heróica”. Veja-se, por exemplo, a página de rosto da edição de Manuel Correia d’*Os Lusíadas* (1613).

Curiosamente, apesar de este tipo de antonomásia ser muito popular na literatura portuguesa e espanhola do século XVII, não existem estudos académicos sobre o tema, nem sobre a relação entre o uso das alcunhas clássicas e o estabelecimento de novos cânones literários na mesma altura. Além disso, é interessante que a variante dessas alcunhas que empregou adjetivos pátrios, em vez de adjetivos como "outro" ou "novo", só tenha aparecido em Portugal no fim do século XVI, nas comparações entre autores antigos e modernos. Portanto, concentrar-me-ei nas origens deste fenómeno na literatura portuguesa durante a União Monárquica entre 1580 e 1640, especialmente nas fontes impressas que terão divulgado essas alcunhas junto de leitores fora da Península Ibérica³.

Mostrarei que foi na época do domínio espanhol que os críticos e autores portugueses começaram a usar sistematicamente as alcunhas greco-romanas com adjetivos pátrios (como "Virgílio Português"). O surgimento deste tipo de alcunhas clássicas mais patrióticas em Portugal coincidiu com um crescente desejo de distinguir a literatura portuguesa da cultura espanhola sob o governo da dinastia filipina, e argumentarei que este modo de elogio atribuiu valor e prestígio cultural ao novo cânone da literatura portuguesa durante um período de turbulência e de incerteza política⁴. Ademais, pretendo mostrar como este sistema de alcunhas veio a abranger diversos géneros da literatura renascentista em Portugal, construindo uma parte importante da auto-imagem da cultura portuguesa e influenciando a maneira pela qual os críticos estrangeiros passaram a interpretar o valor dos autores portugueses nos séculos seguintes.

Epítetos clássicos, alcunhas patrióticas e os novos cânones literários

Para entender a função destas alcunhas clássicas na literatura portuguesa, cumpre que a comparemos com a situação no resto da Europa. Desde o início do Renascimento, vários escritores e poetas europeus elogiaram os seus contemporâneos com comparações clássicas. Em França, apareceram já em meados do século XVI comparações clássicas nos elogios de certos

3 Foquei-me nas fontes impressas, que tiveram maior alcance fora de Portugal no século XVII, mas é também preciso um exame minucioso das fontes manuscritas. Sobre a cultura manuscrita em Portugal nos séculos XVI e XVII, remeto o leitor para Curto (2007: 145-188) e Buescu (2003).

4 Cf. Alves (2017: 4-7), que examina algumas tentativas de criar um cânone português "contraposto à influência espanhola" durante a União Monárquica com Espanha; ver *infra*.

poetas que especificavam a pátria ou também a cidade natal do autor. Pierre de Ronsard, por exemplo, foi apelidado “o Homero da França” por Hélène de Surgères, e o “Petrarca de Vendôme” por Olivier de Magny em 1554⁵. Porém, essas comparações clássicas na literatura de França e de outros países raramente se tornaram alcunhas duradouras; ou seja, alcunhas que sobrevivessem depois do século seguinte no discurso literário⁶. De facto, as alcunhas clássicas nesses países serviam principalmente como instrumento estilístico para mostrar a erudição do escritor⁷.

Em contraste com figuras como Ronsard e outros em França e Itália, a variante das alcunhas clássicas com adjetivos pátrios apareceu mais tarde em Portugal, pelo menos em fontes impressas. A primeira alcunha clássica dessa forma em referência a um escritor português surgiu na forma impressa apenas em 1590, no prefácio de *La conquista que hizieron los poderosos y Catholicos Reyes Don Fernando, y Doña Ysabel, en el Reyno de Granada*, uma epopeia espanhola escrita por Duarte Dias, poeta e soldado português⁸. Mas quando começaram a surgir na literatura portuguesa nas primeiras décadas do século XVII, estes epítetos vieram a ser muito mais populares e, em certos casos, continuam a ser usados até hoje para descrever e valorizar os “clássicos” portugueses do Renascimento. Em comparação com outros países europeus, portanto, há dois aspectos distintivos no uso de alcunhas como “Virgílio Português” no contexto português: (1) o surgimento tardio da variante com adjetivos pátrios no início do século XVII, pois certas alcunhas, como “o Homero da França”, já tinham aparecido esporadicamente em França e em Itália no século anterior; (2) a popularidade destas alcunhas em Portugal, que se tornaram apelidos conhecidos não só em Portugal, mas também no resto da Europa durante os séculos seguintes⁹.

Claro que também será preciso contextualizar o papel deste tipo de alcunha em Portugal relativo aos hábitos retóricos da época. Em geral, a antonomásia parece ter sido um fenómeno relativamente comum entre

5 Sturm-Maddox (1999: xi, 1). Lara Vilà nota que Ariosto foi considerado um “novo Virgílio” por vários críticos do século XVI (2011: 62).

6 Veja-se Katz (1966: 13). Sturm-Maddox (1999: 1) observa que, na maioria dos casos na literatura francesa, essas comparações ofereceram a “promise of a literary immortality that posterity has subsequently denied”.

7 Veja-se Sturm-Maddox (1991: 6); este tipo de antonomásia na França renascentista estava intimamente ligado ao sistema de mecenato na corte.

8 Para Duarte Dias, o primeiro “Lusitano Homero”, ver *infra*.

9 Por outro lado, em Espanha o título de uma edição póstuma da poesia de Luis de Góngora proclamou-o “el Homero español” (1627), mas este apelido nunca se tornou uma alcunha duradoura. Na Inglaterra seiscentista, o uso de epítetos como “the English Virgil” foi praticamente inexistente.

os letrados do século XVII, tanto em Portugal quanto no resto da Europa. Giuseppe Marcocci, no seu estudo sobre o surgimento do discurso imperial em Portugal, nota que o uso de analogias clássicas já constituía um elemento importante na retórica do papado no século XVI, particularmente na esfera política¹⁰. No século seguinte, num sermão pregado em 1655, o Padre António Vieira criticou os seus contemporâneos religiosos por utilizarem epítetos obscuros no púlpito, atribuindo esta prática aos "cultos" na igreja, que causavam perplexidade na congregação¹¹. Além disso, em relação à frequência da antonomásia *clássica* em Portugal, cabe citar Nicolau António, o célebre bibliógrafo espanhol, no prefácio da sua *Bibliotheca Hispana*, publicado em Roma em 1672 (fol. 20v., Tom. 1):

[Lusitani] tot habent elegantiarum suae hujus linguae admiratores & sectatores, ut Livios suos & Tacitos, Cicerones, Sallustiosque mostrare digito peregrinis, domique extollere laudibus ad caelum valeant.

Os portugueses têm tantos admiradores e aficionados da elegância da sua língua, que podem apontar os seus Lívios e Tácitos, Cíceros e Salústios para estrangeiros, e em sua própria pátria elogiá-los ao céu.¹²

Nos textos do Barroco, fossem portugueses ou estrangeiros, essas comparações clássicas eram frequentemente banais, uma manifestação simples da admiração profunda que os autores seiscentistas tinham pela cultura greco-romana.

Entretanto, existiam situações em que o recurso à antonomásia poderia ter uma qualidade distintiva no contexto português, especialmente em relação ao uso de adjetivos pátrios. Como vários críticos e historiadores têm observado, o Império Romano constituiu o modelo mais importante para a historiografia do Império Português, particularmente com respeito ao período de expansão durante o reinado de Manuel I (1495-1521)¹³. À luz do facto de que, no caso de Portugal, a articulação do cânone quinhentista por meio de comparações com o cânone clássico só se popularizou depois da perda de autonomia política sob a dinastia filipina, a hipótese que proponho

10 Marcocci (2012: 89).

11 Vieira (1679: colunas 43-44, o *Sermão da Sexagésima*). Agradeço ao avaliador anónimo por salientar o tratamento de antonomásia neste sermão.

12 Todas as traduções são do autor.

13 Curto (1988: 23). Cf. o *Panegirico* de João de Barros: "Mais que nenhuma (se me não engano) conserva a gravidade e desejo de honra, que antigamente sohia ter o povo romão" (1943: 119).

é a seguinte. Entre o fim do século XVI e a Restauração em 1640, as alcunhas clássicas na forma de “Virgílio Português” permitiram à elite política ligar a cultura literária de Portugal à glória do Império Romano, como já tinham feito no século anterior, apesar da perda de autonomia nacional sob o governo espanhol. Estabelecidas assim no contexto da política interna de Portugal nas primeiras décadas do século XVII, as comparações entre os escritores de Roma e Portugal – especialmente aquelas que descreveram um escritor recente como a variante *especificamente portuguesa* de um autor clássico – forneceram aos críticos estrangeiros um quadro cultural pré-fabricado para entender e interpretar autores que eram, em certos casos, desconhecidos fora de Portugal e de Espanha. Embora seja possível – até necessário – que fossem outros fatores políticos e culturais, sejam nacionais ou estrangeiros, que influenciaram a adoção generalizada deste sistema de alcunhas clássicas, a tendência para louvar os escritores portugueses do cânone quinhentista como novas versões portuguesas de autores antigos famosos persistiu no discurso literário depois da Restauração, divulgando-se numa variedade de línguas.

Como resultado, no século XVIII, quando Diogo Barbosa Machado compôs a sua bibliografia monumental da literatura portuguesa, a *Bibliotheca Lusitana* (1741-1759), ele pôde citar dezenas de trechos em que outros críticos tinham elogiado autores portugueses com alcunhas clássicas. De facto, constitui um dos aspectos mais notáveis das entradas na *Bibliotheca Lusitana*¹⁴. Repetido frequentemente nas histórias literárias dos séculos seguintes, hoje em dia este jeito de homenagem é tão comum na língua portuguesa, que se usa frequentemente em livros escolares e histórias literárias. Mas é especialmente notório na internet, onde artigos enciclopédicos em muitas línguas explicam a relevância dos autores importantes do século XVI em Portugal por meio da antonomásia. A Wikipédia tem, por exemplo, entradas que descrevem João de Barros como “der portugiesische Livius” (alemão)¹⁵, António Ferreira como “el Horácio portugués” (espanhol)¹⁶, Gil Vicente como “the Portuguese Plautus” (inglês)¹⁷, Jerónimo Osório como

14 Cf. Barbosa Machado (1966: 72-73, Tomo II), s.v. “Luís de Camões”; podem-se encontrar sete exemplos das alcunhas “Homero português” e “Virgílio português”.

15 [https://de.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_de_Barros_\(Historiker\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_de_Barros_(Historiker)) (acedido a 6 de março de 2020).

16 https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ferreira (acedido a 6 de março de 2020).

17 https://en.wikipedia.org/wiki/Gil_Vicente (acedido a 6 de março de 2020). Cf. a *Encyclopaedia Britannica*, que observa, sem citação, que Gil Vicente é “sometimes called the Portuguese Plautus”; <https://www.britannica.com/biography/Gil-Vicente-Portuguese-dramatist> (acedido a 6 de março de 2020).

“il Cicerone portoghese” (italiano)¹⁸ e até mesmo como *Cicero Lusitanus* (latim)¹⁹.

As alcunhas portuguesas nos séculos XVI e XVII

O objetivo desta investigação foi notar e analisar padrões no surgimento e na divulgação das alcunhas clássicas que seguem o modelo de “Virgílio português”, e, apesar de não ser totalmente exaustiva, é possível oferecer algumas observações sobre este tipo de antonomásia no período entre 1590 e 1710. Começando com as citações na *Bibliotheca Lusitana*, consultei mais de cem livros impressos nos séculos XVI e XVII, digitalizados em Google Books, Archive.org, Hathitrust e na Biblioteca Nacional Digital. Além disso, investiguei aproximadamente quarenta livros e alguns manuscritos nas coleções físicas da Biblioteca Nacional. Nos livros impressos entre 1590 e 1710, encontrei 74 exemplos de alcunhas clássicas com adjetivos pátrios em 39 textos e, no total, identifiquei 13 autores portugueses que receberam pelo menos uma alcunha clássica no período mencionado: Luís de Camões, João de Barros, Francisco de Sá de Miranda, Jerónimo Osório, Gil Vicente, Manuel de Galhegos, Manuel de Faria e Sousa, Paula Vicente, Jorge da Câmara, Duarte Dias, Diogo de Paiva de Andrade, Bernardim Ribeiro e Francisco de Natividade.

Surpreendentemente, o primeiro autor português que recebeu este tipo de alcunha não foi um dos mestres da literatura renascentista, como Bernardim Ribeiro ou Francisco de Sá de Miranda, mas Duarte Dias (anteriormente mencionado), que publicou um poema épico em espanhol (1590) sobre a conquista de Granada. Num soneto dedicado ao autor antes do início do poema, Pedro de Padilha, um frade, autor e crítico espanhol, descreve Dias como *un Lusitano Homero*²⁰. Porém, não existe outra descrição de Dias como “Homero português” depois de 1590; aparentemente, nem a alcunha nem o autor se tornaram populares. De facto, somente cinco autores receberam alcunhas clássicas deste tipo com alguma frequência durante esse período:

18 https://it.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Osorio (acedido a 6 de março de 2020).

19 https://la.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Osorius (acedido a 6 de março de 2020).

20 Dias (1590: fol. 5r).

1. Alcunhas mais mencionadas²¹

Autor	Alcunha	N.º de citações em livros ibéricos entre 1590 e 1710	N.º de citações em livros estrangeiros entre 1590 e 1710
Gil Vicente	Plauto Português	2	0
F. de Sá de Miranda	Platão ou Séneca Português	9	0
João de Barros	Lívio Português	13	0
Jerónimo Osório	Cícero Português	3	4
Luís de Camões	Homero ou Virgílio Português	12	5

Como é óbvio, todos são autores canónicos do século XVI e, salvo o poeta lírico e dramaturgo Sá de Miranda, as comparações são baseadas no género literário das obras mais famosas de cada autor. Por exemplo, João de Barros escreveu diálogos morais (e.g. *Ropicapnefma* e *Diálogo da Viciosa Vergonha*), mas nunca recebeu a alcunha de *Platão português*; porém, entre 1602 e 1690, há 13 textos em que Barros foi chamado o Lívio português, em referência à sua famosa história, as *Décadas da Ásia*.

Ademais, esta pesquisa é suficiente para revelar algumas tendências gerais sobre o uso das alcunhas clássicas com respeito à cronologia da União Monárquica. Quando examinamos a distribuição cronológica das alcunhas clássicas com adjetivos pátrios no mesmo período, os dados formam um padrão claro²².

2. Frequência de alcunhas clássicas

N.º de citações de alcunhas clássicas em fontes impressas			
1590-1599:	2	1650-1659:	4
1600-1609:	2	1660-1669:	3
1610-1619:	0	1670-1679:	6
1620-1629:	11	1680-1689:	2
1630-1639:	12	1690-1699:	1
1640-1649:	13	1700-1710:	8

21 Incluo nesta tabela alguns exemplos que substituem o adjectivo “português” por “lusitano”, ou utilizam a frase preposicional “dos portugueses” (por exemplo: *Virgilius lusitanorum*, ou seja, “Virgílio dos portugueses”).

22 Neste contexto, defino uma “alcunha clássica” como a combinação do nome de um autor clássico com um termo que especifica a nacionalidade do autor português. Por exemplo, “Virgílio dos portugueses”, ou “Lívio lusitano”.

Tendo em conta que outras analogias e alcunhas clássicas já tinham aparecido na literatura francesa na primeira parte do século XVI, vale a pena mencionar que a maioria dos exemplos portugueses surgiu entre 1620 e 1649, ou seja, nas últimas décadas da União Monárquica com Espanha, e nos primeiros anos turbulentos depois da Restauração em 1640. Este foi um tempo de crescente nacionalismo e sentimento patriótico em Portugal, e para muitos autores portugueses existia um desejo de distinguir a cultura e a literatura portuguesas do domínio político da Espanha²³. Além disso, certos críticos e historiadores da literatura, tais como Hélio Alves, Ana Isabel Buescu, e Diogo Ramada Curto, têm observado que a criação de cânones literários nesta época tinha motivos frequentemente políticos, sejam anti-filipinos ou iberistas²⁴. Por um lado, António de Sousa de Macedo, um restauracionista dedicado, usou alcunhas clássicas para autores portugueses várias vezes em textos políticos sobre a independência de Portugal²⁵. E, por outro lado, Manuel de Faria e Sousa, homem português que viveu em Madrid e escreveu quase todas as obras em espanhol, também usou as mesmas alcunhas para louvar a cultura portuguesa do século anterior²⁶. Joaquim Luís Costa, num estudo recente sobre Faria e Sousa, notou que mesmo autores portugueses que simpatizaram com Espanha durante a União Monárquica queriam enaltecer Portugal através do elogio da literatura e da cultura portuguesa (2017: 6-10). Parece razoável, com base na frequência e distribuição cronológica das alcunhas, imaginar que a divulgação destes epítetos clássicos no discurso literário também constituiu uma parte desse projeto.

Além disso, vale destacar a grande variedade de fontes que usaram alcunhas clássicas para autores portugueses. Este tipo de antonomásia dá-se em textos históricos, cartas, biografias, licenças da Censura Inquisitorial, poemas (especialmente dedicatórias em verso e catálogos, como os vários "Parnasos" da poesia ibérica no século XVII), páginas de rosto em edições

23 Cf. Mendes (1999: 68).

24 Sobre o carácter político dos cânones deste período, cf. Alves (2017) e Curto (1988: 134-135). Buescu também discute as implicações políticas de bilinguismo durante a União Monárquica (2000: 63); cf. Saraiva e Lopes (2017: 188).

25 Sousa de Macedo chama a Sá de Miranda "Platon Lusitano" em espanhol (1631: 69v) e "Platam Lusitano" em português (1676: 130), e descreve Camões como *Lusitanus Homerus, sive Christianus Virgilius* em latim (1645: 2).

26 Cf. Faria e Sousa (1628: 693, Tomo 2) chama a Gil Vicente "el Plauto Portugues" e a Sá de Miranda o "Platon Lusitano"; e (1628: 695) chama a Paula Vicente, filha de Gil Vicente, "Polla Lusitana", a esposa do poeta Lucano; Faria e Sousa (1646: 23v. do pref., Tomo 1) chama a Bernardim Ribeiro o "Énio" de Camões.

impressas, dicionários literários e enciclopédias²⁷. As alcunhas para autores portugueses apareceram inicialmente em livros publicados na Península Ibérica – escritos em português, espanhol, e latim –, mas no fim do século XVII surgiram também em livros franceses, alemães e italianos.

Antes de discutir exemplos específicos, quero fazer mais uma observação geral sobre as origens do fenómeno das alcunhas clássicas. Era comum no século XVI lisonjear os reis e os príncipes europeus com comparações clássicas, e os primeiros exemplos deste tipo de antonomásia foram usados para enaltecer o reino português como um novo Império Romano²⁸. É notável o facto de, só depois da morte de D. Sebastião e da União com Espanha, as alcunhas que enfatizam a nacionalidade da pessoa terem vindo a abranger *autores* em vez de figuras políticas e militares no imaginário popular. É preciso uma investigação sobre a frequência de alcunhas clássicas em descrições dos reis e dos fidalgos portugueses e espanhóis durante o período filipino, mas tenho a impressão de que o uso de tais alcunhas para autores predomina. Quando investigarmos esse fenómeno com respeito a autores individuais, será possível perceber algumas tendências interessantes sobre a função de diferentes alcunhas em diferentes contextos. Portanto, analisarei brevemente os casos de Camões, Gil Vicente, Francisco de Sá de Miranda e um poeta menos conhecido do século XVII, Jorge da Câmara (o “Marcial português”).

O Homero (ou Virgílio) português

Luís de Camões foi identificado frequentemente como o Homero ou Virgílio português na crítica literária dos séculos XVII e XVIII. Desde o primeiro verso d’*Os Lusíadas*, Camões imitou a *Eneida* de Virgílio, e foi a sua epopeia que ganhou o maior reconhecimento fora de Portugal²⁹. Mas, nas últimas décadas do século XVI, a alcunha mais comum nos elogios a Camões foi “príncipe dos poetas”, um título já aplicado a Ronsard em França, e usado

27 Cf. a licença inquisitorial no prefácio da epopeia *Chauléidos libri duodecim* (1628), que chama ao autor, Diogo de Paiva de Andrade, “Virgílio Lusitano”. Mendes observa que o discurso nacionalista na literatura portuguesa do século XVII surgiu numa grande variedade de contextos, incluindo as academias, cartas, e prefácios (1999: 67-69).

28 Cf. Marcocci (2012: 38, 94 e 96); por exemplo, Manuel I foi chamado “Cezar” no *Esmeraldo de situ orbis* de Duarte Pacheco Pereira. Por sua vez, Camões chamou a Duarte Pacheco Pereira o “Aquiles Lusitano” (*Lus.* X, 12, 4).

29 Cf. Monteiro (1996: 2), Bertrand (1925: 247) e Sousa (1998: 47).

por Petrarca no século XIV para descrever Virgílio³⁰. O primeiro exemplo que descobri da alcunha "Homero" para Camões foi na edição das *Rimas* de 1595, num soneto no prefácio escrito em italiano por Luís Franco, que chamou a Camões o "novo Homero", mas sem especificar a nacionalidade do poeta. Depois disso, os primeiros exemplos da versão "Homero português" apareceram na década de 1620, numa grande variedade de fontes portuguesas³¹.

Pelo contrário, a alcunha "Virgílio português" só apareceu nas fontes impressas depois da Restauração. Além disso, salvo António de Sousa de Macedo, que chamou a Camões o "Virgílio Cristiano" (1645: 2), todos os exemplos da alcunha "Virgílio português" que eu pude encontrar até 1706 foram escritos por autores franceses, alemães ou italianos³². Para leitores estrangeiros que não podiam ler a poesia de Camões em português, essas descrições popularizaram uma imagem da literatura portuguesa baseada no cânone clássico. E com respeito a Portugal, tenho a certeza de que estas duas alcunhas já tinham existido em fontes manuscritas ou na cultura oral antes de 1620, porque as citações geralmente presumem que o leitor conhece a identidade da alcunha sem qualquer ajuda. Por exemplo, a *Laura de Anfriso* de Manuel da Veiga, publicada em 1628, tem breves notas na margem da página, onde o autor cita o *Homerus Lusitanus in Lysiadis* ("Homero lusitano n'Os *Lusíadas*") sem explicitar o seu nome verdadeiro³³.

O Plauto português

Outro caso mais complicado é Gil Vicente, o famoso dramaturgo da primeira parte do século XVI. Em 1742, Diogo Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana* escreveu o seguinte sobre a morte de Vicente (1966: 383, Tomo 2):

30 Cf. Pires (1982: 15), observando que "Camões, Príncipe dos poetas heróicos – esta fórmula, tantas vezes repetida ao longo do século XVII, é a que melhor sintetiza a imagem que de Camões épico esta época formou".

31 Estas fontes incluem *Discursos vários políticos* de Manuel Severim de Faria (1624), *De iusto imperio Lusitanorum Asiatico* de Seraphim de Freitas (1625: 17r.) e *Laura de Anfriso* de Manuel da Veiga (1628: 55v., 88r.).

32 Variações da alcunha "Virgílio português" surgem nas seguintes obras: *Lusiada Italiana* (1658), trad. Carlo Antonio Paggi; *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674), de René Rapin; *Jugemens des Sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs* (1686), de Adrien Baillet; e *Geographia Politica sive Historia Geographica* (1703), de Heinrich Schörer.

33 Veiga (1628: 88r); cf. 55v: *Aluisius Camois Homerus Lusitanus in Lysiados, lib.*

Sendo a sua assistência em Lisboa [Gil Vicente] foy obrigado a passar com a Corte para a Cidade de Évora onde terminando a carreira da vida humana foy universalmente lamentada a sua morte sucedida antes do anno de 1557 por nelle perder o Reyno o seu *Plauto* como era intitulado por muitos, e principalmente por Manoel de Faria, E Souza *Epit. das Hist. Portug.* Part. 2. cap. 18.

A frase “como era intitulado por muitos” é interessante aqui, porque o único exemplo que Machado cita aparece no pequeno índice de autores na *Epitome de las historias portuguesas* de Faria e Sousa (1628: 693, Tomo 2). Mesmo nas fontes que frequentemente usam alcunhas clássicas para outros autores, não consegui encontrar nenhum outro exemplo do nome “Plauto português” antes do século XVIII.

Ademais, ao contrário da alcunha “Virgílio português”, que corretamente identifica a epopeia de Virgílio como o modelo poético mais importante d’*Os Lusíadas*, o apelido Plauto não corresponde realmente ao estilo da obra vicentina. Embora Gil Vicente fosse verdadeiramente o fundador do teatro renascentista em Portugal, ele não escreveu comédias plautinas, em termos do estilo e dos temas. De facto, Sá de Miranda foi o primeiro a escrever comédias clássicas em português, ou seja, comédias baseadas nas obras de Plauto³⁴. Portanto, a alcunha de “Plauto Português” não parece descrever um aspecto técnico da obra de Gil Vicente, mas a sua situação como o autor mais conhecido nesse género literário.

O Platão (ou Séneca) português

Por outro lado, as alcunhas mais populares para Francisco de Sá de Miranda no século XVI não corresponderam ao género da sua poesia, mas ao conteúdo e ao tom moralizante. Por isso, ele foi chamado várias vezes o “Platão” ou “Séneca” português durante o século XVII³⁵. Porém, o nome deve ser mais antigo, porque em 1628 Manuel de Faria e Sousa escreveu que “os velhos de Portugal” lhe tinham dado essa alcunha (Tomo 2, Cap. XVIII). Em 1635 o poeta António Figueira Durão chamou-o de Ênio português, mas, curiosamente, não encontrei nenhum exemplo da alcunha Teócrito

34 Cf. Earle (2000).

35 Para o nome “Platão lusitano”, cf. Faria e Sousa (1628: 692, Tom. 2); Sousa de Macedo (1631: 69v); Sousa de Macedo (1645: 46); e Sousa de Macedo (1676: 254, Tom. 2). A alcunha “Séneca português” surge em dois textos: Correa (1661: 254, Tom. 2) e Natividade (1700: 26).

ou Horácio para Sá de Miranda durante o século XVII³⁶. Seja como for, parece que o nome de Platão português não sobreviveu além do século XVIII, porque não indica o género das obras de Sá de Miranda.

Nas margens do cânone: o Marcial português?

Há outros autores que se pode discutir, mas gostaria de concluir com um poeta menos conhecido, Jorge da Câmara, porque ele ilustra perfeitamente os mecanismos da divulgação de uma alcunha clássica no século XVII (e no século XXI também) em Portugal. Jorge da Câmara, que faleceu prematuramente em 1649, escreveu epigramas e poemas satíricos no Porto, na primeira metade do século XVII³⁷. Embora nunca tivesse publicado as obras durante a sua vida, alguns amigos leram os seus poemas manuscritos, e logo Domingos Pereira Bracamonte e Francisco Manuel de Melo enalteceram o jovem poeta como "o Marcial português" em livros impressos em 1642 e 1649³⁸. No século seguinte, o bibliógrafo Machado repetiu a opinião de Francisco Manuel de Melo, citando a mesma alcunha na entrada sobre Câmara na *Bibliotheca Lusitana* (1966: 796, Tomo 2). Mais de duzentos anos depois, em 2007, Elsa Pereira editou a poesia de Jorge da Câmara pela primeira vez e, citando a *Bibliotheca Lusitana*, chamou-lhe "Marcial português" cinco vezes na introdução do seu livro (2007: 35, 39, 49, 82, 96). Finalmente, o epíteto "Marcial português" apareceu na Wikipédia, numa entrada criada em 2007 sobre Câmara, que cita o livro de Pereira³⁹. Embora a Wikipédia não seja uma fonte académica (claro), o uso da alcunha em contextos populares na internet indica o contínuo vigor deste tipo de antonomásia, mesmo hoje, e mesmo com autores fora do cânone quinhentista.

Conclusões

Em suma, embora o uso de antonomásia para autores nacionais não fosse um fenómeno exclusivamente português nos séculos XVI e XVII, as alcunhas clássicas na forma de "Virgílio Português" desempenharam um papel específico no contexto português desse período. Surgindo em Portugal na

36 Durão (1635: 33r).

37 Pereira (2007: 38).

38 Cf. Pereira (2007: 34).

39 https://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_da_C%C3%A2mara (acedido a 6 de março de 2020).

época da União Monárquica com Espanha, poderiam servir como uma expressão de independência cultural, e ajudaram a explicar a importância dos autores portugueses aos leitores estrangeiros que, em grande parte, não sabiam a língua. No seu estudo sobre o discurso político em Portugal na primeira metade do século XVII, Diogo Ramada Curto observa que, depois da Restauração em 1640, os livros e panfletos nacionalistas apresentaram uma imagem de Portugal segundo a qual o poder do Império Português foi reduzido injustamente pelo reinado dos espanhóis (1988: 177-178). Após a morte de D. Sebastião e com a diminuição da influência internacional de Portugal, um grande número de críticos, autores e poetas portugueses usaram as alcunhas clássicas discutidas neste ensaio para construir um “império de letras” (parafraseando as palavras de Cícero), criado à imagem da Roma antiga. Um estudo adicional sobre este tema (ainda pouco examinado), especialmente com respeito às fontes manuscritas e à distribuição de tais alcunhas fora de Portugal, poderia aclarar novos aspectos do papel da recepção clássica na percepção da literatura portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

Bibliografia

- Alves, Hélio J. S. (2017). “O catálogo de poetas da *Iffanta Coronada* (1606), poema espanhol do português João Soares de Alarcão, e os cânones poéticos portugueses do século XVI”. *e-Spania* 27. Disponível em: <https://journals.openedition.org/e-spania/26638> (acedido a 30 de novembro de 2020).
- Andrade, Diogo de Paiva de (1628). *Chauleidos libri duodecim*. Lisboa: Jorge Rodrigues.
- Antonio, Nicolás (1672). *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum*. 2 Tomos, Romae: Ex Officina Nicolai Angeli Tinassii.
- Baillet, Adrien (1686). *Jugemens des Sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs*. Tomo IV, Paris: Antoine Dezallier.
- Barros, João de (1943). *Panegíricos*, ed. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Bertrand, J.-J.-A. (1925). “Camoens en Allemagne”. *Revue de littérature comparée* 5: 246-263.
- Buescu, Ana Isabel (2000). *Memória e poder: ensaios de história cultural (séculos XV-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- (2003). “A persistência da cultura manuscrita em Portugal nos séculos XVI e XVII”. *Ler História* 45: 19-48.
- Camões, Luís de (1595). *Rhythmas*. Lisboa: Manuel de Lira.
- (1613). *Os Lusíadas*, ed. Manuel Correia. Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- (1658). *Lusiada Italiana*, trad. Carlo Antonio Paggi. Lisboa: Henrique Valente de Oliveira.

- Correa, João de Medeiros (1661). *Panegyrico a Andre de Albuquerque Ribafria*. Lisboa: Domingos Carneiro.
- Costa, Joaquim Luís (2017). "Novo contributo para a compreensão da vida e obra de Manuel de Faria e Sousa". *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI – ISCAP* 5: 1-15.
- Curto, Diogo Ramada (1988). *O discurso político em Portugal (1600-1650)*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, Projecto Universidade Aberta.
- ____ (2007). *Cultura escrita, séculos XV a XVIII*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Dias, Duarte (1590). *La conquista que hizieron los poderosos y Catholicos Reyes Don Fernando, y Doña Ysabel, en el Reyno de Granada*. Madrid: Por la viuda de Alonso Gomez, impressor del Rey nuestro Señor.
- Durão, António Figueira (1635). *Antonii Figueira Duram Lisbonensis Opera omnia*. Lisboa: Jorge Rodrigues.
- Earle, T. F. (2000). "Sá de Miranda's Roman Comedy." In *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*, coord. K. J. P. Lowe. Oxford: Oxford University Press, pp. 153-163.
- Encyclopaedia Britannica* (1998). "Gil Vicente". Disponível em <https://www.britannica.com/biography/Gil-Vicente-Portuguese-dramatist> (acedido a 6 de março de 2020).
- Faria, Manuel Severim de (1624). *Discursos vários políticos*. Évora: Manuel Carvalho.
- Faria e Sousa, Manuel de (1628). *Epitome de las Historias Portuguesas*. 2 Tomos, Madrid: Francisco Martinez.
- ____ (1646). *Fuente de Aganipe o Rimas Varias*. 2 Tomos, Madrid: Carlos Sanchez Bravo.
- Freitas, Seraphim de (1625). *De iusto imperio Lusitanorum Asiatico*. Valladolid: Jeronimo Morillo.
- Katz, R. A. (1966). *Ronsard's French Critics: 1585-1828*. Genève: Librairie Droz.
- Macedo, António de Sousa de (1631). *Flores de España, Excelencias de Portugal*. Lisboa: Jorge Rodriguez.
- ____ (1645). *Lusitania Liberata ab Iniusto Castellanorum Dominio*. London: Richard Heron.
- ____ (1676). *Eva, e Ave, ou Maria Triumphante*. Lisboa: António Craesbeeck de Melo.
- Machado, Diogo Barbosa (1965-1967). *Bibliotheca Lusitana*, ed. M. Lopes de Almeida. 4 Tomos, Coimbra: Atlântida Editora.
- Marcocci, Giuseppe (2012). *A consciência de um império: Portugal e o seu mundo (Sécs. XV-XVII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Mendes, Margarida Vieira (1999). "Baroque Literature Revised and Revisited". In *A Revisionary History of Portuguese Literature*, coord. Miguel Tamen and Helena Buescu. New York: Garland Publishing, pp. 58-78.
- Monteiro, George (1996). *The Presence of Camões*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Natividade, Francisco de (1700). *Lenitivos da Dor Propostos ao Augusto e poderoso Monarcha ElRey D. Pedro II*. Lisboa: Miguel Deslandes.
- Pereira, Elsa (2007). "... apesar dos Pedantes que me afeiam, porque os hei-de obrigar a que me leiam ... : Opúsculo para Jorge da Câmara. München: Martin Meidenbauer.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves (1982). *A Crítica Camoniana no Século XVII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações.
- Rapin, René (1674). *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Paris: F. Muguet.
- Resende, Garcia de (1516). *Cancioneiro Geral*. Lisboa: Hermão de Campos.

- Saraiva, António José, e Óscar Lopes (2017). *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a ed., Porto: Porto Editora.
- Schörer, Heinrich (1703). *Geographia Politica sive Historia Geographica*. Tomo IV, Monachii: Typis Mariae Magdalenae Rauchin Viduae.
- Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de (1998). "Sobre a recepção de *Os Lusíadas* em França até ao século XVIII". *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 18: 43-82.
- Sturm-Maddox, Sara (1999). *Ronsard, Petrarch, and the Amours*. Gainesville: University Press of Florida.
- Veiga, Manuel da (1628). *Laura de Anfriso*. Évora: Manuel Carvalho.
- Vieira, P.^o António (1679). *Sermoens do P. Antonio Vieira*. Lisboa: João da Costa.
- Vilà, Lara (2011). "La épica de Corte Real al servicio del imperio de Felipe II: Lepanto, entre la verdad y el mito". In *La verdadera historia y admirable suceso del segundo cerco de Diu*, coord. José J. Labrador Herraiz e Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, A.C., pp. 61-76.

A ars scribendae historiae de Diogo do Couto: descrição de batalhas e arenga militar

LUÍS MIGUEL F. HENRIQUES*

*O Capitão secco de palavras, e tacanho de condição,
peleja contra dous exércitos, o seu, e o do inimigo.*
Diogo do Couto, *Ásia*, 10.6.11

1. Diogo do Couto

Em 2016, assinalou-se, tanto no meio académico como na comunicação social, o quadringentésimo aniversário do desaparecimento de dois nomes do universo literário: Shakespeare e Cervantes. Mérito, pois, deve ser atribuído não só a raros artigos de imprensa e a programas radiofónicos, mas sobretudo à Torre do Tombo por ter organizado, em dezembro de 2016, o colóquio e a mostra documental “Diogo do Couto: História e Intervenção Política de um Escritor Polémico”, para que os também quatrocentos anos da morte de Diogo do Couto não passassem de todo despercebidos.

Diogo do Couto (1542-1616) foi o sucessor de João de Barros na feitura das *Décadas da Ásia*, cobrindo o período de 1526 a 1600. Em vida, assistiu à publicação em Lisboa das *Décadas* 4.^a, 5.^a, 6.^a e 7.^a, em 1602, 1612, 1614 e 1616, respetivamente. As quatro *Décadas* seguintes ficaram manuscritas, sendo alvo de infortúnios vários. Já a 12.^a ficou incompleta. Cedo embarcou para a Índia onde serviu como soldado. Embora tenha regressado a

* Instituto Politécnico de Portalegre; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra | luduvicus.m@gmail.com

Portugal, rapidamente voltou ao Oriente, onde passou a maior parte da sua vida. Foi entre 1591 e 1593 que Couto lançou mão à empresa de continuar as *Décadas* iniciadas por Barros. Em 1598, acumulou o cargo de cronista e de guarda-mor da Torre do Tombo de Goa. Além das *Décadas*, escreveu também uma crónica biográfica intitulada *Vida de D. Paulo da Lima Pereira* e ainda aquele que para muitos é considerado o livro mais honesto da literatura portuguesa, o *Soldado prático*. A sua obra histórica revela que Couto detinha grandes conhecimentos sobre a história e a historiografia clássicas.

Pelo exposto, este artigo tem como objetivo principal assumir-se como mais um contributo na rememoração do nome deste cronista do Oriente, procurando, para o efeito, evidenciar a forma como a retórica influenciou a composição da sua obra historiográfica, particularmente, no que toca à inserção de dois tópicos retórico-literários consagrados pela historiografia antiga: a descrição dramática de batalhas e a arenga militar.

2. Retórica e historiografia no século XVI

Manuel Severim de Faria (1583-1655), porventura o primeiro biógrafo de Diogo do Couto, afirma que o historiógrafo, ainda na mocidade, estudara humanidades, no Colégio jesuíta de Santo Antão, em Lisboa, onde tivera como mestre de língua latina o P.^e Manuel Álvares, célebre humanista e gramático quinhentista. Na mesma instituição e pela mesma altura, continua Severim de Faria, ouvira “a Rhetorica do Padre Cypriano Soares que, compo a Rhetorica, perque se ensina esta Arte nas escholas de Companhia”¹, facto que o leva a concluir que o engenho de Couto muito deve à excelência daqueles doutos varões. Com efeito, já na *Década* 8.^a, o próprio Couto revelara que tinha ouvido a retórica em Santo Antão, na companhia do fidalgo D. Lopo de Moura, também ele “muito bom latino”². De maneira que, desde a juventude, o cronista havia contactado com a retórica, cujas virtuosidades terão sido aprofundadas, posteriormente, por meio das suas múltiplas leituras, diretas ou indiretas, dos historiógrafos greco-romanos, de que faz ampla menção em toda a sua obra.

O apreço pela retórica fica, aliás, bem manifesto, não só na composição das suas obras historiográficas, como adiante veremos, mas também na série de orações que, no Oriente, proferiu em sessões solenes. De entre esses

1 Faria (1624: 148-149).

2 Couto, *Ásia*, 8.2.7: 147.

discursos, destacamos aquele que, no ano de 1610 e em nome da câmara de Goa, proferiu na cerimónia de boas-vindas ao novo governador da Índia André Furtado de Mendonça, dado que, nessa *oratio*, nitidamente sobressaem tanto o conhecimento como o emprego da retórica para *docere, movere et delectare* uma assembleia. O domínio e o alcance da retórica sobressaem no momento em que o próprio orador estabelece uma comparação entre o discurso que está a proferir e aquele que Marco António³ pronunciara no senado sobre a morte de César, exortando, na mesma medida, o auditório português da Índia a alegrar-se com a vinda do capitão Furtado de Mendonça. Pelo tom eloquente e impressionante que só a retórica pode conferir, transcrevemos esse passo:

[...] eu só imitarey aqui Marco Antonio, quando querendo no Senado persuadir aos Romãos a vingança do seu Emperador Iulio Cesar, levantou Mario, seu manto trespassado de vinte & tres punhaladas, & tinto em fresco sangue, para com isso os mover mais. [...] Por isso, vós Capitães famosos, vós Soldados belicosos, vós povo & vós todos os que me ouvís, alegrayvos, que aqui temos hum Governador, qual todos desejamos, o mais temido & venturoso de nossos dias, hum Capitam que de moço aprendeo desde primeira Cartilha, & foy sempre sobindo por todos os degraus da milicia até jubilar e se fazer famoso, que nam sey de Scipiões, Fabios, Decios, Minucios & Lentulos, que lhe avantejassem em nada.⁴

Depois de séculos em que ficara confinada a livrarias, eis que em pleno século do humanismo renascentista, a retórica é reabilitada. Tal facto materializa-se na sucessão de tratados de retórica que, ao longo do século XVI, foram sendo elaborados no espaço europeu, diretamente relacionados com a generalizada redescoberta das obras dos autores clássicos, sem dúvida, encabeçada pela *História* de Tucídides. Primeiro em grego e depois em sucessivas traduções impressas em toda a centúria quinhentista, o texto tucididiano tornou-se progressivamente acessível a um cada vez maior número de curiosos e de eruditos⁵, cuja influência se evidenciou, como é bom de ver, na coeva *ars scribendae historiae*. Com efeito, pensadores em geral e historiadores em particular ficaram seduzidos pelas suas dramáticas descrições e sobretudo pelos seus discursos de tal maneira que procuraram

3 Plut. *Brut.* 20.3 e *Ant.* 14.3.

4 Couto (1610: 1 e 4).

5 Cf. Iglesias Zoido (2011: 155).

imitar a sua técnica narrativa, tal como, no passado, já o haviam feito romanos e bizantinos.

3. Retórica e historiografia na Antiguidade

Quando lemos, “para que os feitos dos homens se não desvançam com o tempo”, no prefácio das *Histórias* de Heródoto, percebemos que a historiografia nascente vem partilhar o mesmo objetivo previamente desempenhado, até então, pela épica homérica: preservar a memória dos feitos dos homens. Com efeito, como apontam vários estudiosos, a historiografia, na sua fase inicial, é devedora da épica homérica desde logo no emprego da terceira pessoa narrativa para retratar mimeticamente ações e discursos de personagens; decorre daqui a sua análoga intenção de narrar factos e intervenções oratórias; finalmente, colher a aquiescência do público⁶.

Assinalando-se as diferenças entre a épica e a historiografia, poesia por oposição a prosa, a intervenção dos deuses contra um universo real, a verdade é que a historiografia, mormente Heródoto, enquanto primeiro historiógrafo com obra conservada, recorre a técnicas compositivas oriundas da poesia homérica, como diálogos, discursos, entre os quais, arengas militares, e assim outros historiógrafos seguintes, como Tucídides, o mais destacado emulador de Homero, na opinião de Marcelino⁷.

Por outro lado, as obras historiográficas de Heródoto e de Tucídides e sobretudo do período helenístico não podem ser analisadas separadamente da retórica, já que, à época, historiadores praticavam a retórica, a retórica escolar, a *Retórica de Hermes* que permanecerá nas escolas até à Época Imperial e da Antiguidade Tardia⁸. Trata-se de uma retórica centrada na aprendizagem de discursos por parte dos estudantes que visa uma formação moral, ético-política e epidítica. Significaria que os candidatos a futuros oradores, poetas e também historiadores – atividades que têm por base a palavra – teriam um programa de estudos comum, sendo o mestre de retórica que acabaria por indicar o melhor caminho a seguir para cada um dos seus alunos. Assim, depois da aquisição dos saberes básicos, os jovens alunos eram conduzidos para exercícios em prosa, designados *progymnasmata* que envolveriam, entre outros, a prosopopeia, a narração ou a descrição

6 Cf. Strasburger (1982).

7 Marc., *Vita Thuc.* 35-37.

8 Cf. López Eire (2008: 80).

de um acontecimento histórico⁹. Decorre daqui que o orador, o historiador e o poeta, desde o seu processo formativo, se exercitavam a manipular a história para fins retóricos, tendo como consequência a aproximação entre a historiografia e a retórica.

Mais tarde, a história será descrita por Cícero no *Orator* (20.66) como *in qua et narratur ornate et regio saepe aut pugna describitur*¹⁰, donde se conclui que, para o Arpinate, a história é composta por narração e descrição, de modo que a historiografia deve ter um carácter narrativo-descritivo e não exclusivamente narrativo. O historiador não se deve cingir unicamente a referir os feitos, mas sim vivificar, aos olhos do leitor, ações e personagens. De facto, segundo a *Retórica a Herénio* (4.51), a *descriptio nominatur quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate*¹¹ tendo por finalidade *hoce genere exornationis vel indignatio vel misericordia potest commoveri*¹². Se a narração tem a virtude da persuasão, já a descrição (*ekphrasis*) prima pela eficácia (*enargeia*), podendo valer-se de algumas categorias do género epidítico (que engloba descrições de lugares e ações com o objetivo de evidenciar uma cidade ou uma personagem) e, uma vez que está menos condicionada do que a narração pela obrigação da verosimilhança, tem mais liberdade para criar ou inventar. De facto, o seu objetivo é provocar efeito sobre o leitor.

Alguns autores antigos, contudo, como Políbio ou Diodoro Sículo, mostraram-se relutantes contra as licenças sancionadas pelas descrições de outros historiadores que, procurando impressionar os leitores, exageraram nos pormenores criativos e patéticos, denunciando, deste modo, a inverosimilhança dessas descrições. Luciano de Samósata no tratado *Quomodo historia conscribenda sit*, que teve ampla circulação no Renascimento italiano, defende que a história tem apenas a finalidade de expor o útil, enquanto o agradável, secção em que se incluem as descrições e os discursos, deve ser entendido apenas como um suplemento “tal como a beleza acompanha um atleta”¹³, devendo o historiador ser mais direto que o orador para que possa ser entendido por todos. Muitos curadores da eficácia, esses mesmos autores olvidaram as duas outras virtudes da descrição: a clareza e a

9 Cf. Carmona Centeno (2008: 364).

10 “Na qual se narra em estilo ornamentado e se descreve frequentemente um país ou uma batalha.”

11 “Chama-se descrição à figura que consiste em expor de maneira clara e lúcida e com seriedade as consequências de uns feitos.”

12 “Este tipo de figura pode servir para excitar a indignação ou a piedade.”

13 Luc. *Hist. Conscri.* 9. Trad. C. Magueijo (2013).

concisão. A verdade é que, desde a Antiguidade, a eficácia descritiva das emoções era uma componente apreciada da obra historiográfica, gerando enorme impacto sobre o público, desde que não exageradamente dramáticas. Embora em Tucídides e Xenofonte possam ser encontradas descrições eficazes, no entanto, foi a partir da Época Helenística e já na Época Imperial que se evidenciou o estreitamento das relações entre a retórica e a historiografia de tal modo que as obras históricas se valeram progressivamente de descrições dramáticas para agradarem e emocionarem os seus leitores.

É por isso que, desde o período helenístico, se acentuou a inclusão de descrições dramáticas nas obras históricas, designadamente descrições centradas nos feitos de guerra, sobretudo batalhas, dramatizando-se as suas terríveis consequências, com o intuito de explorar as emoções dos leitores. Com efeito, a descrição dramática de batalhas converteu-se num requisito retórico permanente na obra histórica, motivado tanto pelo interesse dos leitores, como pela oportunidade de o historiador evidenciar os seus dotes retórico-estilísticos.

Além do mais, os feitos militares, individuais ou coletivos, eram o momento privilegiado em que a eficácia descritiva desempenhava um papel determinante como estratégia narrativa de elevado conteúdo retórico. Veja-se que esses episódios bélicos representavam a oportunidade para o historiador de não só debuxar os caracteres individuais de muitos personagens, mas também de os engrandecer a ponto de se tornarem na montra das virtudes étnicas.

4. A arte descritiva de batalhas de Diogo do Couto

António Coimbra Martins, no estudo introdutório à *Década Quarta da Ásia*, diz-nos o seguinte:

Couto admira a ordem militar, as festas militares, os exercícios militares, a música militar. Diz de ásperas brigas, de batalhas cruéis, de batalhas formosas, de formosa artilharia... A crueldade não anula a formosura. Não prejudica as “cavalarias”. Antes as “cavalarias” implicam muitas vezes crueldade. Os nossos são exímios em cavalarias. [...] Maravilhas da Índia em cada batalha se vêem.¹⁴

Com efeito, a obra de Couto, tal como a historiografia clássica, tem como tema central a guerra. Ao longo da sua vasta obra, descreve

¹⁴ Martins (1999: 79).

batalhas navais, desembarques anfíbios e consequentes assaltos a cidadelas costeiras, batalhas terrestres em campo aberto, atingindo, nos múltiplos assédios impostos ou sofridos pelos portugueses, a sua mestria descritiva. Independentemente do evento bélico em causa, nas páginas seguintes e de forma transversal, evidenciaremos alguns passos que exemplificam a eficácia descritiva do nosso cronista.

A imagética acústica e visual de uma batalha é uma preocupação, procurando o autor que o fenómeno descrito penetre pelos olhos e ouvidos do leitor, tal como apresentam as retóricas antigas, e está presente, por exemplo, em Tito Lívio¹⁵, historiador do *imperium*, incontornável referência literária de Couto. Estamos a falar do conceito de *ostentatio rei*. Os três excertos seguintes ilustram-no:

Dom Estevão chegou aqui com o resto do poder, e formando seus esquadrões, foi marchando para a cidade, não cessando em todo este tempo a bataria assi do mar como da terra, que foi a mais espantosa cousa que se podia ver, porque tudo o que se via e ouvia, erão trovões, relampados, fogo e fumo, em que a cidade, e toda a armada, estavam escondidas.¹⁶

O efeito do fogo da artilharia é por vezes tão intenso que a escuridão se abate temporariamente sobre os contendores:

Chegando-se mais perto travarão outra festa de bombas e artificios de fogo; de maneira que por mais de hũa hora ficou toda a armada escondida no meo de espesso fumo destas cousas sem se verem huns aos outros.¹⁷

No caso seguinte, a força retórica reside na acumulação paratática de substantivos que, desprovida de qualificativos e de formas verbais, manifesta as suas potencialidades fonéticas denunciando tanto o efeito acústico como a rapidez da guerra. O episódio termina com uma amplificação de catástrofes bíblicas:

Os estrondos, as gentes, os urros dos elefantes, os gemidos e ais dos que cahião, as chamas e labaredas das lanças de fogo e panelas de pólvora que os nossos lançavam sobre os imigos, os prantos e gritos e aclamações aos ceos das

15 Cf. Sánchez Salor (2008: 145).

16 Couto, *Ásia*, 4.7.12: 465.

17 Couto, *Ásia*, 8.6.6: 545.

mulheres e meninos que andavam pella cidade pedindo a Deos misericórdia tudo emfim disto representava hum final juízo, hũa confusão de Babilonia e hum terramoto em fim do mundo universal.¹⁸

A vasta obra histórica de Couto era, tal como fora a historiografia de Roma, um instrumento de propaganda do *imperium* junto do público-leitor, designadamente das altas esferas do Estado. Por isso, a obra histórica obedece a dois grandes imperativos: um, de deleite e de persuasão desse mesmo público, recorrendo, para o efeito, a obra histórica a uma aproximação à retórica, comovendo o leitor, por exemplo, com descrições impressivas de batalhas, como acabámos de ver; outro, didático e moralizante para ensinar e doutrinar esse mesmo público-leitor¹⁹. Recordemos que Diogo do Couto escreve a sua obra no final do século XVI, num tempo em que o *imperium* no Oriente apresenta sinais visíveis de cansaço e ganha corpo a expressão “fumos da Índia”. Não raras vezes, o nosso orientalista suspende a narrativa dos feitos, para introduzir comentários de natureza moralizante, denunciando o avanço da corrupção entre as elites governativas do Estado da Índia, com se vê claramente no trecho seguinte:

Por onde a mudança deve de ser, a dos homens, das leys, e dos costumes tão diferentes em tudo d'aquelles com que a Índia se ganhou, por que diz Seneca, que os estados he necessario sustentarensse com as mesmas artes com que se ganharão. [...] A India ganhouse com peitos desintereçados, e com o intento no serviço de Deos e d'el Rey, com desejos de honra e fama: com se estimarem os homens: com que os capitães não terem outros arreyos, nem tapeçarias mais que muitos soldados em suas casas: com poucos desembargadores, e ouvidores: o que depois veyo a ser tão diferente, que ja oje ha poucos que pretendão fama, senão renda. Trocarãose os ardis da guerra, em ardis de fazenda, e recolher os soldados temse ja por doudice, e por isso andão muitos pellas portas dos mosteiros. [...] porque oje assi se fechão os capitães com seu dinheiro, que não ha poder entrar com elles mais que a morte, que parece que de proposito os espreita: porque em os vendo ricos e prosperos, vem hũa dor de cabeça, e acabãose todos os seus castelos de vento. E pello decurso da historia apontaremos tempo em que nenhum capitão logrou o que adquirio, pellos meynos que elles sabem. **Deixemos esta materia que he perigosa, e continuemos com nossa historia.**²⁰

18 Couto, *Ásia*, 8.7. 8: 693.

19 Cf. Carmona Centeno (2008: 274).

20 Couto, *Ásia*, 4.7.10: 430.

A moralização da obra histórica atinge-se, contudo, em primeira linha, recorrendo-se ao princípio da exemplaridade, ou seja, quando o narrador insere na *res* narrativa atuações exemplares que evidenciam a *virtus* etno-política. A guerra é, desde a Antiguidade, a grande montra de virtudes, o escaparate da exemplaridade. Nesse sentido, Couto, para moralizar a sociedade portuguesa do final do século XVI, destaca, na sua narrativa, aqueles exemplos de personagens do passado ainda recente que, em momentos decisivos de uma batalha, revelaram atuações heroicas e valorosas.

Assim, do ponto de vista coletivo, a bravura guerreira desses pretéritos portugueses é comparada à de “leões”, por vezes mesmo “leões famintos”²¹, símile de estrutura simples que remonta à épica homérica. Pode suceder que o narrador queira destacar a imagética subjacente da feroz atuação leonina dos portugueses, estendendo, nesse caso, a comparação, como se pode observar no exemplo “[...] não achavão homens, senão leões, que remetiam com eles aos dentes pera os comerem”²². Inversamente, a ofensiva conduz os inimigos a uma atitude de submissão: “nossos soldados [...] os foram levando diante de si como carneiros”²³.

Couto/narrador, no seu processo descritivo da guerra, com uma frequência assinalável, abandona a descrição da atuação coletiva, para se focar na exemplaridade individual de um combatente mais audaz. Trata-se de um recurso que remete para a *aristeia* dos heróis homéricos, algumas bem-sucedidas, mas outras, como na obra de Homero, de desfecho desastroso. O caso seguinte, além da capacidade de visualização revelada pelo narrador, denuncia igualmente o mimetismo de atuação do guerreiro da historiografia antiga, designadamente no ato prévio de lançar mão de um escudo antes de entrar em ação:

Mas Christovão Curvo de Sequeira sem ser chamado embraçou hũa rodela e com hũa tocha na mão lançou o corpo pella fresta fora a ver o que hia em baixo, bradando alto pera que os mouros o ouvissem, e se afastassem; e estando naquele lugar recebeo onze frechadas na rodela que se forão no corpo podera-se parecer com S. Sebastião.²⁴

21 Couto, *Ásia*, 4.4.7: 208.

22 Couto, *Ásia*, 4.4.7: 209.

23 Couto, *Ásia*, 8.2.1: 96.

24 Couto, *Ásia*, 8.2.1: 96.

Ou a *aristeia* de um jovem com um final dramático:

Hum pagem de D. João de Sousa chamado Francisco moço de 14 pera 15 anos estando sem espada remeteo cum hum mouro, e lhe travou de hũa lança que trazia, com tanta cólera e força que deu com o mouro em terra; e pondo-se sobre elle lhe meteo hũa frecha pella garganta tantas vezes atee que o matou.²⁵

O exemplo máximo de exemplaridade evidencia-se nos momentos mais agudos de uma batalha, geralmente quando o exército sofre ou está em vias de sofrer um revés. É nessa ocasião que as chefias são chamadas a intervir no combate e a assumir o papel de general-soldado²⁶, cujo arquétipo historiográfico é Alexandre da Macedónia. Durante a Batalha de Isso, segundo Quinto Cúrcio (3.11.4-7: *Alexander non ducis magis quam militis munia exequabatur [...]*)²⁷, Alexandre assumiu esse ideal de general-soldado, uma vez que às suas capacidades de comando em que a retórica era um traço distintivo, na boa tradição homérica, aliou as funções de soldado, tomando parte ativa na luta. Os exemplos seguintes ilustram o mimetismo daquele sintagma de Cúrcio, denunciando uma intenção emulativa, isto é, que a *virtus* guerreira dos combatentes portugueses superasse a de Ciro, Alexandre, César e de outros heróis legados pela historiografia antiga:

D. João d'Eça fez nesta jornada o **officio** de muito **bom capitão**, e de **valente soldado**.²⁸

D. João de Mascarenhas exercitou aqui muito bem o **officio de prudente, e esforçado Capitão**, vendo, notando, e provendo em tudo, **pelejando**, animando, e esforçando aos seus com palavras de muita confiança, e honra.²⁹

O capitão mor e Dom Jorge de Meneses capitão da cidade não ousa a falar delles porque comprirão muito bem não só com as **obrigações de capitães** mas inda de **valerosos soldados** porque correndo cada hum por sua parte as estancias não só animavam a todos e os provião das cousas necessárias que

25 Couto, *Ásia*, 8.7.5: 660.

26 Sobre a presença deste ideal na Antiguidade, veja-se J. Keegan (2009).

27 “Alexandre não desempenhava mais as funções de general que de soldado.”

28 Couto, *Ásia*, 4.4.5: 202

29 Couto, *Ásia*, 8.6.10: 575.

traziam de sobressalente pera isso, mas inda pellejavão por seu braço com o valor que sempre mostrarão.³⁰

Vimos como a exemplaridade responde ao requisito didático e moralizante (*docere et movere*) da obra histórica. Aproximando-se, porém, o termo das batalhas, esforça-se o narrador por transmitir ao leitor as consequências trágicas da guerra. Assistimos a cenas que primam por um alto grau de eficácia descritiva, em que o patetismo é um traço transversal, já que o objetivo é comover ou deleitar (*delectare*) profundamente o leitor, cumprindo-se, deste modo, a plenitude de requisitos da obra histórica.

A sucessão de episódios dramáticos é de tal ordem na obra do cronista, que dificultam a consequente seleção de um *exemplum*. Há, todavia, a descrição da imolação coletiva levada a cabo pela guarnição da fortaleza de Beth, face ao iminente cerco luso, durante o governo de Nuno da Cunha. É uma descrição no sentido retórico do termo, a exposição de um acontecimento com traços de tal maneira impressionantes, que penetram pelos olhos dos leitores: ali está o cruel e frio ferro das espadas banhado em sangue de inocentes; a impassibilidade dos algozes diante dos piedosos choros dos filhos e das esposas; os corpos ainda com vida depositados na pira, alimentando as chamas ardentes; finalmente, a alusão a um semelhante episódio havido na Antiguidade, para fechar o quadro patético. Este é o conceito de *ostentatio rei*, que já referimos; trata-se, com efeito, de uma peça de retórica, mais do que relato historiográfico:

A todos pareceo bem aquelle conselho, e saindose d'ali com aquella furia, cada hum se foi a casa, e nos innocentes filhos e molheres, que estavam repousando, banharão as crueis espadas, abrindo-lhes as entranhas sem piedade algũa (o que todos fizeram em hum mesmo tempo) não perdoando a pays, mãys, molheres, filhos, irmãos, nem a toda a gente da familia. Esta crueza executarão, sem lhes mover as entrenhas o choro do tenro filho, nem as lagrimas, e piedosas lamentações da chara, e amada esposa. Acabado este sanguinoso, e cruel expectaculo, tomarão todos suas fazendas, ouro, prata, drogas, alcatifas, e todos os mais moveis ricos, e coriosos, e posto tudo em hum grande monte, no terreiro da fortaleza, ajuntandolhe muita lenha, e palha, lhe puzerão fogo, começando a arder tudo soberbissimamente. E tomando os corpos das molheres, filhos, e mais familia, que estavam ainda palpitando, e revolvendo-se no quente sangue, os forão lançar no meyo d'aquellas ardentes chamas,

30 Couto, *Ásia*, 8.7.8: 692.

consumindo-se tudo em cinza, em hum muito breve espaço. Imitando nêsta brutal façanha os antigos Numantinos.³¹

Esta forma de tratar os feitos é muito comum em Couto, como já havia sido na Antiguidade, por diferentes historiógrafos, como Tito Lívio. Ora, isto tem mais que ver com retórica do que com história. Diogo do Couto saberia isso desde as aulas frequentadas no colégio jesuíta, onde certamente aprendera de Cícero que a história era um *opus oratorium* sobretudo.

5. A arenga militar

A aproximação da historiografia à retórica é mais evidente e mais manifesta na inserção de autênticos discursos (*verba*) na narrativa dos feitos (*res*). De entre esses tipos discursivos – como deliberativo, fúnebre e judicial – destaca-se aquele que, para alguns estudiosos, é o mais característico da historiografia³²: a arenga militar. Desde Homero, são as palavras dos heróis que dão vida às descrições de batalhas³³, convertendo-se assim a arenga num requisito retórico-literário tão assíduo da historiografia antiga à renascentista.

Foi o modelo de arengas proposto por Tucídides³⁴ que, influído pela retórica coeva e ampliando as breves exortações dos heróis homéricos preenchidas por tópicos gerais de incentivo ao combate, se tornou no paradigma das sequentes historiografias, grega, latina³⁵ e também portuguesa renascentista. De facto, o modelo de arengas tucididiano apresentava-se de tal maneira plástico, que poderia cobrir todas as possibilidades exortativas, adaptando-se a todos os contextos narrativos.

Diogo do Couto é o cronista português que mais recorre e faz amplo uso deste recurso retórico: com efeito, foi possível identificar seis dezenas de discursos que emergem em contextos narrativos distintos como antes, durante e após um recontro militar, proferidos por protagonistas masculinos

31 Couto, *Ásia*, 4.7.3: 361.

32 Iglesias Zoido (2008a: 53).

33 Cf. Iglesias Zoido (2011: 51).

34 Sobre a criação deste modelo de arengas proposto por Tucídides, veja-se Iglesias Zoido (2008b).

35 Sobre o processo de *mimesis* praticado entre as diferentes gerações de historiadores no mundo clássico, Marincola (1997: 17) afirma que os episódios inerentes à guerra, como a captura de uma cidade ou o discurso de um comandante antes de uma batalha, eram dos mais imitados: “Certain types of incidents common in war, such as the capture of a city, or the speech of a commander before battle, were particularly subject to imitation”.

e femininos, em superfície terrestre e marítima. Como se compreende, dada a exiguidade deste artigo, selecionaremos alguns breves *exempla* discursivos da obra historiográfica de forma a evidenciar as potencialidades retóricas da arenga militar.

De acordo com a tipologia proposta por Tucídides constituída por seis tipos de discursos, adaptados a diferentes contextos narrativos, Couto, ao longo da sua vasta obra historiográfica, não se alheia de nenhum. Desde logo, não se mostra indiferente a um tipo de discurso cuja origem remonta à épica homérica, a *epipoleis* (tipo 4). Trata-se de um tipo particular de alocução que é pronunciada pelo capitão enquanto passa revista às tropas. A *epipoleis* contribui largamente para a atribuição do estatuto de herói ao seu emissor, já que a sua representação remete para o desempenho dos heróis da *Iliada*, como Agamémnon ou Heitor, cumprindo, assim, a dupla função de generais e de soldados.

No canto 4 da *Iliada*, o poeta diz-nos que Agamémnon, à medida que vai percorrendo as filas do exército, se detém junto de alguns contingentes de tropas a quem dirige arengas personalizadas:

Mas ele próprio **percorreu** a pé **as fileiras de homens**.

E àqueles dentre os Dânaos de velozes poldros que ele visse
apressados, junto desses **parava para os encorajar com palavras**.³⁶

Neste exemplo, a forma verbal empregada para expressar a ação de percorrer as filas de homens levada a efeito por Agamémnon é *epepoleito*, forma verbal do verbo *epipoleomai*, que significa “passar em revista, inspecionar as tropas”. Será a partir deste verbo que, séculos depois, Estrabão empregará pela primeira vez o termo *epipoleis*, referindo-se àquele episódio simultâneo de Agamémnon pronunciar diferentes arengas enquanto percorria as fileiras de soldados.

Se bem que, na Antiguidade, o termo *epipoleis* se reporte àquele episódio de Agamémnon (4.223 ss.), *epipoleis* é consensualmente aceite entre os estudiosos como um discurso que na historiografia ou na épica apresenta a seguinte fórmula: um chefe militar que exorta os soldados enquanto passa revista às tropas.

Vejamos, assim, a *epipoleis* equestre de D. João de Castro, donde sobressai a imagética heroica de um general-soldado, exortando os soldados para a batalha, enquanto avança pela frente do exército:

36 Hom., *Il.*, 4.231-233. Trad. F. Lourenço (2010).

O Governador hia em hum palaquim de que em lhe dando as novas saltou logo fora, e **cavalgou em hum formoso cavallo melado**; e tomando huma lança, e adarga, **correo por todo o exército muito rizonho, dizendo a todos** “Eia filhos, alli temos os inimigos: vamos a elles, que pouco tendes que fazer, porque pera vosso esforço, e pera o alvoroço que em todos sinto, tomara que foram mais, pera que ficara a vitoria mais gloriosa”.³⁷

Se a imagem de um chefe militar incentivando tropas à luta enquanto avança pelas alas do exército é um quadro impressionante, que dizer de idêntico quadro, mas em ambiente marítimo? Data do século I a. C. o primeiro exemplo deste tipo de *epipoleis*, presente na *Bibliotheca Historica* de Diodoro. Nos preliminares da batalha naval entre atenienses e sicilianos, Nícias subiu para um barco e assim percorreu as trirremes da sua armada. Passando diante de cada trirreme ateniense, dirige-se ao respetivo trierarco pelo seu nome e profere uma arenga em discurso indireto (13.15.1-3)³⁸. A partir daqui, vários são os historiadores gregos que inserem exemplos de *epipoleis* a bordo de uma nau, de tal maneira que Couto se sentiu atraído por este tipo discursivo. Assim, temos o Governador Lopo Vaz de Sampaio (1526-1529) navegando num navio ligeiro enquanto exorta as tropas embarcadas nas fustas, à vista já da esquadra inimiga ancorada no porto de Bombaim:

O Governador amanheceo sobre Bombaim, aos seis de Fevereiro, que foi ao outro dia logo, em que cayo dia de Çinza e o ouverão vista da armada do imigo, que estava na ponta d’aquella barra. O Governador meteose em hum navio ligeiro, e **foi correr as nossas fustas, e fez a todos hũa muito breve fala [...]**.³⁹

De entre a tipologia tucididiana, há um tipo discursivo que geralmente fica esquecido, já por ser diferente de todos os outros, já por estar mais próximo do género epidítico, uma vez que o seu tempo de referência não é tanto o futuro da batalha que se aproximaria, mas sobretudo o passado e o presente, tendo como objetivos primordiais elogiar, consolar ou vituperar o comportamento das tropas.

O *exemplum* seguinte é um discurso proferido por Tristão da Veiga e tem por finalidade consolar os cento e cinquenta soldados que constituíam a guarnição da fortaleza de Malaca, já que vertiam lágrimas de sangue pela

37 Couto, *Ásia*, 6.5.10: 376.

38 Cf. Carmona Centeno (2008: 316).

39 Couto, *Ásia*, 4.5.5: 440.

perda de uma armada que trazia tropas auxiliares. Mais do que esse dano, diz o *setting* inicial, o que condoía os portugueses era o regozijo desmesurado dos inimigos por semelhante infortúnio “o que mais de tudo sentiam, era a ufanía, e coragem que ficou daquelle desestrado feito aos inimigos”. Foi nesse contexto que “Tristão Vaz da Veiga, que era Fidalgo de grande animo, acudio a remediar as desconfianças de todos”, produziu um discurso consolatório, renovando-lhes a esperança na vitória que Deus lhes havia de dar de tais inimigos. Que não desconfiassem e acreditassem tanto em Deus, como no valor dos seus braços para a defesa da fortaleza, porque, não mingando a coragem e o valor, não lhes faltaria certamente a ajuda de Deus:

Esta perda da Armada, que era todo o remédio daquella Fortaleza, foi sentida, e chorada com lágrimas de sangue de todos em geral; e o que mais de tudo sentiam, era a ufanía, e coragem que ficou daquelle desestrado feito aos inimigos; mas Tristão Vaz da Veiga, que era Fidalgo de grande animo, acudio a remediar as desconfianças de todos, afirmando-lhes com rosto muito alegre que Deos nosso Senhor lhe havia de dar grandes vitorias daquelles inimigos, que com a gente que lhe ficara se havia de defender delles, e de outros, se viesse, que não entrassem nelles desconfianças, porque só por essa razão os castigaria Deos nosso Senhor, que os não havia de desamparar, que nelle principalmente, e no valor de seus braços esperassem a defensão daquella Fortaleza, porque se elles não faltassem, Deos o não havia de fazer da sua parte, por honra de seu Santíssimo nome, e de sua Lei sagrada. E assim logo dos cento e sincoenta homens que lhe ficaram na Fortaleza, e dos Quelís naturaes da terra, proveo os baluartes, e estancias o melhor que pode.⁴⁰

Um tratadista italiano Bartolome Scarion de Pavia publicou, em Lisboa, no ano de 1598, a *Doctrina Militar en la qual se trata de los principios y causas porque fue hallada en el mundo la Milicia, y como com razõ y justa causa fue hallada de los hombres, y fue aprobada de Dios*. Este manual tem por objetivo, segundo o próprio, transmitir à milícia os seus conhecimentos de militar experiente, misturados com a sabedoria adquirida a partir da leitura de autores antigos e modernos, “como es Vegecio, Onasandro Platónico, el Vallo” e outros muitos. No capítulo intitulado “De las partes y calidades que deve tener el Capitan general”, Scarion decalca muitas das qualidades que os generais deveriam possuir, salientando-se os dotes oratórios: “debe saber bien hablar, porque desto se seguiran muchas utilidades a las cosas del

40 Couto, *Ásia*, 9.27: 233.

gouierno de la guerra”. Segundo o tratadista, dois são os momentos cruciais de pronúnciação de uma arenga: o primeiro, antes da batalha, para exortar e persuadir as tropas a não temerem os perigos. O outro momento, depois de os soldados terem sofrido algum revés, pois uma arenga consolatória. De facto, o papel do capitão – diz – supera o trabalho dos cirurgiões, cuja tarefa de sarar as feridas do corpo é mais fácil de realizar do que sanar as feridas do espírito – tarefa do capitão –, que não se veem nem se podem tocar, evidenciando, nesse caso, a intertextualidade com Onassandro e Vegécio:

Com su buena platica animando los soldados facilmente persuadirá a cada uno dellos a que menosprecien todo peligro, y tengan atencion a la gloria y honrra de la empresa, y si fuere menester confortar los ánimos afligidos por qualquier aduersidad auenida las palabras del Capitan seran como medicina, de donde para el prouecho del exercito, y para aliuir la pena de los accidentes y aduersos casos, la buena habla y razonamiento del Capitan se deue mas dessear que la industria, y arte de los médicos y cirujanos, los quales no tienen outro cargo si no curar las heridas, mas el Capitã cõ dulce y cortes manera de hablar conforta, y alegria en grã manera los animos debiles y afligidos, que es curar las enfermedades que estan en los pechos ocultas y escõdidas, las quales son mas difficultosas de curar, que no son aquellas que se pueden ver y tocar.

Por último, um breve olhar sobre as oradoras de arengas militares. Na Antiguidade, ficaram célebres os exércitos de mulheres guerreiras, as Amazonas. A história mostra mesmo legiões de mulheres guerreiras, algumas delas rainhas, como Boudica, rainha britânica que dirigiu o seu povo para a batalha contra os invasores romanos. Tácito (*Annales*, 14.35.1-2) faculta-nos mesmo uma *epípolesis* pronunciada por Boudica. Também a história portuguesa dá amplo destaque ao papel guerreiro da mulher. Várias foram as que internamente, mas também no norte de África e no Oriente, desempenharam papéis militares de relevância. É na Índia, nos momentos mais dramáticos sofridos pelos portugueses, que emergem as grandes heroínas da expansão, particularmente nos cercos de Diu, de tal maneira que ficaram conhecidas como as Defensoras de Diu, comparadas às mitológicas Amazonas. Estas mulheres revelaram uma enorme coragem, empenhando-se bravamente na defesa da fé e do império. É Diogo do Couto o cronista que mais se interessa por destacar o papel da mulher nos assédios de Diu. Identifica-as coletivamente como o “exercito de matronas”⁴¹ ou

41 Couto, *Ásia*, 6.2.4: 323.

com grande deferência “as honradas matronas”⁴², e de uma forma marcial denomina-as “o esquadrão feminino”⁴³. As mais enérgicas não deixam de ser nomeadas e lá aparecem então Isabel Fernandes, ou melhor, a “boa” Isabel Fernandes, Ana Fernandes e até uma Catarina Moreira. Couto, num *setting* inicial, sintetiza as suas funções marciais, mulheres que combatem e que exortam os homens a combater:

O **esquadrão feminino** desamparando as casas, se foram ao baluarte pera nelle morrerem em companhia daquelles esforçados defensores, e dos caros consortes que alli tinham, levando sobre suas cabeças pólvora, pedras, e outras cousas pera offenderem aos inimigos, mettendo-se no meio dos que **pelejavam com animos varonis, e animando aos que pelejavam**.⁴⁴

Diogo do Couto pormenoriza-nos o trabalho incansável destas honradas mulheres e a enérgica atuação da célebre Isabel Fernandes:

As honradas matronas não faltaram aqui, porque em todos os assaltos tiveram sempre cuidado de acudirem ao baluarte, e andavam antre os que pelejavam, mettendo-lhes nas mãos panellas de pólvora, e dando-lhes todas as mais cousas que eram necessarias, e que se pediam, porque se não tirassem dos seus lugares; tanto que hum cahia, era tirado por ellas, e levado a curar. A boa Isabel Fernandes **andava com huma chuça nas mãos**, e com o seio cheio de seus bocadinhos, **humas vezes pelejando, outras animando todos**, e aos que via fracos acudia-lhes com seus mimos, mettendo-lhos na boca, dizendo “Esforçai, Cavalleiros de Christo, e pelejai por sua fé, que elle está comvosco”. [...] ⁴⁵

Analisar a argumentação retórica das arengas em tão curto espaço seria sempre um ato incompleto. Em alternativa, como já fizemos atrás, optamos por selecionar apenas um tópico retórico que, na tradição historiográfica, é considerado o mais parenético de todos, o *topos vincendum aut moriendum*. Com a sua pronunciação, o orador procura mostrar aos combatentes que a batalha que se avizinha é decisiva e cuja importância se sintetiza numa lapidária como “vencer ou morrer”, não existe outra via. Este é um tópico parenético e característico do comportamento heroico, surgindo por exemplo várias vezes na *Ilíada* de Homero e um pouco em

42 Couto, *Ásia*, 6.3.2: 431.

43 Couto, *Ásia*, 6.2.10: 365.

44 Couto, *Ásia*, 6.2.10: 365.

45 Couto, *Ásia*, 6.3.2: 341.

toda a historiografia antiga, tendo ficado conhecido pela expressão de Tito Lívio (21.42.1-54.1) *vicendum aut moriendum*. Esta necessidade extrema de lutar para salvar a vida é também definida por Lívio como o *ultimum et maximum telum*, temática sobre a qual disserta abundantemente Maquiavel, tanto na *Arte Militar* como nos *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Escreve o tratadista florentino na primeira obra: “Puede haber muchas razones que fuercen a combatir com encarnizamiento, pero ninguna tan poderosa como la que te obligue a vencer o morir”⁴⁶. Já nos *Discursos*, capítulo XII, declara que, se um capitão quiser que as suas tropas combatassem com ardor, “acima de qualquer coisa”, deve espertar-lhes no peito as labaredas da necessidade. Entre os vários *exempla* que aduz para comprovar a sua teoria, destaca o do capitão dos volscos, que, vendo-se subitamente cercado por dois exércitos romanos, viu que ou abriam caminho à espada ou morriam e pronunciou a seguinte arenga: *ite mecum; non murus nec vallum, armati armatis obstant; virtute pares, quae ultimum ac maximum telum est, necessitate superiores estis*⁴⁷.

D. João de Castro, reunindo os soldados (tipo 2) da guarnição da Fortaleza de Diu, advertiu-os, num longo discurso, de que aquela derradeira batalha iria ser dura e cruel, motivou-os com o tópico mais parenético de todos assente na alternativa ou os inimigos ou eles haveriam de perecer naquela batalha:

Acabado este solemne auto (que foi de muito grande alegria e consolação pera todos) alevantou-se o Governador no meio de toda aquela multidão de soldados, e alçando a voz, lhes fez esta breve prática: “Muito valorosos, e esforçados Fidalgos, e Cavalleiros de Christo [...]. Lembro-vos tambem, que a batalha que havemos de ter, ha de ser aspera, cruel, e arriscada; e tanto, que **ou elles, ou nós havemos de acabar naquelle campo.**”⁴⁸

6. Conclusão

Diogo do Couto, cronista do Oriente, integrou os valores e a tradição retórica-literária clássicos nas suas obras históricas, convertendo-as não só em repositórios da memória passada, mas também em composições

46 Nicolás Maquiavelo, *El Arte de la Guerra*, 4.

47 “Segui-me! Não é um muro ou uma vala, mas homens armados que se opõem a outros homens armados: e se a virtude se equipara em ambos os exércitos, tendes a vantagem da necessidade que vos constrange, que é a arma extrema e máxima.”

48 Couto, *Ásia*, 6.3.10: 358.

literárias. Com efeito, Couto foi permeável ao conceito ciceroniano de que a história era um *opus oratorium maxime* (*De legibus*, 1.5.21), tentando ajustar ao máximo as suas obras a tal princípio. Tal como Tito Lívio havia imortalizado a gesta de Roma, Couto, dando sequência às *Décadas da Ásia* iniciadas por João de Barros, procurou enaltecer os feitos dos portugueses no Oriente.

Lívio elaborou uma narrativa num estilo dramático e retórico, colocando discursos na boca de personagens insígnies em momentos significativos, a fim de traçar o retrato moral dos protagonistas romanos, em linha com o que sucedia, do ponto de vista historiográfico, desde a *História* de Tucídides. A obra de Lívio, uma epopeia à *virtus* romana, acabou por influenciar autores de gerações seguintes, entre eles, o próprio Couto. Um dos aspetos mais evidentes de *Ab urbe condita libri* é a propensão ética e didática que Lívio atribui à história e que vai ao encontro da teorização ciceroniana presente no *De Oratore*, segundo a qual a história é *magistra vitae* (2.9.36). Cícero, ao elencar as diferentes matérias que devem fazer parte do conteúdo de uma obra historiográfica, como cronologia, geografia, feitos, entre outras, fá-lo numa obra oratória (*De Oratore* 2.63). Este episódio de falar, numa obra oratória, sobre o conteúdo da obra historiográfica é de tal maneira revelador do entendimento que Cícero tinha da escrita da história: consideraria a historiografia uma produção oratória.

É esse igualmente o entendimento que Diogo do Couto tinha da sua produção historiográfica. Como vimos ao longo desta breve exposição, a fim de cumprir a tríade de objetivos de *docere, movere e delectare* os leitores e ouvintes, Couto recorreu a várias estratégias retóricas, nomeadamente a descrições patéticas de batalhas e, claro, de discursos intercalados na narrativa dos feitos, no caso específico, as arengas militares. Seguiu de perto o conceito que Cícero revelara no *Orator* (66) de que a história é constituída por narração, pela descrição de batalhas e pela intercalação de discursos e arengas (*contiones et hortationes*). De facto, questionara Cícero, no *De Oratore* (2.9.36), se haveria outra voz, que não fosse a do orador, para imortalizar a história.

Bibliografia

Fontes

- Cícero (1911). *M. Tulli Ciceronis Rhetorica, Tomus II*, ed. A. S. Wilkins. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- (1959). *De Legibus*, ed. Georje Plinval. Paris: Belles Letres.
- (s/d). *Do Orador*, introd. Virgínia Black, trad. Fernando Couto. Porto: Livraria, Editora & Cultura.
- Couto, Diogo do (1777-1788). *Da Ásia de João de Barros e de Diogo do Couto: dos Feitos Que os Portugueses Fizeram no Descobrimento e Conquista dos Mares e Terras do Oriente*. Décadas V, VI, VII, IX, X, XI, XII. Disponível em <http://purl.pt/7030> (acedido a 2/02/2020).
- (1941). *Fala que fez Diogo do Couto, guarda mor da Torre do Tombo da Índia em nome da Câmara de Goa, a André Furtado de Mendonça, entrando por governador da Índia*. Separata da revista *O mundo português* 91.
- (1993). *Diogo do Couto e a Década 8.ª da Ásia*. 2 vols., edição crítica e comentada de uma versão inédita por Maria Augusta Lima Cruz, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1999). *Década Quarta da Ásia*. 2 vols., edição crítica e anotada coordenada por M. Augusta Lima Cruz, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Faria, Manuel Severim de (1624). *Discursos vários políticos*. Évora: impressos por Manoel Carvalho, impressor da Universidade.
- Heródoto (2007). *Histórias. Livro I*, trad. e notas J. R. Ferreira e M. de F. Silva. Lisboa: Edições 70.
- Homero (2010). *Iliada*, trad. Frederico Lourenço. 4.ª ed., Lisboa: Livros Cotovia.
- Luciano de Samósata (2013). *Luciano V*, trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Maquiavelo, Nicolás (2005). *El Arte de la Guerra*. Madrid: Alba Libros.
- (2010). *Discursos sobre a primeira Década de Tito Lívio*. Estudo introdutório e notas de David Martelo. Lisboa: Edições Sílabo.
- Plutarch (1918). *Plutarch's Lives*, transl. Bernadotte Perrin. London: Cambridge.
- Rufus, Quintus (1908). *Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, ed. Edmund Hedicke. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri.
- Scarion de Pavia, Bartolome (1598). *Doctrina militar en la qual se trata de los principios y causas porque fue hallada en el mundo la Milicia y como con razón y iusta causa fue hallada de los hombres y fue aprobada de Dios*. Lisboa: por Pedro Crasbeeck.
- Strabo (1877). *Geographica*, ed. A. Meineke. Leipzig: Teubner.

Estudos

- Carmona Centeno, D. (2008). *La epipólesis en la historiografía grecolatina*. Tesis doctoral en Filología Griega. Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras.
- Iglesias Zoido, J. C. (2008a). “Retórica e Historiografia: La Arenga Militar”. In *Retórica e Historiografia: el discurso militar desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, ed. J. C. Iglesias Zoido. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 19-60.

- ____ (2008b). “La Arenga Militar en la Historiografía Griega: El Modelo de Tucídides y sus Antecedentes Literarios y Retóricos”. In *Retórica e Historiografía: el discurso militar desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, ed. J. C. Iglesias Zoido. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 231-258.
- ____ (2011). *El legado de Tucídides en la cultura occidental. Discursos e historia*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- López Eire, Antonio (2008). “Retórica e Historiografía en Grecia”. In *Retórica e Historiografía: el discurso militar desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, ed. J. C. Iglesias Zoido. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 63-124.
- Marincola, John (1997). *Authority and Tradition in Ancient Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sánchez Salor, Eustaquio (2008). “Retórica e Historiografía en Roma”. In *Retórica e Historiografía: el discurso militar desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, ed. J. C. Iglesias Zoido. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 125-142.
- Strasburger, Hermann (1982). “Homer und die Geschichtsschreibung”. In *Studien zur Alten Geschichte*. Vol. II, Hildesheim & New York: Collectanea 42/2, pp. 1057-1097.

Proteu Agrilhado: Tresleituras dos Clássicos na literatura de Seiscentos

ANDRÉ SIMÕES*

Começemos por clarificar o sentido deste estranho substantivo que encabeça o título deste estudo. Não registado em nenhum dicionário consultado, fazemo-lo derivar de verbo “tresler”, que os dicionários definem genericamente como “ler de trás para diante; ler às avessas”. Assumimos desde já alguma liberdade na interpretação deste “ler às avessas”, e consequentemente do substantivo “tresleitura”. É que aquilo de que pretendemos tratar não são necessariamente leituras invertidas dos Clássicos na literatura de Seiscentos, menos ainda perdas de juízo ou enunciado de tolices, outros significados recorrentes para o verbo “tresler”. Queremos, sim, assinalar algumas leituras pouco certas dos Clássicos na literatura do século XVII e os motivos que lhes subjazem: o lastro de uma tradição interpretativa, nuns casos, desconhecimento, em tantos outros.

Campo fértil para tresleituras é a poesia, com as liberdades que lhe são inerentes – e por isso mesmo nem sempre é fácil perceber onde acaba uma referência imprecisa ou uma necessidade métrica, e onde começa o erro. Um dos problemas mais comuns é a citação incorrecta ou imprecisa, atribuindo a um autor clássico algo que não escreveu, ou não escreveu bem assim. Na maior parte dos casos, o erro deve-se a um primeiro equívoco, quase sempre impossível de localizar, revelador de que o autor não leu a obra em questão, mas uma citação, ou uma recolha de sentenças. Outras

* Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | asimoes@campus.ul.pt

vezes, talvez o texto tenha sido efectivamente lido, mas a citação é filtrada por outras leituras.

Uma víbora na Rua dos Fanqueiros

Talvez um exemplo torne mais claro o que queremos dizer. O códice Chig. R. I. 3, da Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), recolhe uma série de documentos, de natureza diversa, relativos ao período da Restauração. Os fólios 57-61 contêm um poema do P.^e Francisco Machado¹, em latim, alusivo ao atentado falhado de 20 de Junho de 1647, destinado a acontecer durante a procissão do dia de Corpo de Deus, que nesse dia se celebrava, e em que o rei participava. O acontecimento – ou melhor, o não acontecimento – pode resumir-se assim:

Alegadamente acoitado numas casas que teria alugado e cujas paredes teria derrubado para poder ter vista para os dois lados da rua, Domingos Leite Pereira esperava a passagem do rei para, supostamente a mando de Castela, matar D. João IV. Ficou-se, todavia, pela intenção. Domingos Leite Pereira ter-se-á arrependido à última da hora, ao ver uma “majestade divina” pairando sobre o rei e que lhe teria paralisado os membros, impedindo-o de alvejar o Bragança. Confessou isto tudo em interrogatório, ou pelo menos assim diz a crónica oficial, que acrescenta que o regicida frustrado, terá entoado loas a D. João IV, qual Saulo, aliás Paulo, depois da Estrada de Damasco. Mas antes desta confissão, Domingos Leite Pereira fugiu para Madrid, onde alegadamente terá prometido a Filipe IV que tentaria de novo matar o rei. Assim, em finais de Julho de 1647 Domingos Leite Pereira está de novo em Portugal, para tentar matar D. João IV, outra vez. Contudo, traído pelo companheiro, Roque da Cunha, é preso no dia 31 de Julho de 1647. Após a sua confissão, foram encontradas no lugar do crime que não aconteceu a escopeta e as balas embebidas em veneno. Foi executado com requintes de crueldade no dia 21 de Agosto de 1647, apenas 2 meses depois do crime que não chegou a cometer. O lugar onde não aconteceu o atentado está hoje em parte visível na Rua dos Fanqueiros, pois a rainha D. Luísa de Gusmão mandou que as casas fossem derrubadas e ali se fizesse um convento. Hoje apenas restam partes da igreja do convento, destruído em 1755.²

1 Na verdade, o manuscrito não tem indicação de autoria. Também no volume IX dos *Symmicta Lusitana* se encontra, nos fólios 58r-65r, uma cópia deste texto, também ela anónima. Apenas o códice Misc. 389 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que não tivemos a oportunidade de compulsar, lhe atribuiu a autoria do jesuíta Francisco Machado (Urbano 2012).

2 Simões (2011: 30, n.62).

Este atentado abortado, hoje praticamente ignorado na historiografia alusiva a este período, deu azo a um número muito considerável de textos coevos alusivos, de que assinalamos, além da crónica oficial, publicada nesse mesmo ano, a “Relação do assassinio intentado por Castela contra a Majestade d’el-rei D. João IV, nosso Senhor, e impedido miraculosamente”, o “Manifesto de Portugal”, de D. Francisco Manuel de Melo, publicado também ainda em 1647, ou, dois séculos após, a trilogia camiliana *O Regicida* (1874), *A Filha do Regicida* (1875), e *A Caveira da Mártir* (1876). No primeiro destes romances Camilo transcreve, aliás, em anexo a relação de 1647 acima referida.

Mas regressemos ao manuscrito da BAV. O poema em questão narra o quase acontecimento, ao longo de 216 versos, exaltando a protecção divina concedida ao rei, e, por conseguinte, a perfídia do traidor, que o é não só da pátria, mas também da própria Religião. As referências aos clássicos são, pois, escassas, assinaladas apenas sob a forma de notas laterais ao texto. Os versos 43-50 narram o deslumbre do regicida frustrado, ofuscado pela visão divina de D. João, e como tomado pelo medo deixou tombar a escopeta. O autor não deixa cair a oportunidade de elaborar sobre o tema da víbora, imagem tradicional do animal peçonhento e diabólico:

Sponte fassus est item, se totum obriguisset metu
ad tui aspectum,
uacilauit manus, expauit cor, obtorpuit sensus,
quasi ad supremum irati Numinis tribunal
totus aresceret prae timore,
nisi paenitens madefieret prae lachrymis.
E torpenti manu delapsa est sclopeta,
uel ferrum tam turpe exhorruit facinus.
Miror, quod ex lapsu uiperini non eruperint faetus,
quasi occisa parente:
illa quondam uipera ultrices experta est flammas,
ista ueneno grauida nec concipit flammas.
Haud mirum: illa fidam inuasit manum,
haec perfidam aufugit manum.³

3 “Por sua vontade confessou que de medo ficou hirto / na tua presença: / vacilou a mão, encheu-se-lhe de medo o coração, entorpeceram-se os sentidos, / como se diante do Tribunal do irado Nume / todo ele mirasse de pavor / – a não ser que, arrependendo-se, se banhasse de lágrimas. / Da mão trôpega caiu a escopeta – / ou teve o ferro horror de tão torpe crime. / Espanto-me que da queda não tenham nascido pequenas víboras / como de uma mãe morta. / Aquela víbora experimentou, outrora,

O texto é acompanhado de notas laterais, que procuram esclarecer o seu sentido. Assim, uma primeira nota, adjacente ao verso 45, esclarece que, segundo Plínio, no livro 10, parágrafo 62, da sua *Naturalis Historia*, a víbora morre, quando dá à luz: *Vipera perit, cum parit*. Ora, Plínio não diz tal coisa. Ou pelo menos não com estas sentenciosas palavras. Efectivamente, no capítulo 82 desse livro 10, diz apenas que o animal vai gerando crias vivas ao longo de cerca de 20 dias, e que ...*ceteri tarditatis impatientes perrumpunt latera occisa parente* – “os restantes, impacientes pela demora, rasgam o flanco, matando a mãe”. Não se trata, pois, de uma tresleitura, antes de uma simplificação.

De onde vem a bem-soante sentença? Encontramo-la, sob a forma *uipera perit, dum parit* em obras várias coevas, como o *Mondo simbolico* de Filippo Picinelli (1604-c. 1679), uma enciclopédia de emblemas, publicada em Veneza em 1635, com várias edições posteriores, quer em Italiano, quer em Latim. Na edição que consultámos, de 1653, efectivamente Picinelli refere, na página 249, que a víbora *perit dum parit*, para ilustrar a ideia do pecador que sucumbe vítima do seu próprio pecado – nada mais adequado, pois, ao acontecimento narrado no nosso poema anónimo. Poderá o seu autor ter lido esta máxima num emblema? De uma coisa estamos seguros: não foi certamente dessa outra interpretação benevolente da sentença que se pode aplicar ao piedoso pelicano, que se acreditava alimentar os filhos com o seu próprio sangue, ou ao próprio Cristo, que com a sua morte dá a vida. Citemos a título de exemplo Cornelis van den Steen, também conhecido como Cornelius Cornelii a Lapide (1567-1637), em cujos *Commentaria in Quatuor Prophetas Maiores* se pode ler:

In Christo ergo moriente pro nobis, nosque ad uitam sua morte suscitante, uerum est illud aenigma phoenicis (quod alii tribuunt pelicano, quem dicitur suo sanguine pullos mortuos uiuificare):

*Parit dum perit,
et perit dum parit.*⁴

A sentença era, pois, conhecida, e não é possível perceber onde a leu o nosso autor. Mas o réptil a que o texto alude de forma mais directa é ao episódio da víbora que se enroscou na mão de São Paulo, tal como narrado

as chamas vingadoras, / esta, grávida de veneno, não concebeu as chamas. / Não é coisa espantosa: aquela atacou uma pia mão, / esta de uma pérfida mão fugiu.”

4 A Lapide (1622: 482).

em Actos 28:3, e nesse sentido estabelece-se um paralelo entre São Paulo e D. João IV, ambos imunes ao veneno da serpente: aquele porque a serpente o não mordeu, este porque a escopeta, armada de balas embebidas em veneno, como alegadamente se veio a descobrir, não disparou.

Proteu agrilhado

Exemplo, no entanto, de erro crasso é o que encontramos no épico *La Iffanta Coronada por El Rey Don Pedro, Doña Ines de Castro*, de João Soares de Alarcão, autor que, segundo Barbosa Machado⁵, nasceu na então vila de Torres Vedras, da qual foi o sétimo Alcaide-Mor.

No Canto 5 do seu poema em oitava rima composto de seis cantos, publicado em 1608, Alarcão narra a trasladação do corpo de Inês para Alcobça. Ora, passando o cortejo por uma alta serra, saiu-lhes ao encontro uma espantosa e pálida figura – a Inveja personificada – que conduz o féretro e a comitiva para o interior de uma gruta, cujas paredes estão ricamente decoradas – e segue-se a tradicional écfrase épica⁶. Os relevos representam episódios da Antiguidade, unidos pelo tema da inveja – ou pelo menos assim interpreta Alarcão estes episódios: Catão de Útica, invejoso de César; Adriano, invejoso de Trajano; Zoilo, invejoso de Homero; Cícero e Salústio, invejosos um do outro; Calígula, invejoso de Êsio Prínculo; e, claro, César e Pompeio. Mesmo se tomarmos “inveja” no seu sentido de má vontade para com alguém, mais do que o habitual sentido de desejo de possuir algo que nos é alheio, as imagens convocadas por Alarcão parecem, porventura com a excepção de César e Pompeio e Calígula e Êsio, no mínimo forçadas. Mais surpreendente, contudo, é a imagem referida na estância 25, quando a Inveja ameaça aqueles que, ainda vivos, são por ela dominados:

O como aquel Protheo sin segundo
Que una Aguila infernal le està royendo
El coraçõ en quanto està biuiendo

Proteu agrilhado? Coração? Todos conhecemos o mito. Segundo a versão narrada por Hesíodo⁷, o titã, filho de Jápeto, foi castigado por Zeus por, entre outros enganos, ter dado aos homens o fogo dos deuses.

5 Machado (1747: 762).

6 Alarcão (2009: 5.18 e ss.).

7 *Teogonia* 506-616.

Contudo, o filho de Jápeto, irmão de Menécio e Epimeteu, chamava-se Prometeu, não Proteu. Por outro lado, o suplício que lhe foi imposto, e de que foi libertado por Hércules, consistia, como sabemos, em ter o seu fígado devorado por uma águia, fígado regularmente regenerado e sucessivamente devorado. Trata-se, pois, de um óbvio desvio, que, no entanto, talvez se possa explicar – mas não desculpar – por questões de métrica. Para caber no decassílabo, efectivamente o trissílabo “Proteo” é mais conveniente do que o tetrassílabo “Prometeo”. Ainda assim, um cochilo indesculpável de Alarcão. Menos afiltiva é a opção por “coraçon” em detrimento do canónico “hígado”. Poderemos ver aqui uma intenção mais profunda, na troca do órgão devorado? Poderá esta imagem final ser um símbolo da dor de D. Pedro, de coração dilacerado pela morte da sua amada? Ou, numa leitura mais literal, estaremos perante a metáfora da execução dos assassinos de Inês de Castro, Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves, cujos corações se diz foram arrancados respectivamente pelo peito e pelas costas?

As estinfálidas aves de Taumanto

Alarcão, que nasceu no ano da morte de Camões e também da dinastia de Avis, não viu já o fim da União Dinástica, tendo morrido em 1618, nem a maré alta de literatura panegírica que se seguiu ao 1.º de Dezembro de 1640, e de que os chamados *Applausos da Universidade* constituem uma das primeiras vagas. Trata-se de uma antologia de textos sobretudo poéticos, publicada em Coimbra, em 1641, com o título *Inuictissimo Regi Lusitaniae Ioanni IV Academia Conimbricensis libellum dicat in felicissima sua acclamatione*, resultado de um desafio feito aos estudantes e professores da academia conimbricense: celebrar, em latim, português, espanhol ou italiano, a Restauração e a figura de D. João IV⁸. Em mais de uma centena de composições poéticas, todas anónimas, sucedem-se, naturalmente, leituras e releituras dos Clássicos. Mas também tresleituras.

A canção intitulada “A felicíssima aclamação d’el-rey nosso senhor, alude a ser feita em véspera do Juízo e ao aparecimento do Sanctíssimo na lua”⁹ contém uma série de imprecisões. É composta por 6 estrofes de 13 versos cada, com um remate em dístico. O esquema rimático é o seguinte: a b c a b c c d d e e f f.

8 Para uma introdução mais desenvolvida a esta publicação, ver Simões (2012).

9 Modernizámos, daqui em diante, a ortografia, conservando apenas os casos que podem denotar uma pronúncia diferente da actual.

É a segunda estrofe a que oferece mais problemas, do ponto de vista da presença dos Clássicos.

‘Stinfálidas aves de Taumanto,
ministros cães de Júpiter danados,
Ocípite, Aelo e mais Celeno,
se vossa crueldade causa espanto,
se contra a pátria estais tão conjurados
sendo dos vossos imortal veneno,
neste dia sereno
dará fim vossa vida,
que Átropo no desevido embravecida
de tanto sofrimento,
redobrando na morte mais tormento
tal morte e tal tormento vos ordena
que fique igual a culpa com a pena.

As “estinfálidas aves” são, naturalmente, aquelas que infestavam as margens do lago de Estinfalo. Dotadas de bicos de bronze, eram monstros antropófagos, que Hércules, num dos seus trabalhos, espantou e matou em grande número. O seu carácter monstruoso não pode deixar de ser associado, no contexto desta composição, à depredação castelhana em Portugal, quer através do lançamento de impostos sem reunião das cortes em Portugal, quer através da recruta de homens para as guerras que então travava – tudo isto contra o estipulado nas Cortes de Tomar, tudo isto afinal o principal pretexto para a Restauração. Resta resolver o problema da sua associação a Taumanto, ou seja, Taumas – o que deixaremos para mais adiante.

O verso “ministros cães de Júpiter danados” pode ser interpretado como um aposto, ou como um vocativo. A referência a “ministros” pode lançar alguma luz sobre a questão. Será isto uma referência a Miguel de Vasconcelos, Secretário de Estado da Duquesa de Mântua, símbolo dos portugueses apoiantes dos Filipes?

O verso seguinte, longe de esclarecer, parece confundir-nos ainda mais: “Ocípite, Aelo e mais Celeno”. Ou seja, as terríveis harpias, seres alados femininos, elas sim, filhas de Taumas e Electra. A mais conhecida versão do seu mito é a narrada nas *Argonáuticas* de Apolónio de Rodes. No livro II conta-se o caso de Fineu, rei da Trácia, castigado por Zeus por ter revelado aos homens segredos divinos, ele que tinha o dom da profecia. O pai dos

deuses tirou-lhe a vista e acrescentou a isto um castigo não menos terrível: a comida que lhe traziam logo era roubada pelas terríveis harpias, que lhe deixavam apenas o bastante para sobreviver. Uma vez mais o paralelo com Portugal sob domínio castelhano é evidente.

Estamos, pois, perante uma sequência de versos aparentemente desconexos do ponto de vista mitológico, mas que apontam todos no mesmo sentido: monstros antigos, predadores implacáveis, símbolo da predação castelhana sobre os recursos materiais e humanos de Portugal, que agora se reergue e se prepara para delas se vingar.

Outras imprecisões perpassam por esta e outras composições, porventura menos preñhes de sentido. Tomemos, por exemplo a “Canção VII”, distribuída em 7 estrofes de 13 versos, mais uma final de 7. Os temas são os habituais. D. João IV é um novo Moisés, que liberta o seu povo de um longo cativeiro (estrofe 3), e vem na sequência de três outros Joões: o primeiro, “assombro Lusitano de Mavorte / libertador da pátria destinado” (4); o segundo, o pacificador, após o reinado de D. Afonso V (5); o terceiro, que “do Deus Bifronte / ao templo, que seu Pai deixou cerrado, / a chave não torceu de ferro puro” (6). Ora, é precisamente a concluir a caracterização desta verdadeira *Pax Ioannina* que o autor comete um pequeno deslize:

Vós gozais hoje o Reino tão contente,
que lá do Céu parece que semea
a paz no mundo, símbolo de Astrea.

As ressonâncias ovidianas são óbvias. É, com efeito, Astreia, divindade associada à justiça – e não à paz –, a última a abandonar a Terra, quando a Humanidade resvala da Idade do Bronze para a terrível Idade do Ferro. Ouçamos as palavras do Sulmonense, na tradução de Paulo Farmhouse Alberto:

O respeito jaz vencido, e a virgem Astreia foi a última
dos seres celestes a deixar as terras encharcadas de sangue.¹⁰

O regresso de Astreia é, pois, sinónimo do nascimento de uma nova Idade do Ouro, aqui personificada em D. João IV. O pequeno deslize do autor, ao associar esta divindade à paz e não à justiça, é facilmente perdoável,

10 Ovid., *Met.* I 149-150.

tendo em conta a afinidade entre os conceitos. Mais fácil é explicar esta opção, já que, do ponto de vista rítmico, “semea” requer “Astrea”.

Conclusões

Procurámos neste breve estudo exemplificar alguns dos mais comuns tipos de leitura imprecisa ou errada dos Clássicos, na literatura portuguesa da primeira metade do século XVII. Das víboras plinianas, aludidas de forma imprecisa e filtrada por autores coevos, no poema celebratório da sobrevivência de D. João IV a um atentado que não chegou a acontecer, às confusas estinfálides aves de Taumanto dos *Applausos da Universidade*, passando pelo surpreendente Proteu agrilhado de João Soares de Alarcão, pudemos, no entanto, perceber que, mau grado os erros e imprecisões, ainda assim os Clássicos servem, em todos os casos abordados, o seu papel de estuque decorativo erudito na construção do edifício literário seiscentista.

Bibliografia

- A Lapide, Cornelius Cornelii (1622). *Commentarius in Quatuor Prophetas Maiores*. Antuérpia: Apud Martinum Nutium et Fratres.
- AAVV (1641). *Inuictissimo Regi Lusitaniae Ioanni IV Academia Conimbricensis libellum dicat in felicissima sua acclamatione*. Coimbra: Typographia de Diogo Gomez de Loureiro. Disponível em <http://purl.pt/14127> (acedido a 12 de Março de 2020).
- Alarcão, João Soares de (2009). *La Iffanta Coronada por El Rey Don Pedro, Doña Ines de Castro*, ed. Rui Prudêncio. Torres Vedras: Livrododia Editores.
- Brandão, Francisco (1647). *Relaçam do assassinio intentado por Castella, contra a Magestade del Rey D. João IV... & impedido miraculosamente*. Lisboa: Por Paulo Craesbeeck. Disponível em <http://purl.pt/12023> (acedido a 12 de Março de 2020).
- Hesíodo (2005). *Teogonia. Trabalhos e Dias*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, trad. Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Machado, Diogo Barbosa (1747). *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica...* Vol. 2, Lisboa: Oficina de Ignácio Rodrigues.
- Ovídio (2014). *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.
- Picinelli, Filippo (1653). *Mondo simbolico...* Milão: Per lo Stampatore Archiepiscopale.
- Simões, André (2011). *Sedes apostolica iustitiam faciet: Portugal restaurado no Arquivo Secreto Vaticano*. Tese de Doutoramento. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3400> (acedido a 12 de Março de 2020).
- ____ (2012). “Os Clássicos na literatura da Restauração: os *Applausos da Universidade de Coimbra*”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 63-80.

Urbano, Carlota Miranda (2012). “Os Jesuítas e a legitimação sacral da Casa de Bragança. Um estudo de caso: o *Elogium Triumphale* (1647) do P.^e Francisco Machado, SJ.” *Humanitas* 64: 127-137. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/44571> (acedido a 12 de Março de 2020).

A herança da biografia clássica nos *Paralelos de Principes, e Varões Illustres* (1623) de Francisco Soares Toscano

PAULA ALMEIDA MENDES*

1. Publicados em 1623, os *Paralelos de Principes, e Varões Illustres antigos, a que muitos da nossa naçam portuguesa se assemelharão, em suas obras, ditos e feitos; com a origem das Armas de algumas familias deste Reino*¹ de Francisco Soares Toscano filiam-se, como facilmente se constatará pelas palavras do título, no amplo veio de obras polarizadas em torno da História e das suas figuras, emuladas como pautas modelares, inscritas em uma moldura configurada pela conjugação dos preceitos horacianos do *prodesse ac delectare*.

O autor, Francisco Soares Toscano, era natural de Évora, onde se “aplicou às letras humanas e Filosofia, em que saiu egregiamente versado”, assim como na história sagrada e profana (Machado 1966: 263): neste sentido, parece-nos que terá sido esta formação erudita, na linha dos *Studia Humanitatis*, assim como o conhecimento e manuseamento de fontes de natureza historiográfica, em latim e em vernáculo, que o terão conduzido a compor os seus *Paralelos de Principes*. A obra é dedicada a D. Teodósio II (1568-1630), duque de Bragança, pai do futuro rei D. João IV e representante da mais importante casa nobre de Portugal, “primeiro, & mais antigo Duque de toda Espanha”, cujo escudo de armas ornamenta a folha de rosto da edição

* CITCEM – Universidade do Porto | paula_almeida@sapo.pt

1 Impressos em Évora, por Manuel Carvalho.

de 1623. D. Teodósio já havia sido, de resto, o dedicatário de muitas outras obras: lembremos, a título de exemplo, *O Condestabre de Portugal* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1610) de Francisco Rodrigues Lobo; a *Peregrinação christã* (Lisboa, por Geraldo da Vinha, 1620) de Tristão Barbosa de Carvalho; a *Defensam da Monarchia Lusitana* (Coimbra, na Officina de Nicolao Carvalho, 1620) de Fr. Bernardino da Silva (O. Cister); *Commentarii in IV Libros Regum* (Coimbra, por Diogo Gomes Loureiro, 1621) do Padre Francisco de Mendonça (S.J.); o *Tempo de Agora em Dialogos* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1622) de Martim Afonso de Miranda; o *Repertorio das Ordenações do Reyno de Portugal* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1623) de Manuel Mendes de Castro; o *Baculo Pastoral de Flores de Exemplos* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1628) de Francisco Saraiva de Sousa; o *Abecedario Militar do que o soldado deve fazer te chegar a ser Capitão, & Sargentomór* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1631) de João de Brito de Lemos.

A dedicatória destaca-se, sobretudo, pela tónica panegírica, que sublinha não apenas os altos ditos e feitos dos portugueses – pese embora o facto de, no “Prólogo”, Francisco Soares Toscano lamentar a incúria daqueles em fixá-los através do registo escrito² –, como também a linhagem a que pertence D. Teodósio II, através das seguintes palavras:

Cifrandose em hũ reino tão limitado o mais notável que de tantos, & tão principaes se escreve, & que por ventura serão como são mais dignos de perpetua memoria, que seus exemplares não merecem menos, antes avêtejada protecção, que a de outro Principe, como he V. Excellencia mormente (rezão particular, & mais forçosa) tẽdo V. Excellencia nelles a melhor parte, como antigo, & verdadeiro descendente dos Reis destes reinos, & Príncipes, de que com tanta gloria sua, & da Real Casa de Bragança nesta recopilção se trata. (Toscano 1623: “dedicatória”)³

Nesse sentido, Francisco Soares Toscano tece um elogio ao tronco fundador da Casa de Bragança – D. Afonso e D. Beatriz Pereira Alvim,

2 Francisco Soares Toscano lamenta “acanharse os homens (particularmẽte Portugueses) a sairẽ cõ sus obras, por não se aveturarẽ a detracções de gẽte pouco agradecida, que não serve de mais, que de julgar trabalhos alheos” (Toscano 1623: “Prólogo”).

3 Também na dedicatória do *Libro real de las alabanzas de la gloriosa Ana y San Joachin, y su carta ejecutoria, y letras en loor de otros santos* (Lisboa: por Jorge Rodrigues, 1604), dirigida à duquesa D. Ana de Velasco, mulher de D. Teodósio II, o autor, Manuel Álvarez de los Reys, enaltece a Casa de Bragança: “Finalmente no hallo que dezir en este particular, sino es significar que la casa de Velasco es calificada cera, y la casa de Bergãça es sello Real” (Álvarez de los Reys 1604: “dedicatória”).

“filha herdeira do Santo Cōdestable” –, explicando, seguidamente, a origem do seu escudo de armas.

Parece-nos legítimo questionar se Francisco Soares Toscano terá sido um “criado” da Casa de Bragança: em todo o caso, mesmo que não possamos sustentar com rigor esta hipótese, parece-nos que, muito provavelmente, a biblioteca ducal estaria à sua disposição, na medida em que as várias obras consultadas por Toscano para compor os *Parallelos de Principes* estão registadas no inventário da referida livreria, recentemente estudado por Ana Isabel Buescu, que realçou a riqueza, do ponto de vista quantitativo e qualitativo, desta coleção bibliográfica (Buescu 2016). Neste sentido, não será despidiendo lembrar que a corte ducal, sediada em Vila Viçosa, constitui, no século XVI e nas primeiras décadas do século XVII, um centro de cultura polarizador e dinâmico (Matos 1956). Deste modo, não se poderá perder de vista que, na época do duque D. Jaime e dos seus filhos, Teodósio I (bisavô e avô do duque D. Teodósio II, respectivamente), houve a intenção de constituir uma corte “na província” poderosa, como a de Milão, em Vila Viçosa, e é neste quadro que se inscreve a construção de um castelo, que constitui um belo exemplo de arquitectura militar (Moreira 1981: 281-305; Pereira 2014: 124). Por outro lado, não será despidiendo lembrar que até mesmo Lope de Veja celebrou e exaltou D. Teodósio II em um poema laudatório intitulado *Descripción de la Tapada, Insigne Monte y Recreación del Excelentissimo Señor Duque de Berganza* (1621), em que este é retratado em moldes “classicizantes” (Blecua 1969).

Em todo o caso, Francisco Soares Toscano – e se crermos que viveu em terras do Alentejo – não estaria “fisicamente” longe de outras importantes livrerias da época: lembremos, a título de exemplo, a da Universidade de Évora ou a que pertencia a Manuel Severim de Faria.

A redacção dos *Parallelos de Principes* inscreve-se, deste modo, em uma ambiência de corte que valorizava, na esteira do Humanismo (Soares 1993: 279-305), o gosto pela História e pelo “exemplo verdadeiro” – que se contrapunha à “história fingida” –, ainda que, como é sabido, esta tendência se tivesse vindo a acentuar, como marca de uma cultura nobiliárquica, sobretudo desde o final da Idade Média (Monteiro 1988: 89-103): disso é exemplo o muito significativo número de obras que se inscreviam no filão da historiografia que se encontravam na livreria da casa ducal de Bragança, como mostrou Ana Isabel Buescu, no seu estudo sobre a livreria do duque D. Teodósio I, avô de D. Teodósio II (Buescu 2016).

Como é bem sabido, desde o Humanismo, a História era considerada não apenas um ramo do saber revestido de uma significativa utilidade didáctica, como também um repositório de *exempla*, na medida em que fornecia um amplo leque de ensinamentos e de modelos de natureza pessoal e política (Cochrane 1981: 3-159), que deveriam ser imitados ou evitados, quando declinavam casos de figuras que “corporizavam” tiranias ou vícios⁴.

Com raízes ancoradas nas antigas civilizações do Próximo Oriente, nomeadamente a civilização suméria (Carreira 1993), a historiografia conheceria uma notável evolução durante a Antiguidade clássica, visando propósitos didácticos e moralizantes, mas não descurando, naturalmente, a dimensão do *exemplum*. De resto, como já realçou Belmiro Fernandes Pereira (2004: 66), a fortuna que vinham conhecendo, desde a Antiguidade clássica, as colecções das *chreiai*, com claras relações com o género biográfico, justifica a presença de recolhas de ditos, sentenças ou adágios, cultivadas na Idade Média e ainda no Renascimento e imbuídas de um claro pendor didáctico e exemplar, nos fundos antigos de bibliotecas portuguesas.

Ao longo do Renascimento, a historiografia conheceria “sopros” de vitalidade e de renovação (Fryde 1983: 3-31), declinados na revalorização e na recepção de historiadores gregos (Fryde 1983: 83-113)⁵ e latinos (Burke 1992: 171-193), que se tornarão, talvez, mais compreensíveis na moldura do Humanismo (Soares 1993: 279-305) e da “invention de la modernité occidentale” – para usarmos a feliz expressão de Frédéric Barbier (2006) –, potenciada pelo aparecimento da imprensa de caracteres móveis (Burke 1992: 71), mas também de um contexto histórico pautado por uma lógica imperial, que, no caso português, se acentua com a dimensão da Expansão além-mar (Tarrío 2015: 64-66).

Neste enquadramento, não será despiciendo evocar o debate, que por estes tempos assumiu contornos tenazes, sustentado por historiadores, moralistas, humanistas e teólogos, polarizado em torno da “história verdadeira” e da “história fingida” – e que vinha colocando “em xeque”, muito especialmente, os livros de cavalaria –, considerando esta última fabulosa e, como tal, falsa⁶, pese embora o facto de utilizar nos títulos as designações

4 Em todo o caso, será importante não perder de vista que humanistas, como Erasmo, colocaram em causa o valor da História antiga e até mesmo do Antigo Testamento: a título de exemplo, valerá a pena evocar a *Institutio Principis Christiani* (Erasmo 1964: 314-315).

5 Vejam-se também os estudos reunidos por Darmon, Desbois-Ientile, Petit e Vintenon (2015).

6 Entre uma vasta bibliografia sobre esta problemática, remetemos para: Andrade (1955: 455-457); Almeida (1998); Osório (2001: 9-34); Santos (2012).

“crónica”, “história”, “vida”, na sequência da tradição historiográfica medieval (Guenée 1973: 997-1016), alimentando “ambiguidades acerca do seu estatuto e explorando fingimentos, inventando fontes e simulando efeitos de real” (Almeida 1998: 113), que colocavam em causa a credibilidade da historiografia. Neste enquadramento e fazendo eco das posições aristotélicas relativas à definição do conceito de relato fidedigno, Luís Cabrera de Cordova daria à estampa a obra *De historia, para entenderla y escribirla* (1611), defendendo o “estatuto” da historiografia.

O título e a estrutura dos *Parallelos de Principes* são, em certa medida, tributários das *Vitae Parallelae* de Plutarco mas também, como tentaremos mostrar, de outras fontes clássicas, cuja revalorização se deve, como é sabido, à redescoberta da biografia clássica nos círculos humanistas do Renascimento, sobretudo a partir da obra *De Viris Illustribus* de Petrarca (Kohl 1974: 132-144), que contribuiu para a amplificação do conhecimento da História da Antiguidade e, muito especialmente, dos seus heróis. Em todo o caso, importa lembrar que, ainda que a biografia se configure como um género literário, cujas raízes se ancoram na Antiguidade, foi, todavia, necessário esperar até ao século XVI para que a sua legitimidade, como forma de relato histórico, se afirmasse e cristalizasse. Como sublinhou Arnaldo Momigliano (1983: 84), a leitura de “Vidas” de figuras célebres conheceu um impulso muito significativo desde o período helenístico, facto que, naturalmente, não pode ser dissociado da exemplaridade ética e moral destes textos, configurados como autênticas pautas comportamentais, sobretudo para um público com ambições políticas ou dedicado ao exercício da vida militar (Ferreira 2004: 261-266; Pérez Jiménez 2004: 49-64).

Tendo sido praticamente ignoradas durante a Idade Média, as *Vitae Parallelae* de Plutarco conheceriam, na Europa, um muito significativo sucesso a partir do Renascimento (Marnoto 2008: 11-55): assim o testemunham as traduções em castelhano daquela obra que terão, muito provavelmente, circulado em Portugal⁷. Entre as traduções em castelhano, lembremos as de Alonso de Palencia, editada em 1491, de Francisco de Enzinas, publicada sob o título *El primero volumen de las vidas de los ilustres y excelentes varones Griegos y Romanos pareadas, escritas primero en lengua Griega por el graue Philosopho y verdadeiro historiador Plutarcho de Chero-neia, e al presente traduzidas en estilo Castellano* (em Argentina, em casa de Augustin Frisio, 1551), e adaptações, como a de Fr. Tomás Espinosa de los

7 Na livraria de D. Teodósio I, existiam exemplares de traduções da obra de Plutarco (cf. Buescu 2016: 139). Veja-se também Rodrigues (2012: 69-138).

Monteros, intitulada *Heroicos hechos y vidas de varones ilustres, assi Griegos como Romanos. Resumidos en breve compendio* (Paris, 1576).

Como referimos, o sucesso originado pela redescoberta da biografia configurará os moldes, ao longo dos séculos XVI e XVII, do brilhante sucesso gerado pela redescoberta dos modelos clássicos, considerados como paradigmas de educação moral e política, divulgados principalmente pelas obras de Plutarco (*Vitae Parallelae*) e de Suetónio (*De Vita Caesarum*), formando um filão ao qual poderíamos acrescentar a obra *De Viris Illustribus* (século IV) de S. Jerónimo, que se configura como um catálogo de cristãos ilustres e contribuirá, em larga medida, para a cristalização do género na literatura cristã. Estas obras constituirão modelos para a escrita de outros textos da mesma natureza, de que são exemplo as obras *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán ou os *Claros Varones de Castilla* (Toledo, 1486) de Fernando de Pulgar (Mendes 2018).

Em todo o caso, como realçaram Pierre Civil (1990: 5-32) e Claude-Gilbert Dubois (2011: 83-105), o ressurgimento da biografia está também ligado à emergência da consciência do “eu”, do “indivíduo” e do nome, que se amplifica a partir do século XVI (Gómez Moreno 1994: 227-241; Burke 1997: 83-97; Hampton 1990) e se declina na confiança e na consciência da superioridade do Homem em relação aos animais.

A dimensão heróica, revalorizada pelo Humanismo e acentuada sobretudo ao longo do século XVI – e que, no caso português, se polariza sobretudo em torno da gesta da Expansão além-mar, em África, no Oriente e no Brasil –, percorre uma grande parte da literatura produzida durante este período, tal como a epopeia – bastará lembrar a revalorização dos poemas homéricos (D’Amico, Lardon, ed. 2017) – ou os livros de cavalaria⁸, escorada no desejo de imortalidade e de glória e de exaltação da *dignitas hominis*, e autorizará a recuperação de biografias legadas pela Antiguidade (Burke 1992: 171-193; Devillers, Sébastiani, eds. 2018). Por outro lado, não será despidendo lembrar que estes textos de natureza biográfica que emulavam a vida e os feitos de personagens consideradas excepcionais – ainda que, por vezes, divulgassem exemplos negativos e, por isso, pouco recomendáveis – se foram convertendo em uma espécie de “modelos alternativos” (Kuperty-Tsur 2001: 67-68), face a outros textos

8 Lembremos, a título de exemplo, o “profético” e “paradigmático” livro de cavalaria que João de Barros intitulou *Crónica do imperador Clarimundo donde os reis de Portugal descendem* (1522), que, na linha da fortuna do *Amadís de Gaula* (1508), de Garcí Rodríguez de Montalvo, enaltecia e exaltava a monarquia portuguesa, muito especialmente a figura do rei D. Manuel I, enquanto paladino do ideal peninsular de alargamento da Fé e do Império.

que declinavam outros paradigmas de heroicidade, a saber, as “Vidas” de santos, que seduziam, muito compreensivelmente, os leitores, devido à dimensão do “maravilhoso” que as enformava.

2. Optando por uma estratégia muito semelhante à de Plutarco, Francisco Soares Toscano estabelece, na sua obra, uma comparação entre uma figura bíblica, clássica ou medieval e uma personagem que se distinguiu na moldura da História de Portugal, sublinhando, sobretudo, as suas virtudes morais praticadas em um grau heróico, no quadro do exercício da política ou da guerra. Deste modo, a obra apresenta cento e cinquenta e dois paralelos masculinos e oito paralelos femininos.

Em todo o caso, se se quiser encontrar outros traços que a travejam, torna-se imprescindível prestar atenção à recepção que outras obras da mesma natureza parecem ter conhecido na moldura de produção dos *Parallos de Principes*.

Neste sentido, tendo em conta algumas das figuras bíblicas evocadas por Toscano – a saber, Josué, David e Judas Macabeu –, mas também determinadas personagens da Antiguidade clássica – Alexandre Magno e Júlio César –, a obra parece, em certa medida, reflectir a influência da *Cronica llamada el triumpho de los nueve mas preciados varones dela fama*, um texto anónimo que conheceu um muito significativo sucesso ao longo da Idade Média e do Renascimento, e que seria traduzido para castelhano e editado por António Rodrigues Portugal, em 1530. Como é sabido, a designação “Nove da Fama” abarca um conjunto de personagens divididas em três tríades: uma é formada por três hebreus – Josué, David e Judas Macabeu –, outra por três pagãos – Heitor, Alexandre Magno e Júlio César – e a última por três cristãos – o rei Artur, Carlos Magno e Godofredo de Bulhão (Salmon 2008: 38-52). Este tema conheceria uma grande fortuna, no domínio da literatura e da iconografia, a partir do século XIV, na Europa. No caso português, o *Livro do Armeiro-Mor* (1509) apresenta, no primeiro capítulo, as armas dos “Nove da Fama”⁹.

Mas os *Parallos de Principes* parecem também ter sido influenciados pela fortuna das recolhas de *dicta et facta*, na medida em que incorporam breves relatos sobre personagens célebres – em particular da Antiguidade –, convertidos em exemplos modelares, na esteira da reabilitação e da revitalização do ideal heróico ao longo do século XVI. Entre as obras que declinam

9 A este conjunto de heróis seria acrescentada uma outra figura: o condestável de França, Bertrand du Guesclin.

este tipo de reportório, que por vezes é confundido com a “legenda histórica” ou “pseudo-histórica” e com a “máxima”, valerá a pena referir os *Dicta et facta memorabilia* de Valério Máximo (Pedrosa 2004: 208-209), traduzidos em castelhano sob o título *Hechos e dichos memorables de romanos y griegos* por Diego Gracián, que a editou, em 1529¹⁰.

Neste enquadramento, haverá também que destacar a recepção da obra *De Vita XII Caesarum* de Suetónio, que se reflecte na revisitação de figuras como os imperadores Octávio César Augusto ou Tibério Nero¹¹.

Cento e treze paralelos que compõem a obra valorizam figuras da Antiguidade clássica, mostrando, deste modo, o peso de que se reveste a historiografia antiga no seu travejamento. O exemplo paradigmático de vários homens ilustres que remontavam às civilizações grega e romana, celebrados na obra de Plutarco e em outras obras de natureza historiográfica, foi, com efeito, recuperado por Francisco Soares Toscano. Refira-se, a título de exemplo, Alexandre Magno, revisitado em nove paralelos¹². Como é sabido, Alexandre Magno foi convertido em herói-modelo “por excelência” durante a Idade Média (Cary 1956), graças à difusão da obra de Quinto Cúrcio Rufo que explorava, sobretudo, o seu pioneirismo e bravura no contexto da expansão do helenismo por toda a zona do oeste do Mediterrâneo e do Próximo Oriente. Como já realçou Nair de Nazaré Castro Soares, é, de resto, a um português, Vasco de Lucena, médico de D. Isabel, filha de D. João I e de D. Filipa de Lencastre e mulher de Filipe, o Bom, que se deve a *Histoire d’Alexandre*, traduzida de Quinto Cúrcio e completada nas lacunas do original, sobretudo pela “Vida de Alexandre” de Plutarco, segundo a versão latina de Guarino de Verona (Soares 1993: 284; Bossuat 1946: 197-256).

10 Esta obra de Valério Máximo, em vernáculo, existia na livraria de D. Teodósio I de Bragança (Buecu 2016: 139). É bem sabido que a Idade Média apreciou muito as obras de Valério Máximo. Dezenas de manuscritos dispersos por toda a Europa são testemunho evidente da fecundidade da sua difusão, em versões castelhanas e catalãs (Avenzo 1998: 241-252). Veja-se também Crab (2015).

11 Sobre esta obra veja-se Brandão (2009).

12 Toscano (1623): “De Alexandrre, & o Governador Lopo Vaz de Sampayo” (cap. XXIII, f. 31r-32r); “De Alexandre, & o mesmo Rei [D. João II], & dom Francisco d’Almeida Visorei” (cap. XXX, f. 39v-40v); “Do mesmo Alexandre, & Conde dom Nuno Alvares Pereira” (cap. XXXI, f. 40v-41v); “Dos Reis Alexandre, & dom Dinis” (cap. XXXXV, f. 61r-61v); “De Alexandre, & o Conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. LV, f. 68v-70r); “De Alexandre, & elRei dom Afonso Henriquez” (cap. LXVIII, f. 82r-82v); “Dos Reis Alexandre, & D. Sebastião” (cap. LXXXII, f. 108v-109v); “De Alexandre, & Francisco Pereira Pestana” (cap. CII, f. 118r-118v); “De Alexandre, & Infante dom Ioã” (cap. CXXVI, f. 143r-143v).

Uma outra figura largamente evocada é a de Júlio César¹³, cuja valorização se inscreve, justamente, na moldura humanista de conciliação harmoniosa entre as armas e as letras (Ménager 2006: 9-21).

Cipião, *o Africano*, é uma das figuras mais largamente evocadas na obra: assim o testemunham os catorze paralelos que exaltam este general romano. A revalorização de Cipião, *o Africano*, parece-nos, efectivamente, declinar a recepção e o peso de que se revestem as *Vitae Parallelae* de Plutarco no contexto da produção da obra, ainda que não seja despreciando lembrar a importância que a obra de Tito Lívio (Cimolino-Brébion 2014: 104-121) terá conhecido nesta moldura. De resto, o general romano já havia sido objecto de atenção no poema épico de Gaspar Savariego de Santana, intitulado *Libro de la Iberiada de los hechos de Scipion Africano en estas partes de España* (Valladolid, Luis Sanchez, 1603).

Por outro lado, ao convocar os exemplos de heróis como Jasão¹⁴, Ulisses¹⁵ ou Eneias¹⁶, Francisco Soares Toscano parece inspirar-se na lição de Apolónio de Rodes, de Homero e de Virgílio, declinando o sucesso dos modelos e dos códigos poéticos de matriz clássica durante o Renascimento.

O leitor encontra-se, assim, perante figuras ligadas à vida política e/ou militar, cujo exemplo paradigmático se inscreve em uma moldura que tende a valorizar as suas virtudes morais e cívicas. Deste modo, o conhecimento da História e das suas figuras mais ilustres foi-se configurando como um pilar fundamental da cultura do Renascimento e do Humanismo, não apenas porque divulga diferentes modelos de heroicidade e de virtude, mas também porque o seu conhecimento permitiria evitar cometer os mesmos erros cometidos no passado. Em todo o caso, convém lembrar que a corte de Vila Viçosa apreciava muito a cultura greco-latina e as suas figuras célebres: para além de, como referimos, várias obras que se inscreviam no filão da historiografia latina existirem na livraria, havia também, no palácio, várias tapeçarias que representavam diversos episódios da história greco-romana, como o testemunhavam as tapeçarias sobre a história de Lucrecia, de Alexandre, de Júlio César e dos trabalhos de Hércules (Hallett & Cristóvão

13 A figura de Júlio César é revisitada em cinco paralelos: “De Iulio Cesar, & o Conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. XXXVIII, f. 51r-52r); “De Iulio Cesar, & o conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. LIII, f. 66v-67r); “De Iulio Cesar, & elRei dom Afonso V” (cap. LIX, f. 73r-74r); “Do mesmo Cesar, & elRei dom Sebastião” (cap. LX, f. 74r-74v); “De Cesar, & Francisco de Almeida, & Martim Vicente de Vasconcellos” (cap. LXXIX, f. 91v-93v).

14 Toscano (1623): “De Iason, & Diogo Botelho” (cap. CXVI, f. 133r-136r).

15 Toscano (1623): “De Vlysses, & Estevão da Gama” (cap. LXV, f. 79r-80r).

16 Toscano (1623): “De Eneas, & Dom Vasco da Gama” (cap. CXXIII, f. 140v).

2018: 154-174). De resto, como já realçou Vítor Serrão, outras decorações pictóricas do Paço Ducal de Vila Viçosa testemunham a fecunda revisitação de alegorias mitológicas: disso são exemplo algumas das pinturas murais realizadas por Tomás Luís, na Sala da Medusa, que cristalizam a recepção das estampas das edições de Lyon das *Metamorfoses* de Ovídio (Serrão 2007: 73-78). No Paço Ducal de Guimarães, existem ainda cinco tapeçarias que retratam episódios da vida do cônsul romano Públio Décio Mus, fabricadas em Bruxelas no século XVII, da autoria de Jan Raes II (Ponte 2011: 32-39).

Os *Paralelos de Príncipes* retêm um modelo de formação didáctico de matriz heróica, escorado na valorização das virtudes cardeais e morais – de resto, como é bem sabido, a literatura religiosa e de espiritualidade e a literatura moral, assim como os processos com vista à beatificação ou canonização de personagens “ilustres em virtude”, foram consagrando as designações “virtudes heróicas” e “heroicidade de virtudes” (De Maio 1992: 253-274) –, dirigido a um público com ambições políticas, configurando-se, em certa medida, como um *speculum principis*. De resto, muitos tratados políticos da época equacionaram a problemática em torno da “razão de Estado” e do paradigma do “perfeito príncipe cristão”: disso são exemplo as obras de Giovanni Botero ou Pedro de Ribadeneira, que subordinam as concepções de “política cristã” e de “razão de Estado” aos valores do catolicismo. Como realçou Raymond Darricau (1979: 1303-1311), o Concílio de Trento inaugurou um período de renovação relativamente à forma de conceber e redigir os “espelhos de príncipes”, impulsionando um vasto programa reformador direccionado para os príncipes cristãos católicos, plasmado em textos que, cada um a seu modo, insistem muito significativamente na necessidade e na obrigação que os príncipes têm de praticar as virtudes cardeais, assim como na necessidade de fugirem do despotismo e de serem clementes, afáveis, bondosos e, sobretudo, sábios no exercício do governo e nas relações com os seus súbditos, de molde a garantir a paz no seio do(s) seu(s) estado(s) e entre os estados.

3. Por sua vez, no que diz respeito à evocação de personagens portuguesas, Francisco Soares Toscano destaca também os seus altos feitos, sobretudo no domínio da política e da guerra, e as suas virtudes cardeais e morais. As figuras mais evocadas na obra são: D. Afonso Henriques¹⁷, ligado à fundação da

17 Toscano (1623): “Do Emperador Constantino, & elRey Dom Afonso Henriquez” (cap. I, f. 1r-2v); “De Iosue, & o mesmo Rey Dom Afonso Henriquez” (cap. II, f. 2v-4r); “Do Consul Paulo Emilio, & ElRei dom Affonso Henriquez, como outros Portuguezes” (cap. XVI, f. 22v-24v); “De Alexandre,

identidade e do reino português; o Condestável D. Nuno Álvares Pereira¹⁸, relacionado com a crise de 1383-1385, durante a qual Portugal esteve em risco de perder a independência, “corporizando” a figura do grande herói da Batalha de Aljubarrota; D. João II¹⁹, cognominado o “Príncipe Perfeito”, e Afonso de Albuquerque²⁰, conquistador e vencedor de Malaca e vice-rei da Índia, ligados à Expansão Portuguesa e a uma época de glória; D. Sebastião²¹, cujo desaparecimento na Batalha de Alcácer-Quibir significou a perda da independência portuguesa: apesar do desastre em que se saldou a Batalha de Alcácer-Quibir, sublinha-se o seu ânimo e valentia.

Ora, a escolha destas personagens ligadas à História política do reino português não nos parece casual, na medida em que esta selecção terá sido, em boa medida, motivada pelo contexto histórico de Portugal das duas primeiras décadas do século XVII. Por conseguinte, sem prejuízo da leitura que fizemos, haverá que, naturalmente, contextualizar o texto no tempo da sua produção: e isto será particularmente importante, se tivermos

& elRei dom Afonso Henriquez” (cap. LXVIII, f. 82r-82v); “De Scipião, & o mesmo Rei D. Afonso” (cap. LXIX, f. 82v-83r).

18 Toscano (1623): “De Iudas Macabeo, & o Condestable Nuno Alvarez Pereira” (cap. X, f. 14v-15v); “Dos mesmos Varões Santos” (cap. XI, f. 15v-16v); “De Ionathas, & o mesmo Conde, & Duarte Pacheco Pereira” (cap. XII, f. 16v-18v); “De elRey Pompilio, & o mesmo Condestable” (cap. XIII, f. 18v-19v); “De Scipião, & o Conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. XXII, f. 30r-31r); “Dos Reis Artaxerces, & dom Sebastião, & Conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. XVIII, f. 25v-26v); “Do mesmo Alexandre, & o Conde dom Nuno Alvares Pereira” (cap. XXXI, f. 40v-41v); “De elRei Demetrio, & o mesmo Conde, & elRei dom João primeiro” (cap. XXXII, f. 41v-43r); “De Iulio Cesar, & o Conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. XXXVIII, f. 51r-52v); “De Iulio Cesar, & o Conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. LIII, f. 66v-67r); “De Alexandre, & o Conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. LV, f. 68v-70r); “De Scipião, & Conde D. Nuno Alvarez Pereira” (cap. LXVI, f. 80r-81r); “De elRei Lycurgo, & Conde D. Nuno Alvarez Pereira” (cap. LXXII, f. 86v-87r); “De Pedareto, & o mesmo Conde” (cap. LXXIII, f. 87v-88r); “De Ionathas, & o Conde D. Nuno Alvarez Pereira, & D. Iorge Meneses” (cap. CV, f. 120v-122r); “De Scipião, & o Conde D. Nuno Alvarez Pereira” (cap. CXVII, f. 134v-136r).

19 Toscano (1623): “Do Emperador Vespasiano, & elRei dom João segundo” (cap. XXIX, f. 38v-39r); “De Alexandre, & o mesmo Rei, & dom Francisco d’Almeida Visorei” (cap. XXX, f. 39v-40v); “Dos Reis Felipe, & dom João II” (cap. L, f. 63v-64r); “De Catão, & elRei dom João II” (cap. CXXXII, f. 151r-151v); “De Scipião, & o mesmo Rei dom João II” (cap. CXXXIII, f. 151v-152r); “Dos Reis Phelippe, & Dom João II” (cap. CXXXIII, f. 161v-162v).

20 Toscano (1623): “De elRei dom Pelayo, & o grande Afonso de Albuquerque” (cap. VII, f. 9r-11r); “De elRei Cyro, & o grande Afonso de Albuquerque” (cap. XIX, f. 27r-27v); “Do mesmo Scipião, & Afonso de Albuquerque” (cap. LXVII, f. 81r-81v); “Do mesmo Scipião, & Afonso de Albuquerque” (cap. LXXI, f. 85v-86v); “De elRei Romulo, & o grande Afonso de Albuquerque” (cap. CXXXVI, f. 164v-165v).

21 Toscano (1623): “Dos Reis Artaxerces, & dom Sebastião, & Conde dom Nuno Alvarez Pereira” (cap. XVIII, f. 25v-26v); “Dos Reis dom Felipe, & dom Sebastião” (cap. XXIII, f. 32v-33r); “Do Consul Flaminio, & elRei dom Sebastião” (cap. LIIII, f. 67v-68v); “Do mesmo Cesar, & elRei dom Sebastião” (cap. LX, f. 74r-74v); “Dos Reis Alexandre, & D. Sebastião” (cap. LXXXII, f. 108v-109v); “De Publio Crasso, & elRei D. Sebastião” (cap. LXXXIII, f. 109v-110v).

em conta que Portugal, à data da publicação da obra, fazia parte de uma monarquia dual.

Como é sabido, a Batalha de Alcácer-Quibir, que teve lugar a 4 de Agosto de 1578 e onde o rei D. Sebastião desapareceu, saldou-se em um autêntico desastre para Portugal. Nesta batalha, que se inscreve no contexto da jornada de África, gizada por D. Sebastião, que tinha como propósito uma conquista, em moldes “evangelizadores”, deste vasto território muçulmano, o desaparecimento do jovem rei português, solteiro e sem filhos, originou uma profunda crise política, obrigando, deste modo, a que se buscasse, a curto prazo, uma solução governativa legítima: assim, o cardeal D. Henrique, filho do rei D. Manuel I e de sua segunda mulher, D. Maria, e tio-avô de D. Sebastião, foi aclamado rei de Portugal, em 1578. O cardeal-rei D. Henrique faleceria em 1580. A morte de D. Henrique, solteiro e sem filhos, desencadeou uma verdadeira “luta” pelo poder, que culminou com a aclamação de Filipe II de Espanha, neto de D. Manuel I, nas cortes de Tomar, em 1581, como rei de Portugal. Esta situação revelou-se extremamente negativa para Portugal, na medida em que, estando integrado em um sistema de Monarquia dual, acabou por sofrer repercussões originadas pela crise que se fazia sentir nos territórios pertencentes ao império dos Habsburgos. Por conseguinte, não deve causar estranheza que, em certos sectores da sociedade portuguesa, se tenha acentuado a emergência de um zelo patriótico, relevando da nostalgia da independência perdida e da vontade de voltar a ver no trono um rei natural. Efectivamente, no “Prólogo ao leitor”, Francisco Soares Toscano afirma que “Desejos de satisfazer (se nisso cabe satisfação) a ânios naturalmente afeiçoados à honra Portuguesa, que leuados do amor da pátria com instancia me pedirão tirasse a luz estes Paralellos”. Neste sentido, a sua obra parece filiar-se em um veio que vinha sendo configurado por outros textos que, muito significativamente, se destacavam pela exaltação e glorificação da História, não só antiga, como também mais recente, do reino, e da sua geografia: disso são exemplo a *Descrição do Reino de Portugal* (Lisboa: por Jorge Rodriguez, 1610) de Duarte Nunes de Leão.

Neste sentido, a dedicatória dirigida ao duque D. Teodósio II não está isenta de significados e de consequências: com efeito, o ducado de Bragança era a casa nobre mais importante e poderosa do reino, ligada por laços de parentesco à dinastia de Avis, extinta com a morte do cardeal-rei D. Henrique: lembremos que a mãe do duque D. Teodósio II, D. Catarina, era neta do rei D. Manuel I, e esse facto permitira-lhe apresentar-se como

pretendente ao trono de Portugal, após a morte do cardeal-rei D. Henrique. Deste modo, a dedicatória da obra configura-se como uma exortação, através da exaltação da linhagem e do poder de D. Teodósio II, para que “dê um passo em frente” ou que pegue mesmo em armas, emulando o exemplo dos seus antepassados²², escorado na prudência²³ e nas suas virtudes morais e cardeais, para restaurar a independência do reino, tanto mais que, de acordo com a documentação coeva, o duque enfrentou problemas com os governadores do reino, assim como com os desembargadores do Paço, que queriam destruir os seus privilégios²⁴. De resto, D. Teodósio II havia já dado mostras da sua bravura militar, em 1578, contando apenas dez anos, por ocasião da jornada de África, acompanhando o rei D. Sebastião. Todavia, D. Teodósio seria ferido na cabeça e ficaria prisioneiro; o duque D. João, seu pai, pagaria o resgate. Em 1589, sendo já duque de Bragança, defendeu Lisboa contra a expedição de D. António, o Prior do Crato, e de Francis Drake e fortificou os pontos da costa que estavam situados nas suas terras para resistir à armada inglesa (Sousa 1949: 188-189). Se era já por muitos reconhecido como legítimo herdeiro da coroa portuguesa, “pelo direito do sangue”, “não faltou quem escrevesse ser o legítimo sucessor e herdeiro da coroa de Inglaterra”, “por ser descendente dos duques de Lencastre” (Sousa 1949: 312). Neste sentido, os *Parallos de Principes* poderão filiar-se no amplo veio da literatura autonomista produzida ao longo dos “espinhosos” tempos da Monarquia dual, emulando, neste caso concreto, as funcionalidades da história individual e colectiva, parecendo “acenar” a uma Fortuna omnipresente nas lógicas humanas e dinásticas (Buttay-Jutier 2008).

De resto, a consideração da figura de D. Nuno Álvares Pereira, que é a personagem portuguesa mais vezes evocada na obra, parece inscrever-se nesta moldura: neste sentido, valerá a pena lembrar que o herói da Batalha de Aljubarrota era o pai de D. Beatriz Pereira Alvim, mulher de D. Afonso, filho bastardo de D. João I. Este casamento irá dar origem à Casa de Bragança, a mais importante do Reino, que assumirá as rédeas do poder em 1640. Ainda que D. Beatriz nunca tenha chegado a ser duquesa, pois faleceu em 1414 e o ducado de Bragança seria criado anos mais tarde, é ela a progenitora do segundo duque, D. Fernando I, e, nesse sentido, tronco fundador da linhagem brigantina, tal como o seu pai, D. Nuno Álvares

22 Sobre a presença dos Braganças em episódios militares, no Norte de África, ao longo do século XV, veja-se Cunha (2004: 303-319).

23 Sobre a importância da “virtude” da prudência na Época Moderna, veja-se Sodano (1995: 151-176).

24 Lembremos que em 1602 foi permitido aos Duques de Bragança formar chancelaria.

Pereira²⁵. Neste sentido, a evocação do exemplo modelar do Condestável sintetizava a memória heróica e o culto da linhagem e coagulava também uma tendência que, desde os finais da Idade Média, se vinha fazendo sentir no território europeu, escorada na promoção da “santidade” dos membros de várias famílias como meio de legitimação²⁶. A memória de D. Nuno Álvares Pereira seria perenizada com a composição da *Cronica do Condestabre*, editada em 1526²⁷, sob a égide de D. Jaime, IV duque de Bragança.

Por outro lado, a inclusão nos *Parallos de Príncipes* de casos relativos a “mulheres ilustres” parece relevar da influência da obra *De Claris Mulieribus* (1374) de Giovanni Boccaccio – que, como é sabido, constituiu um contributo fundamental para a afirmação de um filão literário claramente exaltador das “claras mulheres” (sem esquecer, obviamente, os prévios contributos de Plutarco, nos *Moralia*, e de Polieno, nos *Stratagemata*), sustentado por catálogos “corporizados” por figuras femininas, que funcionam, de certo modo, como “réplica” ao *De Viris Illustribus*, de Petrarca (Collina 1996: 103-119). A principal inovação que este veio literário (que rapidamente começa a ser cultivado em vários espaços europeus) comporta reside, justamente, nos moldes em que se declina a valorização da figura feminina e da sua *virtus*, que passam a ter em conta outros vectores, como o exercício das letras, das artes, o conhecimento das ciências exactas ou naturais ou das armas ou o acesso ao saber.

O paralelo estabelecido entre a romana Lucrécia e a portuguesa Órmia (Toscano 1623: 171 v.-172 v.), no sentido da defesa de duas mulheres exemplares, investindo na exaltação do género feminino, coloca em destaque as virtudes da honestidade, honra e castidade: são duas mulheres que não hesitaram em se suicidar, no contexto da sua violação. Tendo em conta a excelência da virtude da castidade, enquanto pauta comportamental feminina, não nos deve causar estranheza que Francisco Soares Toscano tenha convocado o caso de Órmia que, de resto, se inscreve em uma moldura, materializada por alguns textos que tendiam a valorizar e exaltar o “ânimo varonil” das mulheres portuguesas, como o testemunha a *Descrição do Reino de Portugal* de Duarte Nunes de Leão, que dedica um capítulo ao “valor e ânimo de molheres portuguesas”. A construção deste paralelo, sobretudo no que diz respeito a Órmia, parece-nos, justamente, filiar-se em um enquadramento que reflecte a valorização que duas figuras da Antiguidade

25 Sobre D. Nuno Álvares Pereira, veja-se o recente estudo de Monteiro (2017).

26 Veja-se Cabibbo (1998: 37-48); Le Gall (2003: 7-33).

27 Impressa em Lisboa, por Germão Galharde.

conheceram, no domínio literário e iconográfico, ao longo do século XVI: Palas/Minerva, a deusa guerreira da mitologia clássica, personificação das virtudes da Fortaleza e da Castidade (Grieco 1991: 148-153), e Judite, a heroína bíblica, representada com a sua espada²⁸.

A Expansão Portuguesa, concretizada pela vertente das conquistas, no Norte de África, e dos Descobrimentos além-mar, é igualmente evocada por Francisco Soares Toscano para exaltar os feitos heróicos de mulheres que, mostrando uma coragem varonil, declinam semelhanças várias com outros exemplos paradigmáticos de figuras femininas gregas e romanas. Neste enquadramento, não parecerá abusivo sugerir que Francisco Soares Toscano terá, justamente, utilizado como fontes o *Liuro primeyro [-segundo] do cerco de Diu que os Turcos poseram à fortaleza de Diu* (1556) de Lopo de Sousa Coutinho, o *Successo do Segundo Cerco de Diu, Estando Dô Joham de Mazcarenhas por Capitam da Fortaleza, Ano de 1546* (Lisboa, 1574) de Jerónimo Corte Real e a *Descrição do Reino de Portugal* de Duarte Nunes de Leão. Francisco Soares Toscano evoca o exemplo de Ana Fernandes e de Bárbara Fernandes, matronas portuguesas que se destacaram no primeiro cerco de Diu, comparando-as a uma “anonyma matrona Lacedemonia”²⁹ e a Cornélia³⁰, respectivamente.

4. Os *Parallelos de Principes* (que conheceriam, em 1773, uma nova edição) inscrevem-se em um contexto histórico e cultural que, na esteira do Humanismo, valorizava a História e a importância de que se revestia o registo escrito como meio para fixar e perenizar a memória do passado. O título e, em certa medida, a estrutura da obra são tributários das *Vitae Parallelae* de Plutarco, mas esta parece reflectir a influência das colecções de *dicta et facta*, das *Vitae Caesarum* de Suetónio ou da *Cronica llamada el triumpho de los nueve mas preciados varones dela fama*, editada em 1530 por António Rodrigues Portugal. O gosto pelo conhecimento do passado e das suas *antiquitates*, acentuado sobretudo a partir do Humanismo, favoreceu a cristalização de uma moldura em que se inscreve a produção de várias obras de matriz historiográfica, como os *Parallelos de Principes*, cuja composição nos permite perceber que Francisco Soares Toscano possuía uma

28 A figura de Judite ilustra, de forma paradigmática, o motivo, de larga fortuna literária e iconográfica, da “femme forte”, muito em voga em França sobretudo na década de 40 do século XVII. Cf. Pascal (2017: 81-102); Llewellyn (2014).

29 Toscano (1623): “De Anonyma, & Anna Fernandez” (cap. CLV, f. 173v-174r).

30 Toscano (1623): “De Cornelia, & Barbora Fernandes” (cap. CLVI, f. 174r-175r).

significativa cultura livresca, resultante de um hábil manuseio de livros e de documentos e, muito especialmente, de obras que se polarizam em torno da História antiga, perspectivadas como repositórios de exemplos éticos e morais, sobretudo para um público com ambições políticas ou dedicado à vida militar. Os exemplos paradigmáticos de várias figuras da Antiguidade clássica – sobretudo de Alexandre Magno, de Júlio César e Cipião, *o Africano* – funcionam, neste sentido, como modelos de empenhamento cívico e político, mostrando a importância de que se revestiu a revitalização do ideal heróico no século XVI.

Por tudo isto, a composição dos *Paralelos de Príncipes* declina um aproveitamento da literatura clássica em um contexto complexo da História política do reino de Portugal, configurado pelos “espinhosos” tempos da monarquia dual. E será aqui que residirá, justamente, a importância literária e histórica destes *Paralelos de Príncipes*: valorizando os exemplos modelares corporizados por figuras do passado – e, muito especialmente, daquelas que remontavam aos tempos das civilizações grega e romana –, Francisco Soares Toscano almeja exortar os portugueses a emular o seu alto exemplo, em um duplo movimento de exaltação e de nostalgia da independência nacional perdida. Embora este estudo possa iluminar alguns caminhos de investigação em torno desta problemática, esta permanece ainda um pouco “opaca” e, nesse sentido, urge proceder a uma análise comparatista de fontes de natureza diversa – desde “espelhos” de príncipes e narrativas épicas até outra documentação de carácter mais “arquivístico” e institucional, ainda inédita ou desconhecida –, de molde a reconstruir e a tornar mais compreensível esta moldura histórica e cultural, não isenta de significados, dos tempos da monarquia dual.

Bibliografia

- Almeida, Isabel (1998). *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- Álvarez de los Reys, Manuel (1604). *Libro real de las alabanzas de la gloriosa Santa Ana y San Joachin, y su carta ejecutoria, y letras en loor de otros santos*. Lisboa: Jorge Rodrigues.
- Andrade, Maria Francisca de Oliveira (1955). “Reacção quinhentista da Filosofia Moral contra os Romances de Cavalaria”. *Revista Portuguesa de Filosofia. Actas do I Congresso Nacional de Filosofia*, tomo 11, vol. 2, fasc. 3-4: 455-457.
- Avenzoa, Gemma (1998). “La recepción de Valerio Máximo en las Coronas de Castilla y Aragón en el medievo”. *Euphrosyne* 26: 241-252.

- Barbier, Frédéric (2006). *L'Europe de Gutenberg. Le livre et l'invention de la modernité occidentale*. Paris: Belin.
- Bossuat, R. (1946). "Vasque de Lucène, traducteur de Quinte-Curce (1468)". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 8: 197-246.
- Brandão, José Luís Lopes (2009). *Máscaras dos Césares. Teatro e moralidade nas Vidas suetonianas*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Buescu, Ana Isabel (2016). *A livraria renascentista de D. Teodósio I, duque de Bragança*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Burke, Peter (1992). "Da popularidade dos historiadores antigos, 1450-1700". *O Mundo como Teatro. Estudos de Antropologia Histórica*, trad. Vanda Anastácio. Lisboa: Difel, pp. 171-193.
- ____ (1997). "A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista". *Estudos Históricos* 19: 83-97.
- Buttay-Jutier, Florence (2008). *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*. Paris: PUPS.
- Cabibbo, Sara (1998). "Una santa en familia. Modelos de santidad y experiencias de vida (Italia, siglos XVII-XIX)". *Studia storica. Historia Moderna* 19: 37-48.
- Carreira, José Nunes (1993). *A História antes de Heródoto*. Lisboa: Edições Cosmos, Instituto Oriental da Faculdade de Letras de Lisboa.
- Cary, George (1956). *The Medieval Alexander*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cimolino-Brébion, Emmanuelle (2014). "Scipion l'Africain chez Tite-Live: remarques sur le portrait d'un jeune général exceptionnel". *Vita Latina* 189-190: 104-121.
- Civil, Pierre (1990). "Culture et histoire: galeries de portraits et 'hommes illustres' dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVIe siècle". *Mélanges de la Casa de Velásquez – époque moderne* 26(2): 5-32.
- Cochrane, Eric (1981). *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Collina, Beatrice (1996). "L'esemplarità delle donne illustri fra Umanesimo e Controriforma". In *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di Gabriella Zarri. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 103-119.
- Crab, Marijke (2015). *Exemplary Reading. Printed Renaissance Commentaries on Valerius Maximus (1470-1600)*. Zürich: LIT Verlag.
- Cunha, Mafalda Soares da (2004). "A Casa de Bragança e a Expansão, séculos XV-XVII". In *A Alta Nobreza e a Fundação do Estado da Índia. Actas do Colóquio Internacional*, org. João Paulo Oliveira e Costa, Vítor Luís Gaspar Rodrigues. Lisboa: CHAM, pp. 303-319.
- D'Amico, Silvia, Sabine Lardon (eds.) (2017). *Homère en Europe à la Renaissance. Traductions et réécritures*. Chambéry: Université Savoie Mont Blanc, Laboratoire LLSETI.
- Darricau, Raymond (1979). "Miroir des Princes". In *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, fascic. LXVIII-LXIX. Paris: Beauchesne, cols. 1303-1311.
- De Maio, Romeo (1992). "L'ideale eroico nei processi di canonizzazione della controriforma". *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*. Napoli: Guida Editori, pp. 253-274.
- Devillers, Olivier, Breno Battistin Sébastiani (eds.) (2018). *Sources et modèles des historiens anciens*. Bordeaux: Ausonius Éditions.
- Dubois, Claude-Gilbert (2001). "L'Individu comme moteur historiographique: formes de la biographie dans la période 1560-1600". *Nouvelle Revue du Seizième Siècle* 19/1: 83-105.
- Erasmus de Roterdão (1964). *Obras escogidas*. Madrid: Aguillar.

- Ferreira, Ana Maria Guedes (2004). "Plutarchi Vitae Parallelae: A biografia como compromisso entre literatura e história". In *Literatura e História*, dir. Maria de Fátima Marinho, vol. I. Porto: Faculdade de Letras do Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, pp. 261-266.
- Fryde, E. B. (1983). "The Revival of a 'scientific' and erudite historiography in the earlier Renaissance". *Humanism and Renaissance Historiography*. London: The Hambledon Press, pp. 3-31.
- ____ (1983). "Some Fifteenth Century Latin Translations of Ancient Greek Historians". *Humanism and Renaissance Historiography*. London: The Hambledon Press, pp. 83-113.
- Gómez Moreno, Ángel (1994). "La biografía y las galerías de hombres ilustres". *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 227-241.
- Grieco, Sara F. Matthews (1991). *Ange ou Diablesse. La représentation de la femme au XVIe siècle*. Paris: Flammarion.
- Guenée, Bernard (1973). "Histoires, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge". *Annales. E.S.C.*, vol. 28, n.º 4: 997-1016.
- Hallett, Jessica, Inês Cristóvão (2018). "Pinturas tecidas: a arte da tapeçaria e a construção do poder". In *De Todas as Partes do Mundo. O património do 5.º duque de Bragança, D. Teodósio I*, coord. Jessica Hallett, e Nuno Senos. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 154-174.
- Hampton, Timothy (1990). *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Kohl, Benjamin (1974). "Petrarch's Prefaces to *De viris illustribus*". *History and Theory* 13: 132-144.
- Kuperty-Tsur, Nadine (2001). "Le moi, sujet de l'Histoire". *Nouvelle Revue du Seizième Siècle* 19(1): 63-81.
- Le Gall, Jean-Marie (2003). "Vieux saint et grande noblesse à l'époque moderne: Saint Denis, les Montmorency et les Guise". *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 50(3): 7-33.
- Leão, Duarte Nunes de (2002). *Descrição do Reino de Portugal* [1.ª ed.: 1610]. Lisboa: Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Llewellyn, Kathleen M. (2014). *Representing Judith in Early Modern French Literature*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Machado, Diogo Barbosa (1966). *Bibliotheca Lusitana*. Tomo II, Coimbra: Atlântida.
- Marnoto, Rita (2008). "Plutarco: o regresso a terras itálicas". In *Caminhos de Plutarco na Europa*, ed. Joaquim Pinheiro, José Ribeiro Ferreira, Rita Marnoto. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, pp. 11-55.
- Matos, Luís de (1956). *A corte literária dos Duques de Bragança no Renascimento*. Fundação da Casa de Bragança.
- Ménager, Daniel (2006). "La figure de César dans les recueils biographiques de la Renaissance". *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 13: 9-21.
- Mendes, Paula Almeida (2018). "Galerias de papel: les catalogues et les recueils d'hommes et de femmes illustres au Portugal (XVI-XVIII siècles)". *Les Grandes Figures Historiques dans les Lettres et les Arts* 7: 30-47.
- Momigliano, Arnaldo (1983). *The Development of Greek Biography*. Harvard: Harvard University Press.
- Monteiro, João Gouveia (1988). "Orientações da cultura da corte na 1.ª metade do séc. XV (A literatura dos Príncipes de Avis)". *Vértice* 5: 89-103.

- ____ (2017). Nuno Álvares Pereira. *Guerreiro, Senhor Feudal, Santo: os três rostos do Condestável*. Barcarena: Letras & Diálogos.
- Moreira, Rafael (1981). “A arquitectura militar do Renascimento em Portugal”. In *Actas do Simpósio sobre a Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Edições Portuguesas de Arte e Turismo, pp. 281-305.
- Osório, Jorge A. (2001). “Um «género» menosprezado: a narrativa de cavalaria do séc. XVI”. *Máthesis* 10: 9-34.
- Pascal, Catherine (2017). “Rhétorique d’un personnage: Judith dans *La Femme Héroïque ou les Héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus* du Père Jacques Du Bosc (1645)”. *Entre Violence et Séduction. Judith et ses consœurs bibliques dans la France et l’Italie des XIVe-XVIIIe siècles*, études réunies sous la direction de Luciana Borsetto, Marie-Madeleine Fragonard, Corinne Lucas Fiorato. Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, pp. 81-102.
- Pedrosa, José Manuel (2004). *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Pereira, Belmiro Fernandes (2004). “Entre literatura e História: a «chria» na pedagogia retórica”. In *Literatura e História*, dir. Maria de Fátima Marinho, vol. II. Porto: Faculdade de Letras do Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, pp. 63-70.
- Pereira, Paulo (2014). *Decifrar a Arte em Portugal. Renascimento*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pérez Jiménez, Aurelio (2004). “Las Biografías de Plutarco como medio de propaganda imperial?”. In *O Retrato e a Biografia como estratégia de teorização política*, dir. Aurelio Pérez Jiménez, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Universidad de Málaga, pp. 49-64.
- Plutarque (1995). *Vies Parallèles*, trad. J. Alexis Pierroy, revue et corrigée par Françoise Frazier. Vol. I, Paris: Flammarion.
- ____ (1996). *Vies Parallèles*, trad. J. Alexis Pierroy, revue et corrigée par Françoise Frazier. Vol. II, Paris: Flammarion.
- Ponte, António (2011). *Paço dos Duques de Bragança*. Vila do Conde: QuidNovi.
- Rodrigues, Paulo Simões (2012). “Um percurso temático no tempo: as *Vidas Paralelas* de Plutarco e a pintura europeia do século XVI ao século XIX. Primeiras abordagens”. In *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*, ed. Luísa de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues, Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 69-138.
- Salamon, Anne (2008). “Les Neuf Preux: entre édification et glorification”. *Questes. Revue Pluri-disciplinaire d’Études Médiévales* 13: 38-52.
- Santos, Zulmira C. (2012). “Sobre livros de cavalaria, leituras e leitores nos séculos XVI e XVII”. In *De Cavaleiros e Cavalarias. Por Terras de Europa e Américas*, org. Lênia Márcia Mongelli. São Paulo: Humanitas, pp. 669-677. Disponível em <editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/669-677.pdf> (consulta realizada a 01 de Julho de 2019).
- Savariego de Santana, Gaspar (1603). *Libro de la Iberiada de los hechos de Scipion Africano en estas partes de España*. Valladolid: Luis Sanchez.
- Serrão, Vitor (2007). “O Parnaso pictórico. Mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no paço de Vila Viçosa (1550-1630)”. *Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos* 27: 66-81.

- Soares, Nair de Nazaré Castro (1993). "A História antiga no Humanismo renascentista português". In *Actas do II Congresso de História Antiga*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras, pp. 279-305.
- Sodano, Giulio (1995). "Prudenza e santità nell'età moderna". In *Repubblica e virtù. Pensiero politico e Monarchia Cattolica fra XVI e XVII secolo*, a cura di Chiara Continisio, Cesare Mozzarelli. Roma: Bulzoni Editore, pp. 151-176.
- Sousa, D. António Caetano de (1949). *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Tomo VI, Coimbra: Atlântida.
- Tarrío, Ana María S. (2015). "Biografias exemplares para novos fidalgos". *Leitores dos Clássicos. Portugal e Itália, séculos XV e XVI. Uma geografia do primeiro Humanismo em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 64-66.
- Toscano, Francisco Soares (1623). *Paralelos de Principes, e Varões Illustres antigos, a que muitos da nossa nação portuguesa se assemelharão, em suas obras, ditos e feitos; com a origem das Armas de algumas familias deste Reino*. Evora: Por Manoel Carvalho.
- Vega, Lope de (1969). *Lope de Vega. Obras Poéticas*, ed. José Manuel Blecua. Vol. I, Barcelona: Ed. Planeta.

“da alta Tróia os muros estremecem” – A *Ilíada* de Homero no canto VI da *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro

RUI CARLOS FONSECA*

A *Ulisseia ou Lisboa Edificada* de Gabriel Pereira de Castro é um poema épico seiscentista que recupera o mito da fundação de Lisboa por Ulisses. A lenda, embora profundamente enraizada na mente de autores modernos e antigos, carece todavia de evidências científicas que a suportem¹. O herói homérico, cuja linhagem familiar ascende ao deus Hermes, combateu valorosamente na famosa Guerra de Tróia e ficou conhecido pelo discurso facundo e mente inventiva que lhe valeram a superação de perigos e tormentas nos vastos caminhos do mar. Ulisses foi, por isso, adoptado como modelo para os navegadores dos Descobrimentos e utilizado, enquanto tal, na tradição épica portuguesa, permeada dos valores nacionais e expansionistas dessa época de viagens náuticas. Precisamente para engrandecer a fama do império luso, Gabriel Pereira de Castro entretece as origens da pátria com a história mítica de Ulisses, servindo-se, para o efeito, da imitação dos épicos greco-latinos, ou, nas palavras de António José Saraiva e Óscar Lopes (2005: 371), “desejando regressar a Virgílio e sobretudo a Homero”.

* Universidade da Madeira; Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | rui@campus.ul.pt. A elaboração do presente ensaio contou com o financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/99542/2014).

1 Para uma sistematização dos autores que usam e perpetuam a lenda da fundação de Lisboa por Ulisses, vide Fernandes (1985: 139-161), Prieto (2009: 173-176) e Nascimento (2012a: 625-641). Sobre a figura de Ulisses e a sua relação com a cidade de Lisboa especificamente na produção literária de André de Resende, vide Nascimento (2012b: 737-742).

Esse regresso ao poeta romano e ao poeta grego começa por se fazer notar, entre outros aspectos, na estrutura bipartida da *Ulisseia*: os cantos I a V celebram as aventuras por que Ulisses passou no seu trajecto marítimo desde a partida de Tróia (esta primeira metade readapta material da *Odisseia* homérica e dos primeiros seis cantos da *Eneida* vergiliana, sem excluir, porém, o recurso a outras fontes); os cantos VI a X descrevem a chegada de Ulisses à Lusitânia e a guerra que aí empreendeu para fundar a cidade lusa, nomeada Ulisseia a partir do seu nome latino (esta segunda metade incorpora episódios e motivos épicos sobretudo da *Ilíada* homérica e dos últimos seis cantos da *Eneida*, entre outras obras da tradição épica). Cada metade da *Ulisseia* inclui uma narração de Ulisses sob a forma de analepse. Investido de qualidades aédicas, como o seu modelo grego, o Ulisses deste poema luso relata as aventuras vividas tanto na guerra como no mar. Assim, no palácio de Circe, o herói lembra o passado recente dos perigos que suportou no seu percurso marítimo até chegar à ilha da feiticeira (cantos II e III) e, no salão do palácio do rei Górgoris, rememora acontecimentos do passado mais remoto da guerra entre Gregos e Troianos (canto VI).

É a segunda destas narrações de Ulisses que pretendo analisar do ponto de vista da presença homérica, averiguando o modo como alguns dos episódios mais célebres da *Ilíada* são imitados e transformados nesta versão do herói grego, testemunha directa da guerra, participe nos eventos que ele próprio relata. Segurado e Campos afirma que “Esta narração de Ulisses constitui uma síntese da *Ilíada*, com inserção de alguns materiais colhidos em outras fontes”, não deixando por isso de reconhecer que a segunda narração de Ulisses só pode ser entendida como síntese “enquanto nela figuram algumas das principais personagens homéricas e alguns dos episódios mais significativos, mas todos eles modificados em função de uma concepção épica distinta da de Homero” (in Castro 2004: 58-59).

Uma das diferenças principais a assinalar entre as duas versões da Guerra de Tróia (a versão grega de Homero e a versão portuguesa de Gabriel Pereira de Castro) é a extensão temporal: o poeta da *Ilíada* celebra as acções de apenas alguns dias do último ano do conflito que opôs Aqueus e Troianos; Gabriel Pereira de Castro conta esse mesmo conflito, no canto VI da *Ulisseia*, por intermédio do facundo Ulisses, começando a história pelas suas causas míticas (o rapto de Helena) e ordenando a partir daí

2 Sobre a influência da *Odisseia* de Homero na *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro, vide Glaser (1963: 25-75) e Fonseca (2014: 187-200).

os acontecimentos bélicos numa sequência cronológica até ao desenlace conhecido (o incêndio de Tróia).

Helena, cuja beleza vem exaustivamente descrita no início da primeira analepse (canto II, estâncias 8 a 16), volta a ser referida no início da segunda analepse (canto VI, estâncias 1 e 2)³ a propósito do casamento com Menelau e da relação adúltera com Páris, esta última levando à partida da armada de Agamémnon rumo a Tróia. O célebre rapto, não figurando na abertura da *Ilíada*, é um motivo presente em breves alusões ao longo do poema grego: *Il.* III, 46-51; VI, 291-292; XIII, 626-627.

À partida da armada grega segue-se a apresentação catalogica dos povos que a constituem⁴, numa imitação sinóptica, "do espírito, que não da letra"⁵, do extenso catálogo das naus do final do canto II da *Ilíada* (*Ul.* VI, est. 3-5; cf. *Il.* II, vv. 484-760)⁶. A *Ulisseia* oferece outras mostras de poesia catalogica para apresentar os capitães dos Troianos (VI, estâncias 12 a 14) e os capitães dos Lusitanos (VIII, estâncias 124 a 148). O local onde a armada grega desembarca e constrói "grande alojamento" (VI, 7, 5) não fica indiferente à chegada dos exércitos invasores, de modo que "O Xanto geme, as terras emudecem, / E da alta Tróia os muros estremecem." (VI, 7, 7-8)⁷. Esta chegada dos Gregos a Tróia, anunciada de forma ostentosa (note-se, por exemplo, a antítese entre o som do rio e o silêncio das terras), marca o início da expedição bélica no poema de Gabriel Pereira de Castro, que reproduz episódios directamente plasmados da *Ilíada* homérica, como o duelo entre Páris e Menelau, a *aristeia* de Diomedes, o duelo entre Heitor e Ájax, a Doloneia, a Patrocleia e o duelo entre Aquiles e Heitor.

O primeiro confronto de heróis na *Ilíada* e na *Ulisseia* é protagonizado por Menelau, o legítimo marido de Helena, e Páris, o príncipe troiano que dela se enamorara e a raptara.

3 "a bela Helena" (II, 8, 4); "De sua grão beleza" (II, 16, 2); "raro monstro de beleza" (VI, 1, 1); "Ela fermosa" (VI, 2, 1). Para as citações da *Ulisseia*, sigo o texto estabelecido por J. A. Segurado e Campos, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian (2000).

4 "Em mil armadas naus o acompanhavam / Os povos de [...]" (VI, 3, 1-2).

5 Segurado e Campos (2004: 59).

6 Para a correspondência entre os topónimos constantes num catálogo e noutro, vide o comentário de Segurado e Campos (in Castro 2000: 934-936).

7 Notar o efeito semelhante causado pelo avanço dos Aqueus no início da *Ilíada*, canto II, versos 784-785: "deste modo grandemente gemeu a terra sob os pés / dos que caminhavam; e depressa atravessaram a planície." Sigo a tradução de Frederico Lourenço publicada pela Cotovia (2005).

Como a guerra e furor por pontos crece,
 A gente popular, que o risco via,
 Diz a Páris que injusta acção parece
 Negar a Menelau o que pedia;
 Outro diz que a contenda só merece
 Que os dous provem seu braço e valentia,
 Que eles só façam a áspera peleja
 E ao vencedor Helena o prémio seja.
Ulisseia VI, 15

Num poema e noutro, este duelo visa o mesmo objectivo, colocar termo à guerra, mas acaba por ter o resultado oposto, o de iniciar o conflito entre os exércitos adversários, uma vez que Afrodite intervém salvando Páris da morte iminente⁸. Gabriel Pereira de Castro segue, com desvios mínimos, o modelo homérico.

<i>Ilíada</i> III	<i>Ulisseia</i> VI, est. 18-26
Juramentos de guerra (vv. 275-323)	Juramentos de guerra (est. 18)
Armamento de Páris (vv. 328-338)	Armamento de Páris (est. 19-20)
Símile do leão (vv. 21-28) (Menelau é o leão faminto contra o qual se lançam os cães de caça; Páris, a carcaça de veado ou de cabra) Símile do homem e da serpente (vv. 30-37) (Menelau é a serpente; Páris, o homem que foge com medo da serpente)	Símile do javali e do lebréu (est. 20) (Menelau é o lebréu; Páris, o javali)
Duelo (vv. 340-382) ⁹ Páris atira a lança, atingindo o escudo de Menelau. Menelau atira a lança, atingindo o escudo de Páris. Menelau desfere um golpe de espada, atingindo o escudo de Páris. A espada de Menelau parte-se. Menelau agarra o elmo de Páris e arrasta-o em direcção aos Aqueus.	Duelo (est. 21-23) Páris atira a lança, atingindo o escudo de Menelau. Menelau atira a lança contra Páris; a lança “voa e rompe o ar delgado”. Páris arremessa-se, armado de ferro, contra Menelau. Páris e Menelau lutam com espadas. Menelau agarra o elmo de Páris e arrasta-o em direcção aos Gregos.
Intervenção de Afrodite (vv. 373-382)	Intervenção de Vénus (est. 23-24)

8 A intervenção de Afrodite neste duelo, permitindo a Páris escapar a Menelau para seduzir Helena, inicia “uma repetição implícita do rapto de Helena por Páris” (Krieter-Spiro 2015: 138).

9 Sobre o duelo entre Páris e Menelau, vide o comentário de Krieter-Spiro (2015: 129-141).

Agamémnon anda como animal selvagem à procura de Páris desaparecido (vv. 449-450)	Símile do touro (est. 25) (Menelau é o touro feroz, irado com o desaparecimento de Páris)
Menelau vencedor (vv. 449-461)	Menelau vencedor (est. 26)

Neste episódio da *Ilíada*, a primazia bélica está do lado de Menelau, enquanto a *Ulisseia* mostra um duelo mais equilibrado entre ambas as partes, embora o desfecho se mantenha com o desaparecimento de Páris do campo de batalha. O príncipe troiano é retratado como figura mais cobarde no poema homérico, o que se evidencia pelo papel que lhe é atribuído nos símiles: primeiro como carcaça de veado ou de cabra devorada por um leão faminto, depois como um homem pálido de medo ao avistar uma serpente¹⁰. No poema luso, porém, é de Páris a iniciativa de lutar com a espada, revelando-se um adversário digno do Atrida.

O duelo interrompido conduz ao início das hostilidades. O símile das ondas do mar, na estância 29, assinala o avanço dos Gregos para o campo de batalha. A imagem das ondas que rebentam violentamente e erguem impetuosas a espuma do mar com enorme bramido e "fúria tanta" é recuperada dos versos 422-428 do canto IV da *Ilíada*, que também descrevem a marcha dos Aqueus para a guerra¹¹.

Nesta versão da Guerra de Tróia contada por Ulisses, Gabriel Pereira de Castro emprega esquemas típicos da *Ilíada* para a descrição das sequências bélicas, como é o caso das mortes em cadeia e das mortes por vingança. Nas estâncias 31 e 32, lê-se que o Priâmida Ântifo quer matar Creonte, mas erra o lance do dardo e mata Licáon; Ulisses, por sua vez, para vingar Licáon, quer matar Ântifo, mas erra o arremesso da lança e mata Arquigeronte¹².

Logo o filho de Príamo galhardo,
Antifo, para dar-lhe escura morte,
Animoso vibrava o mortal dardo,
Que a Licáon levou a imiga sorte;
Eu, que o via cair, para o bastardo

10 Krieter-Spiro (2015: 137-138) escreve sobre o duelo homérico que "Aphrodite's intervention is unanticipated, so the likelihood of Menelaus' victory is maintained until the last moment". Para Rutherford (1996: 41) o Páris homérico parece ser apenas um herói em *part-time*, e para Louden (2006: 55 e 75) o príncipe troiano funciona como uma paródia de Heitor e dos valores heróicos em geral, sendo inclusive a personagem mais antitética à figura do melhor dos Aqueus.

11 Na *Ilíada*, os símiles marcam amiúde a transição para um novo episódio. Sobre o símile das ondas no canto IV e noutros passos do poema homérico, vide Kirk (1985: 377).

12 Sobre os esquemas e padrões bélicos recorrentes na *Ilíada*, vide Fenik (1968).

Antifo, ardendo, ùa mortal e forte
Lança arrojai, que na soberba fronte
Caminho abriu do altivo Arquigeronte.
Ulisseia VI, 32

Esta sequência parece ser uma reescrita doutra semelhante do início do primeiro dia de guerra na *Ilíada* (canto IV, versos 488-504), na qual o Priâmidas Antifo atira contra Ájax a sua lança, que acaba por acertar em Leuco, companheiro de Ulisses; este, encolerizado com a morte do amigo, arremessa a lança contra os Troianos e atinge Democoonte, outro filho do rei Príamo¹³.

Na abertura deste primeiro dia de combates, assiste-se ainda à *aristeia* do Tidida Diomedes, que se distingue no campo de batalha a beneficiar do favor divino (de Palas Atena) para lutar contra agentes divinos (Vénus e Marte). O episódio é decalcado do canto V da *Ilíada*, ainda que com reordenação de algumas das acções aí celebradas. Diomedes surge como o melhor dos Aqueus, desbaratando as fileiras adversárias qual leão selvagem, à semelhança do seu duplo homérico, causando inclusive, na *Ulisseia*, a fuga massiva dos Troianos.

<i>Ilíada</i> V ¹⁴	<i>Ulisseia</i> VI, est. 34-40
Diomedes desbaratando as falanges troianas (vv. 1-9, 84-94, 144-158)	Diomedes como um leão correndo entre lanças troianas (est. 33)
Diomedes atira o dardo e mata Fegeu (vv. 9-29)	Diomedes ferido por Pândaro (est. 34)
Diomedes ferido por Pândaro (vv. 95-113)	Diomedes auxiliado por Atena (est. 34)
Diomedes auxiliado por Atena (vv. 114-133)	Eneias defende Pândaro (est. 35)
Símiles de Diomedes como leão (vv. 134-143, 159-165)	Diomedes pretende vingar-se (est. 35)
Eneias e Pândaro atacam Diomedes; Pândaro morre (vv. 166-296)	Diomedes atira a lança e mata Fegeu (est. 35)
Duelo entre Eneias e Diomedes (vv. 297-310)	Duelo entre Eneias e Diomedes (est. 36)

13 Cf. Segurado e Campos (2000: 944). Note-se também que, tanto na *Ilíada* como na *Ulisseia*, Antíloco é o primeiro a matar um combatente troiano: Equepolo, que tomba “como se desmorona uma muralha” (*Il.* IV, 457-462), e Arquidamo, que cai “qual grande torre” (*Ul.* VI, est. 30-31). Sobre a participação de Ulisses nesta sequência da *Ilíada*, escreve Kirk (1985: 391): “The poet may feel that Odysseus needs to be shown in heroic action as soon as possible after his rough handling by Agamemnon at 336ff., which is perhaps why he takes over from Aias here.”

14 Para uma análise pormenorizada da estrutura do canto V da *Ilíada* e das suas sequências bélicas, vide Fenik (1968: 9-77).

Afrodite protege Eneias (vv. 311-318)	Vénus protege Eneias (est. 36)
Diomedes fere Afrodite na mão (vv. 330-352)	Diomedes fere Vénus na mão (est. 37)
Afrodite conta o caso a Dione; Zeus fala a Afrodite (vv. 353-430)	Vénus conta o caso a Júpiter (est. 37)
Diomedes ataca Eneias e é repellido por Apolo (vv. 431-453)	Ares opõe-se a Diomedes (est. 38)
Ares incita os Troianos (vv. 454-710)	Duelo entre Marte e Diomedes (est. 38)
Diomedes auxiliado por Atena (vv. 793-841)	Diomedes auxiliado por Palas (est. 39)
Duelo entre Ares e Diomedes; Diomedes fere o deus com a lança (vv. 842-867). Ares conta o caso a Zeus (vv. 868-906)	Diomedes fere Marte com a lança (est. 39)
Hera e Atena regressam ao Olimpo e detêm a força de Ares contra os Aqueus (vv. 907-909)	Retirada dos Troianos (est. 40)

A *aristeia* de Diomedes e a retirada dos Troianos assinalam uma mudança no curso da guerra, evidenciada na estância 41, que inclui uma referência genérica e imprecisa à duração da guerra.

Assi, rindo a fortuna ora aos Troianos
 Ora aos Gregos, as sortes variava,
 E, sustentando a guerra tantos anos,
 A nenhũa das partes inclinava,
 Que antre os deuses do Olimpo soberanos
 Favor Vénus a Tróia, e a Grécia dava
 Palas; e Heitor, que estas tardanças sente,
 Dos Gregos desafia o mais valente.
Ulisseia VI, 41

De acordo com este relato de Ulisses entre os convivas da Lusitânia, Gregos e Troianos combatem “sustentando a guerra tantos anos”. A indefinição destas coordenadas temporais poderá ser explicada ou pela natureza ardilosa do herói grego, que tudo conta com verdades fingidas, moldando o seu discurso ao público imediato, ou pela intenção de o poeta narrar a história da guerra seguindo uma linha cronológica contínua. Seja como for, o facto é que esta transição temporal, situada entre a *aristeia* de Diomedes e o duelo de Heitor e Creonte, separa por anos indeterminados dois episódios que, na verdade, decorrem durante o mesmo dia na *Ilíada*¹⁵. Ademais, conquanto narre cronologicamente a história da Guerra de Tróia,

15 O primeiro dia de guerra descrito na *Ilíada* ocupa os cantos IV a VII.

é apenas aparentemente que Ulisses a conta na íntegra, uma vez que, após o desembarque em Ílion, nada revela dos primeiros nove anos do conflito, conforme divulgados pela tradição antiga. A estratégia do poeta seiscentista consiste em servir-se de episódios fundamentais do poema homérico, do último ano da guerra portanto, para narrar a história da guerra¹⁶.

Após “estas tardanças”, sem que nenhuma das partes vencesse a outra, Ulisses narra o duelo entre Heitor e Creonte (estâncias 41 a 46), numa reescrita abreviada do episódio homérico em que Heitor e Ájax se defrontam (canto VII, versos 54-312). Creonte é o substituto de Ájax nesta versão lusa da Guerra de Tróia. Na verdade, confluem na figura de Creonte várias outras personagens da tradição épica antiga. Fiel companheiro de Ulisses, na guerra e nas viagens, Creonte começa por ser referido nas estâncias 39 e 40 do canto I da *Ulisseia*, ocupando o lugar que na *Odisseia* pertence a Euríloco. Gabriel Pereira de Castro transforma esta personagem homérica, por vezes opositora, outras vezes transgressora, numa personagem leal ao herói¹⁷. Do poema grego para o poema português, Ulisses abandona o seu carácter individual, em conflito com a tripulação, sendo-lhe atribuído um estatuto de herói colectivo, conforme o modelo do Eneias vergiliano. A missão de Ulisses na *Ulisseia* não é o regresso a Ítaca, mas a fundação de Lisboa, e para o cumprimento dessa missão divina Gabriel Pereira de Castro redefine o comportamento do navegador astuto, mostrando-o em comunhão com os homens da sua armada, num esforço comum de superar os perigos no mar e de lançar os alicerces de uma cidade que virá a ser berço de um largo império.

Este cariz nacionalista da *Ulisseia*, segundo creio, justifica a escolha do nome Creonte, um nome completamente alheio ao universo homérico. Não se trata apenas de um antropónimo bem conhecido da tragédia grega, como afirma Segurado e Campos (2000: 783-784), quer no ciclo tebano (*Rei Édipo* e *Antígona* de Sófocles), quer no mito dos Argonautas (*Medeia*

16 A estância 95 do canto VI volta a marcar a passagem do tempo, após o duelo entre Aquiles e Heitor: “Recolhem-se em seus muros os Troianos, / As vidas segurando e defendendo, / E neles contra os fados tantos anos / Sustentam o furor de Marte horrendo.” Esta indicação temporal separa a morte de Heitor e a invenção do cavalo de madeira por Ulisses, ou seja, é o meio pelo qual se faz a transição entre o fim da *Iliada* e o começo da *Eneida*, as fontes de que Gabriel Pereira de Castro se serve para contar a história da Guerra de Tróia.

17 Euríloco acusa Ulisses dos infortúnios que a tripulação suportou na morada do Ciclope e dos que lhes poderão ainda sobrevir no palácio de Circe. Por essa acusação, Ulisses quase lhe corta a cabeça com a espada (*Od.* X, 429-448). Mais tarde, em Trinácia, é Euríloco quem convence os restantes companheiros a sacrificarem as vacas sagradas do deus Sol, transgredindo, desse modo, uma interdição divina (*Od.* XII, 339-365).

de Eurípides). Na tragédia grega, Creonte é constantemente a figura que encarna em si a defesa da *polis*, que tudo decide e faz pelo bom governo da cidade, tornando-se o garante das leis por que todos os cidadãos se devem reger. Nesse sentido, é por de mais significativo que um nome investido de tal índole, conspícuo na defesa da cidade, seja atribuído a um combatente que luta para defender a cidade que ajudou a fundar.

Este Creonte do poema luso corresponde também ao Pátroclo iliádico e ao Palante vergiliano, desempenhando por isso o papel do amigo fiel cuja morte valorosa representa uma perda irreparável para o herói épico (a morte de Creonte vem descrita no canto X da *Ulisseia*, após o duelo com Lanoso – estâncias 84-85). Antes, porém, no canto VI, Creonte ganha visibilidade enquanto guerreiro destemido ao substituir Ájax no duelo com Heitor¹⁸.

<i>Ilíada</i> VII	<i>Ulisseia</i> VI, est. 41-46
Heitor desafia um dos Aqueus (vv. 54-91)	Heitor desafia um dos Aqueus (est. 41)
Censura de Nestor aos Aqueus (vv. 92-169)	
A sorte cai em Ájax (vv.170-243)	A sorte cai em Creonte (est. 42)
Duelo entre Heitor e Ájax (vv. 244-272)	Duelo entre Heitor e Creonte (est. 43-45)
	Morte iminente de Creonte (est. 46)
Os arautos, mensageiros de Zeus, anunciam a chegada da noite (vv. 273-312)	Júpiter apressa a chegada da noite para atalhar o combate (est. 46)

As diferenças quanto ao modelo homérico são mínimas, mas intencionais. Do episódio da *Ilíada*, não aproveita Gabriel Pereira de Castro a censura de Nestor aos Aqueus, por os ver temerosos em aceitar o desafio de Heitor. Ulisses, contador da Guerra de Tróia, directamente envolvido no caso como alvo também designado da repreensão de Nestor, omite esta falha no estatuto animoso do exército grego. O duelo homérico desenvolve-se em três investidas do príncipe troiano a que o segundo melhor dos Aqueus responde de forma recíproca: dois golpes com a lança e o lance de uma rocha contra o escudo do adversário. Seguir-se-ia a luta com as espadas, que não chega a concretizar-se devido à chegada da noite. No poema português, o duelo desenvolve-se no embate repetido de escudo contra escudo, alargando-se aos golpes das “dobradas armas” e das “ardentes espadas”. Por fim, à iminência da derrota de Heitor, que é ferido no pescoço (golpe que lhe

18 Gabriel Pereira de Castro começou por nomear este amigo fiel de Ulisses como Ayace, tendo mudado o nome do combatente, devido à rivalidade entre os dois heróis, transmitida pela tradição épica antiga, após a disputa pelas armas de Aquiles. Sobre o assunto, vide Segurado e Campos (2000: 946).

será fatal no duelo com Aquiles), Gabriel Pereira de Castro faz corresponder a morte iminente de Creonte, aqui protelada por intervenção divina. Ájax é o herói dentre os Aqueus que Heitor nunca consegue derrotar no curso da acção bélica da *Iliada*¹⁹. Na versão portuguesa, o duelo faz-se entre forças paritárias, mas esta ameaça pendente sobre um dos heróis gregos a fechar o dia de lutas releva-se proléptica, pois a manhã do dia seguinte abre com a inclinação da Fortuna a favor dos Troianos.

A estância 48 condensa todo o canto VIII da *Iliada*, cuja acção é marcada pelo avanço vitorioso de Heitor e dos Troianos sobre os Aqueus, e que será alargado ao terceiro dia de guerra (cantos XI a XVIII da *Iliada*). Estando a história da guerra a ser narrada do ponto de vista grego, os sucessos bélicos dos Troianos são aqui reduzidos ao mínimo necessário, para se dar destaque maior à participação dos Gregos, aos perigos que enfrentaram, aos feitos que alcançaram e à vitória final conquistada.

Nesta batalha os deuses soberanos
Ao grande Heitor favor e ajuda deram,
E com mortes cruéis e graves danos
Os Gregos até as naus se recolheram;
Ficaram vitoriosos os Troianos,
E por saber o que fazer esperam,
Como coberto o ar de sombra vimos,
A explorar o inimigo nos partimos.
Ulisseia VI, 48

A prevalência dos Troianos durante o dia conduz à missão de espionagem dos Gregos durante a noite. Trata-se do episódio da Doloneia celebrado no canto X da *Iliada* e reproduzido no canto VI da *Ulisseia* (estâncias 49 a 57). A Doloneia centra-se no destino trágico de Dólon, o combatente troiano que recebe o mesmo epíteto de Aquiles (“rápido de pés”, *Il.* X, 316) e que ambiciona obter os seus cavalos, mas que, ironicamente, ajuda os espiões gregos a capturarem os magníficos cavalos de Reso.

<i>Iliada</i> X	<i>Ulisseia</i> VI, est. 49-57
Partida de Ulisses e Diomedes (vv. 135-298)	Partida de Ulisses e Diomedes (est. 49)
Fuga e captura de Dólon (vv. 332-381)	Fuga e captura de Dólon (est. 50)

19 Na ausência de Aquiles, Ájax é o herói dentre os Aqueus que derrota repetidamente Heitor no campo de batalha; em termos temáticos, é essa a sua função principal na *Iliada* (Louden 2006: 14).

Informações de Dólon (vv. 382-445)	Informações de Dólon (est. 51-53)
Diomedes mata Dólon (vv. 446-468)	Diomedes mata Dólon (est. 54)
Chacina dos Trácios (vv. 469-493)	Chacina dos Trácios (est. 55)
Diomedes mata Reso (vv. 494-497)	Ulisses mata Reso (est. 55)
Roubo dos cavalos de Reso (vv. 498-502)	Roubo dos cavalos de Reso (est. 56)
Regresso de Ulisses e Diomedes (vv. 503-579)	Regresso de Ulisses e Diomedes (est. 57)

Ao triunfo esmagador dos Troianos na guerra, o poeta contrapõe esta breve vitória dos Aqueus, alcançada por Ulisses e Diomedes. As versões grega e portuguesa coincidem quase integralmente, distinguindo-se no papel que o narrador participante desempenha nesta incursão nocturna. No canto X da *Ilíada*, o morticínio dos adversários cabe exclusivamente a Diomedes, pois é ele quem mata Dólon, os doze homens da Trácia e Reso como décimo terceiro. A acção do Ulisses homérico, “saqueador de cidades”, consiste no roubo dos belos cavalos com que ambos regressam às naus. No relato aos Lusitanos, o herói dá porém a conhecer quer o seu carácter astucioso, quer o seu comportamento belicoso, pois conta que foi ele quem decapitara Reso. A missão concretiza-se, assim, na *Ulisseeia*, em dois feitos paralelos (as mortes de Dólon e de Reso às mãos de dois gregos), ficando Ulisses e Diomedes a partilhar de uma glória paritária, pois enquanto o filho de Laertes toma parte no morticínio, também o Tidida toma parte no roubo (note-se o uso da primeira pessoa do plural em: “E, dando a mesma morte aos que o guardavam, / Os cavalos ao carro insigne atamos” – *Ul. VI*, 56, 1-2).

Finda a missão, amanhece o novo dia com “A duvidosa luz do Sol ardente” (*Ul. VI*, 58, 2), retomando-se o avanço impetuoso dos Troianos, que põem “a fogo e ferro a armada grega” (*Ul. VI*, 58, 8)²⁰. O incêndio das naus aqueias abre o episódio da Patrocleia, um dos momentos cruciais da *Ilíada*, que vem alterar de forma irreversível o curso da guerra. A Patrocleia é celebrada no canto XVI do poema homérico e consiste na *aristeia* e subsequente morte de Pátroclo. Trata-se do episódio em que Pátroclo, ao ver os melhores dos Aqueus afastados dos combates com ferimentos graves, entra no campo de batalha vestindo as armas de Aquiles, causa a retirada dos Troianos, demonstrando a sua excelência bélica até se acercar

20 O símile dos Troianos que caem sobre a armada grega, “qual rio que as antigas pontes / Ameaçando corre impaciente” (*Ul. VI*, 58, 5-8), encontra o seu paralelo homérico no símile dos Troianos que derrubam a muralha aqueia, tal como uma onda rebenta contra uma nau, impelida pela força do vento (*Il. XV*, 381-389).

dos muros de Tróia e ser retido pela força de Apolo e de Heitor, às mãos de quem perde a vida. Gabriel Pereira de Castro segue, nos seus traços fundamentais, o episódio homérico: Pátroclo veste as armas de Aquiles (est. 61); entrada de Pátroclo na guerra (est. 61); fuga dos Troianos (est. 61); luta junto dos muros de Tróia (est. 63); Pátroclo ferido por Apolo (est. 63-64); Heitor corre sobre Pátroclo (est. 64); combate em torno de Pátroclo caído (est. 64-65); morte de Pátroclo com um golpe de Heitor (est. 66)²¹.

A semelhança com o modelo grego é reforçada pelo recurso a símiles de temática homérica: o símile dos lobos e o símile dos ceifeiros.

<i>Ilíada</i>	<i>Ulisseia</i>
Símile dos lobos (XVI, vv. 155-165) Os Mirmídones, há longo tempo sem lutar e impacientes por entrar na guerra, são lobos que devoraram um veado e têm as bocas vermelhas do sangue da matança.	Símile do lobo (VI, est. 62) Pátroclo põe os Troianos em fuga ("as hostes inimigas se apartavam"), como "o lobo voraz" que afugenta as ovelhas.
Símile dos lobos (XVI, vv. 352-357) Os Dânaos atacam os Troianos, como lobos que se lançam contra cordeiros ou cabritos.	
Símile dos ceifeiros (XI, vv. 67-71) Aqueus e Troianos arremetem uns contra os outros, como ceifeiros de cantos opostos do campo, que deixam cair as ceifas de trigo ou de cevada.	Símile dos ceifeiros (VI, est. 64-65) Gregos e Troianos combatem em torno de Pátroclo caído, uns para o despojar das armas, outros para os impedir; os guerreiros são "duros segadores" que vão degolando muitas gargantas de homens, jazentes "pelo chão segadas", como espigas que "pelo campo atrás deixam cortadas".

A maior diferença, porém, reside no papel que Aquiles tem nesta que é a única intervenção bélica de Pátroclo. Na *Ilíada*, é Pátroclo quem suplica ao herói que o deixe ajudar os companheiros na guerra; Aquiles toma a "decisão fatal"²² de anuir ao pedido do amigo, instruindo-o a afastar o perigo das naus aqueias, mas proibindo-o de enfrentar os muros de Tróia. Tanto a súplica de Pátroclo como o seu desrespeito pela interdição imposta não figuram na versão de Gabriel Pereira de Castro, na qual se lê que é do próprio Aquiles a iniciativa de enviar o valente filho de Menécio para a guerra: "Isto o famoso Aquiles considera / E suas armas a Pátroclo vestia" (*Ul.* VI, 61, 1-2).

21 Para a descrição das sequências bélicas do canto XVI da *Ilíada*, vide Fenik (1968: 190-218).

22 "He makes the fatal decision to send Patroklos into battle – the latter's only, and final, battle in the *Iliad*." (Brügger 2018: 41).

A estância 67 apresenta uma mudança de cenário, desviando o foco do campo de batalha, onde o corpo de Pátroclo jaz, para a tenda de Aquiles, que aí se encontra retirado por um qualquer motivo que Ulisses não consegue esclarecer com precisão:

Entre o rigor das armas retirado
 Consigo, Aquiles, só, considerava
 As mortes com que cobre Marte irado
 As praias que co sangue o Xanto lava,
 Ou porque de Briseida privado
 Agamémnon o tem, que mais amava,
 Ou porque se entretém na doce pena
 Que a vista lhe causou de Policena.
Ulisseia VI, 67

Esta é a primeira alusão, ainda que breve e incerta, situada já num momento bastante avançado da guerra, ao tema central da *Ilíada*, do qual depende, e em torno do qual se desenvolve, todo o enredo épico: a cólera de Aquiles. Não fosse esta referência tardia sobre o afastamento de Aquiles, o tema da cólera estaria omissa da *Ulisseia*²³. Como entender tal omissão? A acção da *Ilíada* poderá ser resumida como a história da insubordinação de Aquiles contra o chefe supremo dos Aqueus, e a sua ausência da guerra, como resultante de um carácter inflexível, acrescido de desonra pública. Por isso, o herói desconsidera as súplicas dos camaradas para salvar o exército, baseando a sua oposição ao bem colectivo em motivos pessoais. Ora Ulisses, ao narrar a história da Guerra de Tróia, aparta-se da cólera de Aquiles para não fazer depender o conflito da Grécia inteira da vontade de um só. Assim como Gabriel Pereira de Castro redesenha as viagens de Ulisses como parte integrante de uma missão colectiva, também redefine a guerra dos Aqueus contra os Troianos como o resultado de um esforço guerreiro comum, que envolve todos os seus participantes por igual, evitando desta forma quaisquer traços do individualismo heróico presente no modelo grego. O motivo homérico do rapto de Briseida vem aliás em alternativa ao motivo do ciclo épico da relação amorosa com Políxena; o

23 Gabriel Pereira de Castro anuncia a participação de Aquiles na guerra logo no início da narração de Ulisses, a propósito da partida da armada de Agamémnon rumo a Tróia, mas sem qualquer referência ao tema da cólera do Pelida: "Já o filho de Atreu, que a injúria sente, / Agamémnon convoca e numa armada / Que debaixo escondia o mar Egeu / Parte, e com ele o filho de Peleu." (*Ul.* VI, 2, 5-8).

poeta português dilui ao mínimo vestígio essa importância da cólera como engrenagem para a acção do seu poema.

Desde o anúncio da morte de Pátroclo até ao duelo entre Aquiles e Heitor, Gabriel Pereira de Castro imita alguns dos episódios principais da participação do “filho valeroso” de Tétis no campo de batalha, situados entre os cantos XVIII e XXII da *Ilíada*.

<i>Ilíada</i> XVIII-XXII	<i>Ulisseia</i> VI, est. 68-94
Dor pela morte de Pátroclo (XVIII, 15-126)	Dor pela morte de Pátroclo (est. 68)
Cena de armamento (XIX, 365-391)	Cena de armamento (est. 68)
Entrada na guerra (XIX, 392-424)	Entrada na guerra (est. 69)
Aquiles “gritou de modo medonho” (XX, 382)	Aquiles visto “com grande espanto” (est. 70)
Água do Xanto vermelha de sangue (XXI, 21)	“Mudada leva a cor do claro Xanto” (est. 70)
Massacre no rio Xanto (XXI, 1-33)	Massacre no rio Xanto (est. 71)
Fuga dos Troianos (XXI, 526-543)	Fuga dos Troianos (est. 72)
Duelo entre Aquiles e Heitor (XXII, 248-404)	Duelo entre Aquiles e Heitor (est. 72-94)

O duelo entre Aquiles e Heitor representa, na *Ulisseia* como na *Ilíada*, o clímax da Guerra de Tróia: o momento derradeiro em que o melhor dos heróis aqueus defronta o melhor dos heróis troianos, nas palavras de Gabriel Pereira de Castro designados como o “Marte grego”, o “troiano Marte”. Este é o episódio bélico, de inspiração homérica, que ganha maior dimensão no canto VI do poema português, aí descrito ao longo de 23 estâncias. Curiosamente, a versão lusa deste duelo pouco colhe do material grego²⁴. Em ambos os poemas, a descrição do combate é dilatada até ao seu desfecho por recursos narrativos típicos da épica. Esta luta contada na *Ulisseia*, ainda que despida de toda a ornamentação divina presente no protótipo homérico, é sobretudo expandida pela inclusão de símiles, por meio dos quais os agentes heróicos surgem retratados, em frequentes tiradas de linguagem metafórica, ora como animais, elementos da natureza, figuras mitológicas ou outros elementos do quotidiano. São onze os símiles usados nestas 23 estâncias que descrevem o duelo.

24 Para uma descrição e análise pormenorizadas do duelo entre Aquiles e Heitor na *Ilíada*, vide e.g. os comentários de Richardson (1993: 132-149) e De Jong (2012: 121-165).

Duelo entre Aquiles e Heitor – <i>Ulisseia</i> VI, est. 72-94	
Aquiles, "Marte grego"; Heitor, "troiano Marte" (est. 72)	
Aquiles e Heitor "as lanças arrojavam" (est. 72)	
Heitor ataca Aquiles com a lança (est. 73)	
	Símile: lança de Heitor parece raio de Júpiter (est. 73)
Lança de Heitor fica presa no escudo de Aquiles (est. 73)	
Heitor vestido com a armadura de Pátroclo (est. 74)	
	Metáfora: Aquiles "da vista arrojava raios de ira" (est. 74)
	Símile do "tigre ferido" – Aquiles vê Heitor com as armas de Pátroclo (est. 74)
Aquiles retira a lança presa "inutilmente" no escudo (est. 75)	
Aquiles e Heitor lutam com as espadas (est. 75)	
	Símile dos montes – Aquiles e Heitor enfrentam-se com as "espadas nos punhos apertando" (est. 75)
	Símile pela negativa – os Ciclopes que trabalham nas ferrarias de Vulcano e que forjam os raios de Jove soberano não causam tanto furor como o Capitão Grego e o Troiano que lutam, levantando as "espadas refulgentes" e ferindo os elmos (est. 76)
	Símile dos "dous leões famintos" que disputam a presa do veado morto – assim arremetiam um contra o outro os "monstros da guerra" (est. 77-78)
Heitor tenta em vão ferir Aquiles (est. 79)	
	Símile da "ígneia pedra" que arde dos golpes do fuzil – as armas resistentes de Aquiles recebem os golpes de Heitor (est. 79)
Aperto de Heitor que tem a armadura "por mil partes dividida" e a espada amolgada (est. 80)	
Heitor ferido e com as armas ensanguentadas (est. 81)	
Heitor corre impaciente com a espada contra Aquiles (est. 81)	

	Símile: a voz de Heitor, que abala os montes, parece um trovão (est. 81)
Combate corpo a corpo: Heitor, ferido na coxa esquerda, atira-se contra Aquiles, atinge-o com a espada e fá-lo cair por terra; Aquiles ergue-se, ataca Heitor com os braços, e ambos se envolvem num duro combate (est. 82)	
	Símile pela negativa – a gruta ou a caverna não ecoam tão gravemente com os bramidos do urso ou do javali feridos como os montes ecoam com a tamanha força braçal de Aquiles e Heitor (“os capitães temidos”) nem como tremem com a potência dos seus pés que ferem o chão (est. 83)
	Símile das montanhas – Aquiles e Heitor (“vivos montes abraçados”) lutam como se as duas montanhas, Pélion e Olimpo, tão próximas uma da outra, embatessem com as suas rochas e troncos e rebentassem em fontes de sangue (est. 84)
Heitor com ferimentos de sangue (est. 84)	
Aquiles tenta tirar partido da fraqueza e dos ferimentos de Heitor (est. 85)	
	Símile – as pernas de Heitor são colunas de Alcides (est. 85)
Combate corpo a corpo: “Torcendo os braços chegam peito a peito” (est. 86)	
Aquiles prende o corpo de Heitor nos braços (est. 86)	
	Metáfora: Heitor é “ũa torre”, que Aquiles traz nos braços (est. 86)
Resistência de Heitor – parecendo cair (“Depois de ameaçar fatal ruína”), logo se recompõe e com “novo esforço e nova valentia” consegue pôr-se de pé (est. 87)	
	Símile – Heitor ganha “novas forças e vigor” quando toca na terra, como acontecia com o gigante Anteu (“Antéon”), cujo poder lhe vinha do contacto directo com a terra (nesta comparação Heitor/Anteu, Aquiles ocupa o papel de Hércules, que estrangulava o gigante com os braços, impedindo-o de tocar na terra) (est. 88)

O duelo de Aquiles e Heitor começara ao nascer do sol e prolonga-se até ao fim do dia ("E já então inclinava a luz febeia") (est. 89)	
Aquiles segura o fio do destino de Heitor e não lhe dá um momento de descanso (est. 89)	
Queda de Heitor e de Aquiles (est. 90)	
Reacção de Heitor à queda: resistência na derrota (est. 91)	
Morte de Heitor: Aquiles desfere o golpe fatal (est. 92)	
Morte de Heitor: a espada e o escudo que combatiam a "Grécia toda" jazem por terra; Heitor era a "viva coluna", glória de Ílion (est. 93)	
Aquiles vitorioso, embora cansado e oprimido por tão duro combate (est. 94)	

Importa destacar a proximidade temática entre o primeiro símile deste duelo na *Ulisseia* – a lança de Heitor parece o raio de Júpiter (est. 73) – e o último símile do mesmo duelo na *Iliada* – a lança de Aquiles reluz como o astro mais belo do céu na noite escura (XXII, 317-321). Gabriel Pereira de Castro transforma, assim, o lance derradeiro do Aquiles homérico, que atinge Heitor no pescoço e o mata, no primeiro lance do Heitor ulisseico, que atinge "inutilmente" o escudo de Aquiles.

Outro símile de especial significado é o dos leões famintos que competem por um veado morto (est. 77-78); assim se enfrentam Aquiles e Heitor armados de espadas. A imagem de selvajaria animal é aproveitada do símile dos leões esfomeados que lutam por uma corça morta, aplicado, no canto XVI da *Iliada*, vv. 756-761, ao confronto entre Heitor e Pátroclo em torno do cadáver de Cebriónes. De um episódio para outro, Heitor passa de vencedor a vencido, ou, de acordo com a imagem metafórica do embate entre feras, de leão que subjuga (Heitor mata Pátroclo) passa o combatente troiano a leão que é subjugado (Heitor é morto por Aquiles).

Tal como acontece com o primeiro combate individual, entre Páris e Menelau, Gabriel Pereira de Castro também engrandece, neste último, o desempenho bélico do príncipe de Tróia, tornando-o adversário de força igual ao oponente grego. Nesse sentido, surge-nos, no poema luso, um Aquiles "vencedor quase vencido" do esforço tremendo da luta, a sustentar com dificuldade o peso do escudo e, no seu passo cambaleante, vendo-se obrigado a fazer da espada o seu bordão (est. 94). Este retrato de Aquiles

oprimido no final do duelo substitui o seu acto de profanação do corpo de Heitor, no canto XXII da *Iliáda*. Decide o poeta seiscentista omitir o comportamento sacrílego do herói, assim como as súplicas, os lamentos e prolepses presentes no episódio homérico, para se centrar exclusivamente na descrição física do duelo, que segue um esquema mais completo em comparação com o seu modelo. O duelo homérico tem por base um padrão simples, que consiste no arremesso de duas lanças por Aquiles, uma que falha e outra que acerta o alvo, separadas por um lance de Heitor, que se atira contra o oponente empunhando a espada. O encontro entre os dois heróis, na *Ulisseia*, desenvolve-se em três etapas: o arremesso de lanças, os golpes de espada e a luta braçal. A arma responsável pela vitória de Aquiles é um punhal.

A parte final desta segunda narração de Ulisses (estâncias 95 a 106 do canto VI) descreve extensivamente os dois episódios brevemente mencionados no início da primeira narração de Ulisses (estância 3 do canto II): o cavalo de madeira e o incêndio de Tróia²⁵. Para contar a invenção de Ulisses que conduziu à vitória dos Gregos e à destruição da cidade dos Troianos, serve-se Gabriel Pereira de Castro de material colhido da *Eneida*²⁶.

A história da Guerra de Tróia celebrada no canto VI da *Ulisseia* é directamente inspirada na *Iliáda* (a que o poeta luso vai colher alguns dos episódios mais célebres, para os imitar, mas também, e sobretudo, para os reconfigurar à luz da concepção épica seiscentista) funciona como mais uma das aventuras de Ulisses, narrada pelo próprio. O herói ardiloso, navegador experiente que sobrevive aos perigos do mar, é também o combatente valeroso, que enfrenta o risco da morte no campo de batalha: Ulisses vinga a morte de um soldado; entra na missão de espionagem; e inventa o dolo do cavalo. Os seus companheiros mais próximos são aqueles que protagonizam dos feitos mais notáveis na guerra: Diomedes, que luta contra os deuses, acompanha Ulisses no massacre dos Trácios e no roubo dos cavalos; e Creonte, que entra em duelo com Heitor, acompanha Ulisses nas viagens marítimas até à Lusitânia, onde acaba por perder a vida em combate. Ao contar, na primeira pessoa, os sucessos de um passado glorioso a que ele próprio pertence, Ulisses está a fazer-se herói da Guerra de Tróia, não só como participante, mas acima de tudo como grande responsável pela vitória

25 A expressão “Arde a neptúnia Tróia”, usada no final da narração de Ulisses a Górgoris (VI, 104, 5), é recuperada do início da narração de Ulisses a Circe (II, 3, 1).

26 “É a narração de Vergílio que GPC segue nas estrofes 97 a 106, em que resume a entrada dos Gregos em Tróia e a destruição da cidade.” (Segurado e Campos 2000: 957).

grega. Desta sua fama dão prova os epítetos que Gabriel Pereira de Castro lhe atribui ao longo da *Ulisseia*: “enganoso Grego, que por manha / Trocou de Tróia em cinza o antigo império” (I, 32, 3-4) e “abrasador dos muros de Dardânia” (II, 26, 8; IX, 47, 2).

Bibliografia

- Brügger, Claude (2018). *Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book XVI*, transl. Benjamin W. Millis and Sara Strack, ed. S. Douglas Olson. Boston and Berlin: De Gruyter.
- Castro, Gabriel Pereira de (2000). *Ulisseia ou Lisboa Edificada*, I Volume. Texto estabelecido e comentado por J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ____ (2004). *Ulisseia ou Lisboa Edificada*, II Volume. Estudo histórico-literário, textos (parcialmente inéditos) de, ou sobre Gabriel Pereira de Castro por J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- De Jong, Irene J. F. (2012). *Homer. Iliad. Book XXII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fenik, Bernard (1968). *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- Fernandes, R. M. Rosado (1985). “Ulisses em Lisboa”. *Euphrosyne* 13: 139-161.
- Fonseca, Rui Carlos (2014). “Da queda de Tróia à fundação de Lisboa ou de como Gabriel Pereira de Castro espera ‘cantar de Ulisses, imitando a Homero’”. In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 187-200.
- Glaser, Edward (1963). “The Odyssean Adventures in Gabriel Pereira de Castro's *Ulyssea*”. *Bulletin des Études Portugaises* 24: 25-75.
- Homero (2005). *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Kirk, G. S. (1985). *The Iliad: A Commentary. Volume I: Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krieter-Spiro, Martha (2015). *Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book III*, transl. Benjamin W. Millis and Sara Strack, ed. S. Douglas Olson. Boston and Berlin: De Gruyter.
- Louden, Bruce (2006). *The Iliad: Structure, Myth, and Meaning*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nascimento, Aires A. (2012a). “Epónimos míticos de Lisboa: Ulisses, Hércules e outros. Títulos de nobilitação pela mão de humanistas portugueses”. *Ler contra o Tempo: Condições dos Textos na Cultura Portuguesa (Recolha de Estudos em Hora de Vésperas)*. Volume II, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, pp. 625-641.
- ____ (2012b). “Mito e identidade: André de Resende, um catalisador de memória”. *Ler contra o Tempo: Condições dos Textos na Cultura Portuguesa (Recolha de Estudos em Hora de Vésperas)*. Volume II, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, pp. 731-743.
- Prieto, Maria Helena Ureña (2009). “Personagens Homéricas n'Os *Lusíadas*”. *Humanitas* 61: 165-177.
- Richardson, Nicholas (1993). *The Iliad: A Commentary. Volume VI: Books 21-24*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rutherford, Richard (1996). *Homer (Greece & Rome. New Surveys in the Classics 26)*. Oxford: Oxford University Press.

Saraiva, António José, e Óscar Lopes (2005). *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a ed., Porto: Porto Editora.

Arcádia Ulissiponense, 1756: Recepção e transmissão do discurso metapoético clássico

RICARDO NOBRE*

A criação da Arcádia Lusitana em 1756 insere-se numa ampla actividade cultural que, desde o século anterior, se caracteriza por uma institucionalização da cultura, a qual conhece contornos mais ou menos semelhantes em vários países europeus, resultando num intenso debate sobre a língua, a história, a ciência ou a literatura, debate a que regulares reuniões, câmbio de ideias, confronto de posições, divulgação científica e de experiências dão corpo¹. Em Portugal, é no seio das academias² que se produz o primeiro dicionário da língua portuguesa, o *Vocabulário Português e Latino* (1712-

* Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | rnobre@letras.ulisboa.pt
Estudo elaborado no âmbito do projecto de Pós-Doutoramento SFRH/BPD/115195/2016, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

1 Espelhando a organização, objectivos e funcionamento daquela, a Arcádia Lusitana parece ter como modelo estrangeiro a Accademia degli Arcadi (hoje com a designação de Accademia letteraria italiana dell'Arcadi), fundada em Roma no ano de 1690 (D. João V foi seu sócio e, em 1725, ofereceu-lhe um edifício no Janículo). A história da Arcádia Lusitana (também denominada Portuguesa, Ulissiponense ou de Lisboa) foi feita e apresentada à Academia das Ciências em 1818 por Francisco Manuel Trigoso de Aragão Morato (1819) — trabalho usado por José Silvestre Ribeiro (1853: 141-144) como fonte das informações que presta sobre a associação —, Miguel Joaquim Marques Torres (1840), Luís Augusto Rebelo da Silva (em artigos sobre Garção, Quita e Dinis publicados n'O Panorama em 1852 e em 1855, e sobre a "Arcádia Portuguesa" em 1857, nos *Anais das Ciências e Letras*, 1, da Academia das Ciências; estes trabalhos foram reunidos em Silva 1909) e por Teófilo Braga (1899), corrigindo já algumas inexactidões que publicara no *Manual de Literatura Portuguesa* (1875) que tanto divertiram Camilo. Rita Marnoto (2010: 111-114) sintetiza as principais coordenadas históricas apuradas por estes estudiosos oitocentistas.

2 Costumam distinguir-se academias particulares (como a dos Generosos, dos Singulares, das Conferências Discretas ou Eruditas) de outras, apoiadas oficialmente, como a Academia Real da História Portuguesa (de que eram membros o Padre Bluteau e Barbosa Machado).

-1728), do Padre Rafael Bluteau, ou a *Biblioteca Lusitana* (1741-1759), de Diogo Barbosa Machado — “os [trabalhos] mais proeminentes e ajustados à história da literatura” (Castelo Branco 1876: 148) —, sendo por isso fácil compreender quão proveitosos foram alguns dos seus frutos (Figueiredo 1946: 157-164).

Os esforços destas associações pareciam orientados por uma vontade normativa, classificadora e de actualização do saber³, muitas vezes impondo quase dogmaticamente, com base na Razão e na ciência, a correcção do gosto e dos costumes literários. Não é por isso difícil verificar na organização da Arcádia Lusitana uma inclinação doutrinária, desde os estatutos que a oficializam à produção literária dos seus membros. No entanto, e ao contrário do que acontecera ou viria a acontecer no âmbito da produção científico-cultural da Academia da História ou da Academia das Ciências, a Arcádia Lusitana, sem protecção oficial de um mecenas ou a boa-vontade do rei ou do futuro Marquês de Pombal⁴, não conseguiria promover a publicação das obras dos seus participantes.

Embora as obras corressem manuscritas e sem critérios editoriais, circunstâncias de que resultam ainda hoje algumas dúvidas de atribuição autoral de poemas, o certo é que só depois da dissolução da Arcádia se verificaria a publicação da obra poética dos principais árcades⁵. Os textos que compõem o *corpus* poético arcádico foram, por conseguinte, quase todos publicados postumamente, logrando, porém, impor alguns nomes no cânone literário português, de que participam António Dinis da Cruz e

3 A este propósito não deixa de ser oportuno recordar o extenso título do citado *Vocabulário* de Bluteau, que é igualmente uma forma de imprimir os domínios semânticos da língua portuguesa a que a obra dá resposta: *Vocabulário Português e Latino, áulico, anatômico, arquitectónico, bélico, botânico, brasílico, cómico, crítico, químico, dogmático, dialéctico, dendrológico, eclesiástico, etimológico, económico, florífero, forense, frutífero, geográfico, geométrico, gnomónico, hidrográfico, homonímico, hierológico, ictiológico, índico, isagógico, lacónico, litúrgico, litológico, médico, músico, meteorológico, náutico, numérico, neotérico, ortográfico, óptico, ornitológico, poético, filológico, farmacêutico, quidativo, qualitativo, quantitativo, retórico, rústico, romano, simbólico, sinonímico, silábico, teológico, terapêutico, tecnológico, uranológico, xenofónico, zoológico, autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos*.

4 Isto não quer dizer que o então Conde de Oeiras fosse antagonista da Academia, como recorda Castelo Branco (1876: 179-180); cf. Marnoto (2010: 123).

5 A fama de um poeta como João Xavier de Matos (que não integrou a Arcádia) torna evidente que a falta de letra de forma não fazia desses autores poetas desconhecidos. Além disso, sabe-se que *O Hissope: Poema Herói-Cômico*, de António Dinis da Cruz e Silva, era composto e copiado desde 1770: dele se conhecem mais de sessenta testemunhos manuscritos, impendendo sobre a obra dúvidas acerca do número de cantos (seis, sete ou oito: não se sabe qual é a original nem a definitiva; García Martín e Serra 2006: ix-cxix). Depois da edição em 1888 das *Obras Poéticas e Oratórias*, de Correia Garção (a mais completa até à edição de António José Saraiva), publicaram-se outros inéditos, incluindo falsas atribuições (lista em Saraiva 1982 I: lvii-lix).

Silva, Pedro António Correia Garção e Domingos dos Reis Quita, o único com obra publicada antes da Viradeira⁶. Por outro lado, apesar de ter visto algumas das suas obras dramáticas publicadas, a memória de Manuel de Figueiredo sofreria uma progressiva erosão, dolosamente atribuída a Almeida Garrett⁷.

Nas suas obras, nota-se o grande esforço teórico destas figuras, a quem horrorizava o barroco e os autores que o prolongavam⁸. Além de três sátiras de Garção (1982 I: 219-242) e da sátira 1.4 de Horácio traduzida por Dinis (Silva 2001: 480-485), as dissertações e as orações apresentadas aos sócios durante as sessões testemunham — na forma de expor publicamente as ideias dos seus intervenientes sobre questões de poética, sobretudo no que respeita à écloga (Silva 2000: 237-251, 253-262), à tragédia ou à imitação (Garção 1982 II: 105-115, 117-129, 131-138) — um tom combativo que traduz a vontade de reforma da poesia portuguesa contra autores que rejeitam os princípios impostos por esses textos. Porque à margem de preceitos definidos, aqueles poetas seriam ignorantes e pedantes, vaidosos e preguiçosos (Garção 1982 I: 227-232). É neste contexto que se travaram polémicas e escreveram sátiras a respeito de Pina e Melo, de Basílio da Gama ou do Padre António de S. Jerónimo Justiniano, nas quais se consolidariam as ideias literárias do tempo, assumindo divergências e contradições entre os intervenientes.

Essas disputas e sátiras, revelando os critérios de valorização da poesia, da língua e da expressão literária, originam textos que — juntamente com

6 A publicação das obras de Correia Garção (1778), Figueiredo (1804-1810) e Cruz e Silva (1801-1817) ocorre no tempo de D. Maria I (e regência de D. João). Marnoto (2010: 123) diz que “Cruz e Silva entendia que o cultivo das letras não era coadunável com a dignidade da magistratura”; Camilo Castelo Branco (1876: 173) cita o cónego Manuel de Figueiredo, que sobre Garção escreveu: “era sobremaneira difícil em comunicar os seus escritos”. Nas gerações seguintes, a tendência mantém-se, com a exceção de Bocage, Filinto Elísio e José Agostinho de Macedo; a publicação da obra sob a tutela do autor não traz todavia menos problemas editoriais (Pires 2018: 5, 11-15). Também a Marquesa de Alorna (Anastácio 2015: 20-21) e Frei Alexandre da Sagrada Família (Monteiro 1974: 33-34, 188, 211-212) têm posições assumidamente contrárias à publicação.

7 Publicaram-se três volumes em vida. Sabe-se que esses e os restantes volumes tiveram circulação quase nula e acabaram a servir um confeitiro (Figueiredo 1815: 115; Castelo Branco 1876: 201). No capítulo IX das *Viagens na Minha Terra* (Garrett 2010: 150-151), o narrador chama Ênio (querendo com isso dizer que dele podem surgir Virgílios) a Manuel de Figueiredo, repetindo ideia já expressa no prefácio da terceira edição de *Catão* (Garrett 1845: 7).

8 Pina e Melo foi autor de uma *Arte Poética* (1765) (Castro 2008: 641-660; Joaquim 2005), coincidente com a sua aproximação à estética neoclássica, mas contestatário de Verney, contra quem publicou em 1752 *Balança Intelectual*, em resposta ao *Verdadeiro Método de Estudar*. A obra de Pina e Melo parece, todavia, anunciar uma estética vindoura, segundo análise de Jacinto do Prado Coelho (1959: 127), que, na obra daquele, identifica “ingredientes dum ‘pré-romantismo barroco’ que foram porventura assimilados e caldeados pelos autênticos pré-românticos”.

outros, como o “prólogo do editor” e a “Carta sobre a Utilidade da Poesia”, que acompanham as obras de Reis Quita (1999: 31-35 e 49-53) e a obra doutrinária de Cândido Lusitano (Castro 2008: 626-641) e de Mesquita e Quadros (Braga 1899: 264-267; Castro 2008: 610-626) — configuram as peças de uma doutrina que nunca chegou a ser uma teoria coerente e única, mas fragmentária e com linhas de contornos desiguais. Dificilmente poderia ser de outra forma: escritos por diferentes indivíduos, em momentos diversos e com propósitos específicos, são também textos compostos em géneros distintos. Em comum, estes textos, além de exibirem uma intenção polemizadora, caracterizam-se tematicamente pela referência ao tópico da literatura e da produção poética, assim denunciando aspectos característicos de textos doutrinários — e por isso com traços programáticos, ensaísticos e metapoéticos (Reis 2008: 489-491).

Da diversidade de géneros em que se expressam as ideias literárias, sublinham-se nesta investigação os textos líricos, para os quais Garção, Dinis e Quita expandiram e prolongaram o conhecimento explícito do fazer poético (Głowiński 1976: 242-243), conhecimento repetidamente transmitido e alicerçado em metáforas ou alegorias cuja expressão radica num imaginário tipificado e teorizado desde a Antiguidade, o qual se relaciona muito frequentemente com ficções mitológicas representativas da força inefável da inspiração poética⁹.

O prolongamento do imaginário clássico segundo o qual a inspiração poética se busca num lugar mítico é proveitoso desde a primeira palavra do

9 A produção poética destes autores é muito extensa e não pode ser aqui analisada senão parcialmente. Consideraram-se apenas os géneros líricos (Freire 1759: 262-264), visto que o conjunto de cinquenta e sete idílios e élogos de Dinis e Quita não tem paralelo genológico na obra de Garção. Não obstante, o *corpus* seleccionado tem um problema de representatividade estatística: de Reis Quita existem oito odes, de Correia Garção são quarenta; a obra de Dinis identifica oito textos genericamente como odes, das quais duas sáficas e uma alcaica (restando as outras sem classificação), a que se juntam quarenta e uma anacreonticas e quarenta e quatro pindáricas. A desproporção mantém-se quanto aos sonetos: setenta de Garção, setenta e nove de Quita e trezentos e seis de Dinis.

10 Parece oportuno referir que a mitologia de que se está a falar não diz respeito a religião, como parecem sugerir algumas discussões em torno do imaginário pagão, cujo último ataque (tendo como referência o ano da fundação da Arcádia) teria vindo do *Verdadeiro Método de Estudar*, cerca de dez anos antes. Com efeito, os debates entre Garção e Dinis sobre o uso da mitologia parecem resultar mais de um exercício retórico do que de uma disposição programática, em que talvez o que estivesse em causa fosse uma reflexão originada pelas ideias literárias de Luís António Verney como forma de legitimar símbolos mitológicos em contexto poético. O que não está notoriamente em causa é uma mitologia de carácter religioso porque Apolo e Musas são meios de expressão literária que não afecta a verdadeira religião, pertença da teologia. E, por isso, a mitologia não perdeu na obra lírica destes árcades a sua força expressiva, visto que a poesia de Dinis, Quita e Garção transige na defesa de que a poesia é uma força, pelo menos assim venerada desde a Antiguidade e pelas suas ficções mitológicas.

título deste ensaio e da nomeação da academia: Arcádia. Região localizada no centro do Peloponeso, na Grécia, o vocábulo excede em muito a geografia real, idealizando poeticamente um lugar de abundância e felicidade, em resultado da perfeita comunhão do homem com a natureza¹¹. Aí decorrendo vários episódios mitológicos¹², a Arcádia não aparenta ter, na Antiguidade grega, especial valor quanto à produção literária. Com efeito, é a partir do século XIV (Petrarca, *Bucolicum carmen*) e sobretudo do seguinte, com a *Arcadia* (c. 1480) de Sannazaro (Marnoto 1996), que, aproveitando um tópico virgiliano¹³, a Arcádia adquire a simbologia quase mágica, próxima de uma Idade de Ouro — confirmado posteriormente pela produção pastoril e bucólica de Garcilaso, Lope de Vega e Cervantes (Irmscher 2006: 210-211). Este fenómeno de semantização da Antiguidade, com que se relacionam valores que as obras antigas não manifestam explicitamente, acentua o poder de transmissão cultural da literatura, mediadora e construtora de novos e renovados conceitos e significados.

António Dinis da Cruz e Silva descreve a Arcádia fazendo coincidir a mítica com a sua academia. Este é um local “onde cantando / As castas Musas têm tão firme asilo, / Que em vão o Tempo para destruí-lo / Dos anos o furor está chamando” (Silva 2000: 164). Noutro soneto, lamenta a escassez da actividade dos árcades, quando a ficção poética começava a desaparecer (Silva 2000: 96):

Bosques da Arcádia, bosques venturosos,
Em que algum dia as Musas habitavam,
Onde estão vossos cisnes, que cantavam
Ainda mais que os do Meandro harmoniosos?

11 Existem características geográficas que distinguem a Arcádia de outras regiões da Grécia: a cota acima do mar proporciona um clima diferente (com maior pluviosidade e neve nos meses de Inverno; cf. Políbio, 4.21), de que resulta uma flora distinta de outras zonas mediterrâneas (predomina a floresta conífera, o que a poesia confirmará, e não o olival ou pomares de citrinos). Sínteses sobre a história da região da Arcádia em Gerbino (2010), Lienau e Wirbelauer (2002) ou Roy (2005).

12 Por exemplo, o de Júpiter e Calisto (Ovídio, *Metamorfoses*, 2.401-530).

13 Esta relação está bem documentada em Snell (1992: 359-383), que começa por afirmar que foi Virgílio quem descobriu a Arcádia enquanto lugar mítico. Políbio (4.20) realçara nos habitantes da região o virtuosismo, a hospitalidade e o respeito das coisas divinas. Além disso, os árcades podiam mostrar ignorância em qualquer campo do saber excepto na música e no canto.

Nos Estatutos da Arcádia Lusitana¹⁴, o lugar idealizado para as reuniões é o Ménalo, forma portuguesa de referir o monte Μαίναλον, dedicado a Pã, como testemunha Teócrito (*Idílios*, 1.124). Decorrente desta tradição, nos versos de Virgílio está documentada a harmonia da natureza com a poesia daqueles pastores: “O Ménalo tem sempre um bosque murmurante e pinheiros / que falam, ele escuta sempre as paixões dos pastores, / bem como Pã, o primeiro que não deixou as flautas caladas”¹⁵.

É, por conseguinte, nesta “paisagem espiritual” (Snell 1992: 359) que os pastores Córidon Erimanteu, Elpino Nonacriense e Alcino Micénio se dedicam à poesia, na companhia de outros, como Tirse ou Cândido Lusitano. Estes criptónimos arcádicos, já interpretados como exibição de uma proto-democracia¹⁶, mantêm a figuração bucólica da Arcádia. Córidon é um poeta e pastor mencionado tanto por Teócrito (idílio IV) como por Virgílio (éclogas II e VII); “Erimanteu” é o adjectivo de *Erymanthus* (Ερύμανθος), monte da Arcádia onde Hércules matou um javali¹⁷. Elpino parece relacionar-se ou com o grego ἔλπις, que significa “esperança”, ou com o antropónimo *Elpides*; este, mencionado por Plínio (8.57), foi uma figura originária de Samos que construiu um templo a Baco, o que está bem de acordo com várias odes de Dinis. O apelido Nonacriense relaciona-se com Νώνακρις ou *Nonācris*, nome de um monte, cidade e região da Arcádia, conhecida pela água, que se dizia ser do Estige (da qual bebeu Alexandre, levando-o à morte, como recorda Vitruvius no *De Architectura*, 8.3.16). Por sua vez, Alcino pode ser uma forma vernácula para mencionar o rei dos Feaces, Alcínoo, e por isso tem origem grega, tal como Micénio, que poderá relacionar-se com Micenas, pátria de Agamémnon, continuando a ligação à guerra de Tróia e à gesta de Ulisses. Tirse, nome arcádico de Teotónio Gomes de Carvalho (um dos fundadores da associação), é o mesmo que Tírsis (*Thyrsis*), pastor da écloga VII de Virgílio, que por seu turno retoma o antropónimo de um dos pastores do idílio I de Teócrito. Cândido Lusitano junta dois adjectivos latinos, um de sugestão colorida e outro respeitante à pátria.

14 Publicados em 1820 no *Jornal de Coimbra* (vol. 16, n.º 88, pp. 130-146), foram reproduzidos por Teófilo Braga (1899: 189-205), encontrando-se igualmente em Garção (1982 II: 231-247).

15 *Bucólicas*, 8.22-24. No mesmo poema bucólico, na secção cantada por Dámon, lê-se o refrão “Começa comigo, ó flauta minha, versos do Ménalo” (vv. 21, 25, 28a, 31, 36, 42, 46, 51, 57). Em *Bucólicas*, 10.15, repete-se a ideia de que o Ménalo é “coberto de pinheiros” (tradução de Gabriel Silva in Vergílio 2019a: *ad loc.*).

16 “O nome arcádico suprimia a categoria social” (Saraiva 1982 II: xiii).

17 Sófocles, *Traquínias*, 1097, citado por Cícero, *Tusculanas*, 2.22; cf. Ovídio, *Heróides*, 9.87.

Independentemente do significado dos nomes que a si atribuíram, é notável verificar que em todos os criptónimos ecoam a erudição das línguas clássicas, evocações mais ou menos evidentes do passado mítico que a Arcádia Lusitana procurava encenar.

Na Grécia antiga, porém, encontravam-se outras geografias associadas ao encontro do poeta pastor com a divindade, como o Hélicon e o Pindo. Referido por Virgílio, Horácio ou Ovídio¹⁸, o Pindo, na fronteira da Tessália com a Macedónia, é, dos diversos elementos orográficos com sugestão da influência poética, um dos mais vezes citados na nossa literatura, tanto no século XVIII como no seguinte. Os três árcades falam dele como “ameno” e “sacro”: segundo Quita, nele se tributa o incenso para aceder à inspiração; na ode VII (“Lusitânia feliz! Que venturoso”), o sujeito poético exorta (Quita 1999: 202):

Vós, talentos, a quem do Pindo o coro
Altos versos inspira do famoso
Vencedor dos obstáculos terríveis,
Eternizai o nome glorioso
Com hinos aprazíveis

O coro do Pindo são as Musas, que, dentro deste imaginário, são ainda “Deusas” daquele monte. Na obra de Cruz e Silva (2000: 116), “luso Pindo” simboliza os poetas portugueses, mas chegar ao Pindo é atingir um nível de qualidade que legitima a actividade do poeta. Assim o sujeito lírico afirma num soneto dedicado a Correia Garção (Silva 2000: 82):

Sábio e ilustre Garção, que ao eminente
Cume do sacro Pindo tens chegado,
E de honroso suor todo banhado
Coroas de hera e louro a altiva frente[.]

O mesmo poeta, num texto que recorda o mito da criação da fonte da inspiração poética (Hipocrene, localizada no Hélicon¹⁹, igualmente cantada por Reis Quita²⁰, a qual brotou da montanha depois de um coice de Pégaso),

18 Virgílio, *Bucólicas*, 10.11; Horácio, *Odes*, 1.12.6; e Ovídio, *Metamorfoses*, 7.225.

19 Cf. Hesíodo, *Teogonia*, 1-6; Propércio, *Elegias*, 3.3.1-2. “Era à volta da fonte de Hipocrene que se reuniam as Musas para cantar e dançar. Considerava-se que a sua água favorecia a inspiração poética”, ensina Grimal (1999 s. v. “Hipocrene”).

20 “Oh ninfas da Hipocrene, que tecestes / Gloriosa capela ao vate amado, / De quem dignos os versos meus fizestes. // Se Alcino quereis ver eternizado, / O meu nome escrevei onde escrevestes / O nome do seu Sílvio decantado” (Quita 1999: 274-275).

volta a mencionar o Pindo, embora a situação lhe sirva para comparar o talento de um certo F... com a voz de um cavalo, pelo que os seus versos são “roucos guinchos” e “rinchos” (Silva 2000: 87). O mesmo mito, mas sem menção do nome da fonte de Hipocrene ou do monte Hélicon, é referido também com pretensão satírica no soneto “Mísero gandaieiro do Parnaso”, de Correia Garção (1982 I: 65). O ataque literário é feito por palavras mais subtis: a poesia do destinatário do soneto enche um “tosco vaso”, cujo significado pode não estar longe do de bacio; e quando o mesmo poeta pediu inspiração a Apolo, o deus concedeu-lhe a fúria de Pégaso: “Essa fúria que o Pindo te dispensa / Bem se vê que é de besta” (vv. 9-10).

No entanto, este soneto começa com um irónico vocativo ao “pegureiro do Parnaso” — “íngreme montanha vestida de bosques”²¹, nas palavras de Homero —, situado na Fócida, a norte do golfo de Corinto, em cujo sopé fica Delfos, não longe do Pindo, nem do local onde Édipo matou Laio (Sófocles, *Rei Édipo*, 475). Aí corre a fonte da Castália²², do nome da ninfa que se atirou à água para escapar à perseguição de Apolo. Quem quisesse consultar o oráculo de Apolo em Delfos teria de se purificar nestas águas. O Parnaso, que passou para as literaturas modernas como lugar simbólico e mítico onde vivem os poetas e a poesia²³, é “frondoso” num poema de Garção que aí situa a fonte de Aganipe, localizada, todavia, no Hélicon; ainda para Garção há um “santo lume” (alegoria da inspiração) que conduz ao cimo do Parnaso.

Sendo pastores, um dos instrumentos musicais que metaforizam a poesia nos poetas da Arcádia Lusitana é a flauta; como a “fauta ruda” de Camões, esta surge igualmente como “rude”, que é, etimologicamente, antónimo para o adjectivo “erudito” (Ernout e Meillet 2001: s. v. *rudis*). No entanto, a flauta convencional dos pastores é a avena. Se Camões lhe chamara “agreste” (*Os Lusíadas*, 1.5.2), ela é “suave” em Reis Quita (1999: 280-281), que lhe reconhece “som campestre”. No soneto “Entre os salgueiros da ribeira umbrosa” (Quita 1999: 275-276), o sujeito coloca-se a si próprio a tocar esse instrumento:

21 Homero, *Odisseia*, 19.431 (tradução de Lourenço in Homero 2003: *ad loc.*).

22 Virgílio, *Geórgicas*, 3.293; Horácio, *Odes*, 3.4.61. As irmãs da Castália são as Musas (Marcial, *Epigramas*, 4.14.1).

23 “Há pragmática nova, estreitas regras, / Que obriga a jejuarmos, Poesia, / Tão longa quarentena; e não me espanta / Ver poetas mirrados, se a abstinência / Das clausuras fugiu para o Parnaso” (Garção 1982 I: 230-231).

Entre os salgueiros da ribeira umbrosa
Que banha o flavo Tejo murmurando,
Alcino modulava o verso brando
Com avena suave e lacrimosa.

A adjectivação daquele instrumento representa o tema da poesia, ao mesmo tempo que “modulava verso brando” corresponde ao conceito da que é harmoniosamente produzida.

Na ode XXIII, Garção (1982 I: 149-150) roga a Arminda (ao aniversário de quem o poema é dedicado):

Deixa, gentil Senhora, que se mude
A cítara soberba
Em avena campestre, e que te of'reça
Humilde rendimento
De singela vontade e são desejos[.]

Nestes exemplos, promove-se, como em Camões, a identificação da avena como um tipo de poesia (“campestre”) diferente da da cítara (“soberba”). Este instrumento, tal como a lira, é preferido para a representação da poesia encomiástica de outros géneros líricos. E, com efeito, Reis Quita (1999: 183-187) inicia a ode “À Sereníssima Princesa do Brasil”, com menções da lira e da cítara, entendidas como o mesmo objecto:

Angélicas virtudes que áureo berço
Tivestes sobre os Astros,
Ouvi os sons da lira, que afinada
Pela mão que teceu imortais c'roas
Ao vencedor da olímpica palestra
Vai nas asas dos Euros
Visitar as esferas estreladas,
O sacro templo vosso. [...]

Mas porque voas, cítara sonora,
Qual águia remontada,
A explorar os lúcidos planetas,
Procurando dos céus as castas filhas,
Se habitam todas juntas
No peito augusto da Real Maria?

Do mesmo modo, Cruz e Silva (2001: 188) recorre à metáfora da cítara para mencionar a poesia de Alceu:

Se pulso a cítara de Alceu harmónica,
O plectro altíssimo não rende pródigo
À virtude falsa tributo:
Sólida glória é só quem o move.

Noutras odes de Garção, todavia, a cítara é “pobre, rústica”, “ditosa” ou “soberba”; na ode I (Garção 1982 I: 77-83), a “cítara famosa” é afinada pelo sujeito, que declara que a recebeu de Píndaro, perifrasticamente mencionado como o “cisne do Ismeno, / Cujo canto em Elia vitoriosa / Foi sempre às Musas mais que o Pindo ameno”. Por fim, no soneto “Ao brilhante poder do santo fogo” (Garção 1982 I: 22), o sujeito propõe: “E, qual Tyrse na cítara divina / Teu lindo rosto angélico apregoa, / Cantarei de tua alma a gentileza” (vv. 12-14). Adjectivada de “divina”, a cítara insinua assim a origem celeste da poesia.

Ainda dentro do campo metafórico da poesia como música e dos seus instrumentos como diferentes estilos e géneros poéticos, na obra de Reis Quita (1999: 265-266) surge uma única menção do saltério, num soneto dirigido a Correia Garção:

Não, facundo Garção! Vulgo profano
Nunca do Pindo entrou no casto Império;
Apolo deu a poucos o saltério
Do cantor venusino e do tebano.

Os exemplos com a lira são muito mais frequentes, vindo a assumir uma representatividade mais ampla. Na obra destes poetas, a lira é “de ouro” ou “áurea”, “toante”, “rude”, “agreste”, “rouca”, “sonora” — adjectivos que descrevem, mantendo com particular insistência a sugestão auditiva, um estilo poético ou a qualidade dos versos a que se referem. O que os sujeitos líricos fazem com a lira é “afinar”, “modular” (verbo performativo usado por Quita), “temperar”, “tanger” ou “ferir as cordas”. Na ode “Vinde batendo as asas luminosas”, Reis Quita (1999: 193-195) evoca os “Espíritos celestes” para que acendam na sua alma “um santo fogo” e que rejam a sua lira e “Sobre ela derram[em] alegres hinos”. Num soneto de Dinis (Silva 2000: 136), o sujeito dirige-se à lira, com quem reconhece ter partilhado a vida:

Lira, que ao colo meu sempre pendente,
De meus anos tens sido na carreira
De meus gostos e mágoas companheira,
Vem acompanhar a dor que o peito sente.

No soneto “Não louves, caro Tyre, a rouca lira” (Garção 1982 I: 26), ela é descrita como “rouca” (v. 1), mantendo a metáfora auditiva e de sugestão oral pelo uso do verbo “cantar” (v. 4). É de notar que Córídon (termo com que o sujeito poético se refere a si próprio, em terceira pessoa) é, por hipálage, rude; com efeito, nestes poemas a poesia nunca é erudita, declarando-se mesmo humildemente simples. Neste contexto, estranha-se que no soneto “Os antigos poetas fabulando” (Garção 1982 I: 6) se leia uma sugestão de superioridade da poesia cultivada pelo sujeito poético em relação à poesia antiga, em particular a respeito de Virgílio.

A lira e os outros instrumentos simbolizam, mais do que a poesia, um certo tipo de poesia, pois, como se viu, eles inscrevem os poemas num determinado género e reconhecem-lhes a inspiração de autores da tradição. Dinis (Silva 2001: 193-195) afirma, na ode “Celebrem outros as vorazes chamas”, pulsar “com ebúrneo plectro / De Safo a lira”; Garção (seguindo Horácio, *Odes*, 1.31 e 2.16) declara possuir “a lira / Do cantor de Venusa” (Garção 1982 I: 142-144).

Se o instrumento de música substitui a poesia, que assim se reifica como som, importa sublinhar a insistência com que, na poesia lírica de Correia Garção, a poesia resulta de um acto performativo: sendo canto, os versos são para ser cantados pelo poeta e para serem recebidos pela audição. Esta musicalização é ainda mais relevante porque não concorre com a escrita nem com a ficção, tal é a verdade e intensidade dos sentimentos que a poesia traduz. Na obra de Reis Quita, como ficou atrás sugerido, a poesia é um exercício métrico, devendo as palavras modular-se ao verso.

Encenação de diálogo com Teotónio Gomes de Carvalho, o soneto “Faze versos, meu Tyrse; a linda Clara”, de Correia Garção (1982 I: 27), exorta Tirse a *fazer versos*, os quais “Clara / [...] quer ouvir, teu doce canto” (vv. 1-2). Como se vê, persevera-se no imaginário da audição, mas penso que se pode agora atentar na acção sugerida a Tirse: “faze versos” (repetido no v. 4 como “versos farei”), perífrase em que ecoa etimologicamente o termo *poesia*²⁴. E a este propósito, parece claro para estes autores que a moderna

24 No mesmo soneto, pode verificar-se, numa resposta de Tirse, que os seus versos não têm poder de lenitivo a respeito da sorte: “que versos farei que possam tanto / Que branda torne minha sorte avara?”

poesia lírica se denomina por metáforas como a dos instrumentos de que a lira é o principal exemplo, mas também por versos. Recorde-se também que, nesta época, “poesia”, tal como ποιησις em grego e *poesis* em latim, não andava longe do sentido da actual “literatura”.

Mantendo o ambiente rural, os poetas da Arcádia persistem na evocação de divindades associadas a essa ficção campestre, e a elas pedem inspiração — a começar por Pã, o deus tutelar da Arcádia (Teócrito, *Idílios*, 1.128; Propércio, *Elegias*, 1.18.20). Segundo Virgílio, na écloga IV, anunciadora de uma nova era de que ele seria o principal poeta, “Até Pã, se competisse comigo tendo por juiz a Arcádia, / até Pã, tendo a Arcádia por juiz, se diria vencido”²⁵. Como complemento a este ambiente, a obra lírica de Horácio tem significativa expressão do bucolismo pastoril, de que se salienta:

Na tenra erva, entoam canções na siringe
os guardadores de gordas ovelhas,
deleitando o deus que ama os rebanhos
e as sombrias colinas da Arcádia.²⁶

Assim, fiel aos princípios arcádicos de que dei notícia, Domingos dos Reis Quita (1999: 274-275) regista num soneto igualmente citado a sacralidade de Pã:

Cisne do Tejo, a quem toante lira
Deram argivas imortais Camenas,
A cujo som canoro, que respira,
Saltam na praia as Tágides amenas.

Zéfiro, que as frondosas selvas gira,
As leves asas suspendeu serenas;
Mover espera a ninfa, que suspira
O sacro Pã com tuas cantilenas.

(Garção 1982 I: 27). Cf. soneto “Inda a vermelha Aurora sonolenta”: “Falou, tossiu, tocou, e em tais revezes, / Quando cuidei que sossegado estava, / Fez-me versos fazer que tenho feito” (Garção 1982 I: 40).

25 Virgílio, *Bucólicas*, 4.58-59 (tradução de Gabriel Silva in Vergílio 2019a: *ad loc.*). À Arcádia está ainda ligado o pastor Aristeu, filho de Apolo, tratado como *cultor nemorum* (“habitante dos bosques”, Virgílio, *Geórgicas*, 1.14; tradução de Gabriel Silva in Vergílio 2019b: *ad loc.*), a quem é atribuída a invenção do modo de recuperar colmeias outrora perdidas (*Geórgicas*, 4.283).

26 Horácio, *Odes*, 4.12.9-12 (tradução de Pedro Braga Falcão in Horácio 2008: *ad loc.*).

No entanto, Apolo, sendo o deus das artes e da poesia, é nessa condição evocado ou mencionado. É ele quem toma as decisões sobre a actividade literária dos sujeitos poetas ou daqueles a quem vários destes poemas são dedicados. Por conseguinte, há interesse em recordar que Cruz e Silva (2000: 71) parece ser o único poeta da Arcádia que pede inspiração a Baco:

Evoé, grande Baco, tu me inspira
(Pois que de Alfesibeu os anos canto)
Um nunca usado, nunca ouvido canto,
Digno só de teu frasco, e tua lira.

Esta devoção condiz com o tipo de poesia convivial que lhe está associada, característica dos modelos de Alceu e Anacreonte, nos quais o poeta pretende inspirar-se.

A expressão da poesia que aqui se esboçou — transmissão oral de uma poesia para ser ouvida porque se identifica com um som produzido por instrumentos musicais, de que decorrem a ausência do processo de leitura e da figura de leitor e a inexistência do gesto da escrita — não é revolucionária nem particularmente inovadora, uma vez que obedece a critérios estéticos que aconselham a uma inscrição criativa na memória literária das tradições da Antiguidade Clássica e do século XVI português. Como o poeta precisa de conhecer outros autores para os tomar como modelo, é ao criador que cabe a tarefa de leitura, que antes se considerou não existir no receptor. Nenhum destes processos tem um fim ou meta definida; dir-se-ia que é um trabalho infinitivo e constantemente em progresso, que acompanha o poeta na velhice e até à morte — “é preciso grande génio, longo / e colhido estudo; ouvir a todos, / Seguir a poucos; conversar cos mortos, / Quero dizer, cos livros todo o dia / E toda a noite; ali se faça branco / O cabelo que foi ou preto ou louro” (Garção 1982 I: 231-232).

Bibliografia

- Anastácio, Vanda (2015). “Introdução”. In Marquesa de Alorna, *Obras Poéticas*, introd. e notas Vanda Anastácio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-29.
- Braga, Teófilo (1899). *A Arcádia Lusitana: Garção — Quita — Figueiredo — Dinis*. Porto: Liv. Chardron.
- Camões, Luís de (2003). *Os Lusíadas*, ed. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.

- Castelo Branco, Camilo (1876). *Curso de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Liv. Editora de Matos Moreira.
- Castro, Aníbal Pinto de (2008). *Retórica e Teorização Literária em Portugal: Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Coelho, Jacinto do Prado (1959). "A Musa Negra de Pina e Melo e as Origens do Pré-Romantismo Português". *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa: Classe de Letras*, 7: 109-127.
- Ernout, Alfred e Antoine Meillet (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.
- Figueiredo, Fidelino de (1946). *História da Literatura Clássica*. 3.ª ed., São Paulo: Editora Anchieta.
- Figueiredo, Manuel de (1815). *Teatro*. Vol. XIV, Lisboa: Impressão Régia.
- Freire, Francisco José (1759). *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em geral e de todas as suas espécies principais tratadas com juízo crítico*. Vol. II, 2.ª ed., Lisboa: Of. Patriarcal de Francisco Luís Ameno.
- Garção, Correia (1982). *Obras Completas*, ed. António José Saraiva. 2 vols., 2.ª ed., Lisboa: Sá da Costa.
- García Martín, Ana María e Pedro Serra (2006). "Introdução". In António Dinis da Cruz e Silva, O *Hissope: Poema Herói-Cômico*. Coimbra: Angelus Novus, pp. vii-clxviii.
- Garrett, Almeida (1845). *Teatro*. Vol. I: *Catão*. 4.ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional.
- (2010). *Viagens na Minha Terra*, ed. Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gerbino, Giuseppe (2010). "Arcadia". In *The Classical Tradition*, ed. Anthony Grafton, Glenn W. Most e Salvatore Settis. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 58-59.
- Głowiński, Michał (1976). "Theoretical Foundations of Historical Poetics". *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, 7.2: 237-245.
- Grimal, Pierre (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, trad. coord. Victor Jabouille. 4.ª ed., Algés: Difel.
- Homero (2003). *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Horácio (2008). *Odes*, trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia.
- Irmscher, Johannes (2006). "Arcadianism". In *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World. Classical Tradition*, ed. Manfred Landfester, Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Vol. I, Leiden, Boston: Brill, cols. 210-213.
- Joaquim, António Manuel Esteves (2005). "Introdução". In Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, apres. Aníbal Pinto de Castro, estudo introdutório, edição e notas António Manuel Esteves Joaquim. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-133.
- Lienau, Cay e Eckhard Wirbelauer (2002). "Arcadians, Arcadia". In *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World. Antiquity*, ed. Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Vol. I, Leiden, Boston: Brill, cols. 967-969.
- Marnoto, Rita (1996). *A Arcadia de Sannazaro e o Bucolismo*, pref. Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Faculdade de Letras.
- (2010). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. IV: *Neoclassicismo e Pré-Romantismo*. Lisboa: Verbo.
- Monteiro, Ofélia M. Caldas Paiva (1974). *D. Frei Alexandre da Sagrada Família: A sua espiritualidade e a sua poética*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.

- Morato, Francisco Manuel Trigo de Aragão (1819). “Memória sobre o Estabelecimento da Arcádia de Lisboa e sobre a Sua Influência na Restauração da Nossa Literatura”. *Memórias da Academia Real de Ciências*. Tomo VI, parte I, Lisboa: Of. da mesma Academia, pp. 57-81.
- Pires, Daniel (2018). “Introdução”. In Bocage, *Obras Completas*. Vol. I, tomo I: *Sonetos, Sátiras, Odes, Epístolas, Idílios, Apólogos, Cantatas e Elegias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 5-23.
- Quita, Domingos dos Reis (1999). *Obras Completas*, ed. Ana Cristina Fontes. Vol. I, Porto: Campo das Letras.
- Reis, Carlos (2008). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. 2.^a ed., Coimbra: Almedina.
- Ribeiro, José Silvestre (1853). *Primeiros Traços duma Resenha da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Roy, James (2005). “Arcadie”. In *Dictionnaire de l'Antiquité*, dir. Jean Leclant. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 193-194.
- Saraiva, António José (1982). “Introdução”. In Garção (1982 I: vii-lxii) e (1982 II: vii-lxvii).
- Silva, António Dinis da Cruz e (2000-2003). *Obras*, ed. Maria Luísa Malaquias Urbano. 3 vols., Lisboa: Colibri.
- Silva, Luís Augusto Rebelo da (1909). *Arcádia Portuguesa*. 3 vols., Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- Snell, Bruno (1992). *A Descoberta do Espírito*, trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Torres, Miguel Joaquim Marques (1840). “Academia da Arcádia Portuguesa”. *O Panorama*, vol. 4, n.º 164: 198-200.
- Vergílio (2019a). *Bucólicas*, introd., trad. e notas Gabriel A. F. Silva. Lisboa: Cotovia.
- ____ (2019b). *Geórgicas*, introd., trad. e notas Gabriel A. F. Silva. Lisboa: Cotovia.

Reminiscências de Plauto nos entremezes *O soldado valentão* e *Torturas de um coração*

SONIA APARECIDA DOS SANTOS*

A retomada de temas e personagens mostra-se uma prática bastante comum na história do teatro de todas as épocas, inclusive na Antiguidade Clássica. Longe de representar mera repetição ou falta de engenhosidade, a reelaboração criativa de elementos pré-existentis mostrava o virtuosismo e a originalidade do dramaturgo¹. Em outras palavras, um poeta não era “dono” de um enredo; não importava o que acontecia na peça, mas como acontecia (Hunter 1985: 87).

Para compor suas comédias entre o século II e III a. C., o comediógrafo romano Plauto reelabora peças da comédia nova grega (a *Néa*), dando-lhes uma coloração romana, na forma de *fabulae palliatae*. Assim, em suas histórias desfilam personagens-tipo pinçadas da comédia grega, dentre as quais aquelas centrais no desenvolvimento da trama, tal como a dupla do jovem apaixonado (*adulescens*) e seu escravo ardiloso (*seruus callidus*), ou ainda outros, de menor relevância no enredo, caso do soldado fanfarrão (*miles gloriosus*). A amplitude da atuação de tal personagem foge à regra na comédia *Miles Gloriosus* (*O soldado fanfarrão*). Ela será a base para a discussão que faremos do papel desse tipo em peças que, segundo pretendemos demonstrar, consistem em instâncias da recepção da referida obra de Plauto.

Na comédia plautina em questão, o papel principal é ocupado pelo soldado Pirgopolinices, que se gaba o tempo todo da própria valentia e do

* Universidade Estadual de Campinas | ssantoscps@gmail.com

1 Sobre a questão, cf. Hunter (1985: 87).

poder de seduzir as mulheres, qualidades que no decorrer da trama não se mostram verdadeiras – contraste que serve de recurso para potencializar o efeito cômico ao longo da história. Tanto a personagem, quanto a sua suposta fama de valentão cristalizaram-se na literatura ocidental, aparecendo em novas roupagens em obras diversas. Em nosso estudo, discutiremos sua retomada em dois entremezes modernos: *O soldado valentão*, produção anônima portuguesa de 1773 e *Torturas de um coração*, datada de 1951, primeira obra do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna (1927-2014) e que serviu, ainda, de laboratório para a escritura de outra comédia sua, *A pena e a lei* (1959).

Veremos que nas produções modernas, tanto na peça de Suassuna, quanto na produção anônima portuguesa, o Pirgopolinices plautino ressurge na pele dos personagens Farrete e do Cabo Setenta, respectivamente, os quais, assim como seus antecessores da Antiguidade Clássica, fazem questão de deixar clara a fama de valentões e conquistadores, inserindo-se na tradição. Levando em conta aspectos intertextuais, apreensíveis no cotejo das obras referidas, bem como teorias da recepção modernas (Jauss 1999; Iser 1999; e, ainda, Hardwick 2003), nosso estudo pretende, a partir da análise e comparação de tais personagens, verificar em que medida as referidas produções ecoam e reelaboram características do *miles gloriosus* romano, além de perceber algumas diferenças associáveis ao contexto e à época em que as peças modernas foram produzidas.

Genealogia dos fanfarrões

O tipo fanfarrão em que se enquadra a personagem da peça *Miles Gloriosus* está presente desde a comédia grega antiga. Como soldado, aparece, por exemplo, em *Acarnenses* de Aristófanes, com o general Lâmaco. Todavia, conforme lembra Hunter (1985: 95), é na Comédia Média Grega (ou comédia do período intermediário) que se torna mais frequente, pois:

durante o século quarto, um grande aumento no uso de soldados mercenários teria feito com que tais guerreiros profissionais com suas histórias maravilhosas de lugares exóticos se tornassem um fenômeno familiar. Menandro poderia assim colocar as expectativas do público em contraste com a realidade dos indivíduos que ele apresentava. Os soldados de Menandro possuem nomes significativos e belicosos (Bias, Pólemon, Trasônides, Estratófanes) e são dados a um modo colorido de falar, ocasionalmente alardeado, mas a

maioria daqueles que conhecemos prova ser totalmente diferente dos soldados plautinos. (Hunter 1985: 95)²

O prólogo de *Miles Gloriosus* indica o título do modelo de Plauto, a saber, *Alazon*, que em grego significa precisamente “fanfarrão”, i.e. “jactancioso”, “gabarola” (*Mil.* 86-87). Ainda conforme Hunter, é em Plauto que o *miles* tem seu maior desenvolvimento. O militar faz parte de nove comédias plautinas e sobe à cena em oito delas: além de *O soldado fanfarrão* (*Miles Gloriosus*), ele atua em *Anfitrião* (*Amphitruo*), *Báquides* (*Bacchides*), *Caruncho* (*Curculio*), *Epídico* (*Epidicus*), *O pequeno cartaginês* (*Poenulus*), *Psêdolo* (*Pseudolus*), *Truculento* (*Truculentus*), e é mencionado no argumento de *Os prisioneiros* (*Captivi*, vv. 57-60).

Observemos como se mostra o tipo na peça em que há um desenvolvimento mais amplo da personagem. N’*O soldado fanfarrão*, já na cena de abertura (*Mil.* 1-9) somos apresentados ao protagonista Pirgopolinices, que, através de um discurso inflamado sobre suas armas, faz-nos pensar que estamos diante de um valoroso soldado, cuja imagem e força o fazem superior aos outros:

Pirgopolinices – Tratem de arear o meu escudo até brilhar mais que os raios de sol em céu claro; se for preciso, quero que, no mais aceso das batalhas, ele apague a vista do inimigo. Quero dar consolo a esta espada, que se lastima, desanimada, por eu a vir trazendo de folga há tanto tempo. A pobrezinha anda impaciente por fazer um picadinho de inimigos. (*Mil.* 1-9; trad. Bruna 1988: 183)

Nesta fala, dirigida a personagens mudas, o ator que adentra o palco emprega convenção própria para caracterizar os demais como subalternos, conferindo a si, enunciador da fala, um tom autoritário. A convenção pode ser proferida por outros tipos de personagem como um proxeneta (*Pseud.* 132) ou um pai de família (*Stich.* 58 e seguintes)³. Aqui, porém, o vocabulário referente a armas (*clipeus*, “escudo”, e *machaera*, uma espada curta e curva na lâmina cortante, “gládio”) e ao contexto bélico em geral (*acies*, “linha de batalha”; *hostes*, “inimigos”) sugere que o público esteja diante de um homem das forças armadas (Cardoso 2005: 232).

2 Sobre a relevância da guerra no contexto social dos espectadores da época de Plauto, cf. Leigh (2005); para discussão sobre a guerra como tema épico nas comédias do autor romano, cf. Costa (2014).

3 Cf. discussão em Cardoso (2005: 102, n. 37), embasada em Fraenkel (2007: 145-146).

Na sequência, porém, as falas exageradas da personagem e as réplicas caricaturais de Artotrogo (parasita que o acompanha, segundo ele mesmo, não pelas virtudes do patrono, mas por suas azeitonas em conserva) revelam que o que ouvimos não passa de autopromoção barata e embuste:

Artotrogo – Para que dizer o que todos os mortais sabem? O senhor é no mundo o único Pírgopolinices vivo, o mais invicto pela bravura, pela beleza e pelos feitos. Todas as mulheres o adoram e com toda razão, visto como é tão belo. (*Mil.* 55-56; trad. Bruna 1988: 185)

Não apenas no diálogo que trava com Pírgopolinices, mas ainda por meio de apartes do parasita ao público, desvela-se a verdadeira personalidade do militar vaidoso, convencido e pouco inteligente. Ademais, a fama do soldado é conhecida por todos na cidade, como fica claro na fala da mundana Acrotelêucia, contratada por Palestrião, escravo de Pírgopolinices, para enganar o militar e libertar a jovem Filocomásia, sequestrada e mantida refém pelo soldado:

Palestrião – A senhora conhece o soldado meu amo, pois não?

Acrotelêucia – Estranho a pergunta! Como não conhecer a execração do povo, o gabarolas, o sujeito dos cachinhos, o mulherengo perfumado? (*Mil.* 922-924; trad. Bruna 1988: 217)

No desfecho da história, vemos o autointitulado “neto de Vênus” (*Venus*) sendo humilhado e espancado pelos escravos do seu vizinho Periplectômeno. Isso porque teria tentado seduzir a mulher deste – o que, é claro, fazia parte do ardil criado pelo escravo Palestrião e pelo velho para liberar a jovem Filocomásia. Derrotado, Pírgopolinices ao final da peça faz um desabafo em relação aos homens conquistadores:

Pírgopolinices – Ai! Pobre de mim! Vejo que me bigodearam. Palestrião é um bandido! Foi ele que me fez cair na ratoeira. Mas foi bem feito. É o que devia acontecer aos outros conquistadores; haveria menor número de bilotrateriam mais medo e menos sofreguidão para tais coisas. (*Mil.* 1433-1437; trad. Bruna 1988: 242)

Segundo Jauss (1994), as obras literárias jamais podem ser consideradas atemporais ou monológicas, uma vez que a cada leitura são atualizadas pelo leitor; pode-se dizer que é através desse diálogo dinâmico que se dá

a permanência de determinadas histórias, personagens e sua recepção em tempos e contextos diversos. É o que parece ocorrer com o tipo do militar fanfarrão, sobretudo aquele que traz reminiscências do Pírgopolinices plautino e que se faz presente também em produções literárias modernas, seja tomando a forma do Capitão, da *Comedia dell'arte*, ou do Cabo Setenta do teatro de Mamulengo nordestino, apenas para mencionar alguns exemplos. É de dentro dessas “histórias sem dono, que correm mundo”⁴, que os tipos plautinos foram se modificando a cada época e contexto e sendo reinventados tanto por autores, quanto pelo público que os recebe e percebe ecos da Antiguidade nas obras modernas.

Variações sobre o mesmo tipo: do soldado fanfarrão ao soldado valentão

O entremez, *grosso modo*, pode ser caracterizado como uma peça curta, de caráter jocoso e que se serve da linguagem popular, normalmente apresentada entre os atos de uma produção dramática mais elaborada, como as óperas, por exemplo. Tratava-se de “pequenos atos variados com uma linha de ação central, que se aproveitava do teatro popular de improvisação, somados às burlas, músicas e danças” (Levin 2005: 184).

Em Portugal, tais produções circularam entre os séculos XV e XIX, tendo sua maior notoriedade no século XVIII. Além de serem representados, eram apreciados em formato de folhetos de cordel, fato que colabora para a sua ampla difusão nas mais variadas camadas sociais da audiência. Levin (2005: 188-189) afirma:

Toda a vasta produção de peças teatrais que divertiu os habitantes das cidades e vilarejos da península, nos séculos XVII e XVIII, a despeito das tentativas empreendidas por parte dos membros da Arcádia Lusitana e, depois, pelos iniciadores do movimento romântico, no sentido de reformar a literatura dramática, conservou-se não apenas por conta das representações cênicas improvisadas nas ruas, praças e casas de teatro, mas devido às incontáveis versões reproduzidas, à exaustão, nos folhetos de cordel. Aquilo que erroneamente se designa por “teatro de cordel” na realidade identifica um conjunto de textos impressos em folhas volantes que os cegos comercializavam, segundo consta nos exemplares que tematizam o gosto pela leitura de folhetos.

4 Cf. Suassuna (2008: 43).

Da mesma maneira que ocorria com a comédia plautina, os entremezes utilizam uma galeria de personagens que vai desde aqueles advindos da tradição cômica, modelados a partir de uma herança ibérica – como o velho, o médico, o estudante, o sacristão, o galego, o marujo, o cego, dentre outros (cf. Levin 2005: 187) –, até, no caso específico dos entremezes portugueses, aos tipos caracteristicamente lusitanos, dentre os quais se enumeram o peralta malcriado, o velho cismático, os vendedores de feira, a mulher astuciosa, o soldado, as representações religiosas (tais como anjos e santos), o músico, o poeta, os vendedores de cordéis, damas e ladrões (cf. Silva 1979: 53).

Dentre o material consultado⁵, o soldado aparece em poucos entremezes do século XVIII, período cotejado neste estudo, sendo que apenas em um deles desempenha o papel principal. Trata-se de *O soldado valentão*, peça anônima publicada em cordel em 1773, sobre a qual nos deteremos.

Antes disso, vale recordar algo que Jauss (1994: 31) afirma: cada composição literária traz consigo o eco de tantas outras anteriormente produzidas, as quais são acionadas de acordo com a bagagem cultural de cada leitor. Esse aspecto, ainda segundo o autor referido, pode promover uma aproximação ou afastamento entre público e obra, influenciando desse modo na recepção. Levando isso em conta, é possível dizer que o público conhecedor da comédia plautina aqui cotejada, ao deparar com o entremez *O soldado valentão*, de saída o relacionaria com a peça antiga *Miles Gloriosus*. Isso porque a proximidade do título é bastante evidente, havendo apenas a substituição do adjetivo latino *gloriosus* (“fanfarrão”) por “valentão”. Assim, antes mesmo de proceder à apreciação da obra, é acessado o horizonte de expectativas do público do entremez, as quais podem ou não se confirmar no decorrer da leitura. Isso é possível pois:

um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas, seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre a literatura esquecida, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali. (Jauss 1994: 44)

5 Nosso levantamento se deu a partir do site português *omnia.ie*, que congrega arquivos digitalizados de diversas bibliotecas europeias.

No entremez referido, somos apresentados, de início, a Varreta, um sacristão licenciado, e sua esposa espanhola, os quais travam uma briga conjugal. O motivo da querela doméstica é um encontro do dito marido com uma jovem portuguesa com quem ele tem um caso. Após uma coleção de xingamentos proferidos pela mulher e uma ameaça de vingança, o sacristão sai ao encontro da amante:

Varreta – Larga-me a capa.
 Izabel – Que couza he larga?
 Varreta – Deixa, que tenho pressa.
 Izabel – Qual pressa?
 Varreta – Será, inda que não queiras. Dá-lhe.
 Izabel – Malvado Sancristão, seca tavernas,
 Esponja dos toneis, e vinagreiras,
 Espantalho, chupa sirios, pilha vélas,
 Dessas barbas nestas unhas por instantes
 Verás hum grande mólho, e com ellas
 Limparei... mas está aqui gente.
 Varreta – Mulher tonta, se vosse não se reporta
 Aventuro hum negocio, que me importa
 Izabel – A ver a tua Dama vás, malvado
 Licenciozo, em vês de Licenciado.
 Varreta – Não seja tão pezada e tão tirana.
 Izabel – Mas vale ser pezada, que leviana:
 Vai-te pérro, trapalhão, bandalho, mono,
 Archote dos enterros, cheira mortos
 Dás me zêlos a mim! que nunca os tortos
 Ramalhetes te puz nessa cabeça!
 Mas eu me vingarei muito depressa. (SV. 3)

A utilização de injúrias com referência à profissão de sacristão dirigidas a Varreta por sua esposa serve para, além de apresentar a índole da personagem, potencializar o efeito cômico, sobretudo no jogo de vocábulos “licenzioso” (*sic*) e “licenciado”, ou ainda “pezada” (*sic*) e “leviana”. Na cena seguinte, somos colocados diante de Farrete, um soldado que entra em cena pedindo esmola, com ares de valentia, mas que rapidamente se mostra um covarde nato, a ponto de querer fugir por temer que o sacristão esteja armado:

Farrete – Se acazo costuma a dar vossê esmóla,
 Não póde deixar d'algua ter já dado,
 Também a dará a hum Alferes mui honrado,
 Repetindo essa grandeza nesta hora.
 Varreta – Deos o ajude. Fórte susto! Ora irra.
 Farrete – Isso só se diz se alguém espirra.
 Varreta – Deos o favoreça, Senhor, tem entendito?
 Farrete – Isso he cá para mim tempo perdido.
 Varreta – Perdoe, irmão.
 Farrete – Que perdoe? de que sórte,
 se me não contentou sendo eu a parte.
 Varreta – Pobre Soldado, e a taes horas da noite:
 Bem mereço que me dem muito açoite:
 Na verdade que não esstou muito contente,
 E o peor he que não sou muito valente.
 Farrete (à parte) – Elle faz que não entende, que imagina?
 Deve trazer algum espeto, e mo embainha (*tremendo*)
 Vou abalando, e ha de ser de pressa,
 Antes que se arroje abrirme hoje a cabeça. (SV. 4-5)

A fuga não ocorre, pois, após Varreta mencionar a vontade de remediar a situação de não possuir um só real para dar ao soldado, inicia-se um jogo, baseado numa sequência de definições: vontade, fé, paciência. Em seguida há um jogo com a ilusão cênica, quando as personagens afirmam tratar-se, ali, de um entremez:

Farrete – Basta tanto crer, isto he Entremez?
 Varreta – Lindo ponto tocou por esta vez,
 Entremez he a salça deste tempo,
 Boa fruta, limonada, e passatempo,
 Poucos agradaõ por xulos, e marotos
 Farrete – Mas também ha satiricos,
 Entremezes enfadonhos infinitos,
 Entremezes também ha... (SV. 5)

Nesse ponto, a nosso ver, além de divertir o público da época, a referência ao gênero dramático empregado revela a popularidade dos entremezes no século XVIII e serve para situar tais produções no tempo e no espaço. De todo modo, a um leitor moderno, tais como os expressivos e abundantes jogos de palavra (Taladoire 1957: 240), a metalinguagem

pode ser considerada mais um marcador alusivo às peças plautinas, que a apresentam de modo bastante significativo (Cardoso 2005). Esse reconhecimento tem, ao mesmo tempo, um sabor de novidade devido ao modo como tal retomada se dá. No âmbito da estética da recepção, a presença da metalinguagem no referido entremez poderia ter, para um público conhecedor de Plauto, um efeito além do esperado, a saber: potencializando a fruição do prazer estético⁶.

Voltando à questão da valentia, bem diferente do ridicularizado Pirgo-polinices plautino, o soldado Farrete – apesar de não ser realmente intrépido – sabe utilizar muito bem o discurso para se autopromover e vender sua imagem de valentão. Na peça de Plauto, o militar não convence ninguém; mas na produção portuguesa Farrete persuade o sacristão Varreta, o qual, não tendo também coragem alguma, após perguntar se o militar é valente e obter sua resposta exaltada, contrata-lhe os serviços de escolta para chegar em segurança à casa da amada e garantir o sucesso da empreitada amorosa.

Farrete – Por maior me conhece toda a gente,
Se não o sabe, oiça agora: Em um Entrudo
As orelhas, queixadas, dentes, tudo
Desfiz, por estas, na verdade, a hum magano,
Que me havia escapado ha mais de hum anno,
Coveiros, e Sancristães são meus Compadres,
E dos que buscão Missas muitos Frades,
Só por haverem as tenções, e a esmola
Dos que despacho, e espicho pela góla,
Tambem tenho meus partidos dos sineiros,
Pela parte que pertence aos Thezoueiros.
A justiça em me vendo se alvoroça,
Porque sabe que ha de haver queréla por força
Se azazo me irritio, e faço desta
(*pega na espada*)
Porque então já se sabe ha de haver sesta.
Varreta – Bem empregado dinheiro!
Vamos, que a janella he essta,

6 Conforme Jauss (1994: 54), a obra assume uma maior distinção positiva quanto mais rompe com o horizonte de expectativa preestabelecido, ou seja, quando se mostra “inusitada” perante o receptor, ademais a maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária.

Senhor Valente, cuidado.
Farrete – Rizo me tem isso dado,
Pois deitarme homens a mim,
He largar cães a hum veador,
Ou hum prato de boas iscas,
Que as engulo de hum bocado. (SV. 6)

Os arroubos de valentia de Farrete lembram muito os de seu antecessor Pirgopolinices (*Mil.* 15-20; trad. Bruna 1988: 184). Lugares-comuns na representação da falsa valentia são, por exemplo, referências a partes do corpo, num discurso exaltado e verborrágico. Porém, o soldado plautino parece acreditar na autoimagem criada e, uma vez que não é inteligente o bastante para fazê-lo com maestria, conta sempre com a ajuda de seu parasita Artotrogo para reforçá-la. Já o militar português tem consciência da própria covardia, lançando mão dos ardis da mentira para poder ludibriar o sacristão Varreta, que, por sua vez, vai descobrir da forma mais dolorosa a verdade sobre o seu recém-contratado guarda-costas.

Isso porque, na cena três, ao chegarem à janela da moça, aproximam-se dois homens encapuzados, os quais Varreta ordena a Farrete que sejam degolados; o covarde militar, porém, sugere que se abaixem, finjam de bancos de pedra e fiquem quietos até os visitantes irem embora (SV. 8). Estes resolvem descansar nos referidos assentos e por estarem com fome quebram nozes na cabeça do soldado e do sacristão, os quais, devido à dor, mexem-se fazendo os encapuzados fugirem. Ao indagar o suposto valentão sobre o acontecido, Varreta ouve que este não agiu por respeito à honra da “donzela”:

Varreta – Senhor Valente, que fraqueza he esta?
Farrete – Que ha de ser, pois se não fora
Por honra desta Senhora
Como caldo eu os forvera,
Como leite, e como vinho,
E ainda como posta de tocinho
Bem cozido os engolira:
Se tornassem, por S. Dimas,
Que lhes tirára mil vidas,
E isto só com um dedo.
Creia foi respeito, não foi medo. (SV. 10)

Tal recurso de efeito risível é utilizado por mais duas vezes, a saber: quando as personagens fingem-se de pilares de uma igreja perto da qual estavam, tendo um cartaz de ópera pregado no rosto – mais uma instância de metalinguagem (SV. 11-12) –, e ainda quando se metamorfoseiam em montes de pedra, ao ouvirem pessoas se aproximarem (SV. 13). Neste grupo, porém, estava Izabel, mulher de Varreta, que o reconhece; e, a seguir, vem a público a amante do referido sacristão: ambas começam a se insultar, quando são interrompidas por uma vizinha:

Vizinha – Vizinha, a noute he de festas,
O tempo permite tudo,
Festejemos estas pessas,
Que por zombar se fez tudo.
Izabel – Eu por mim estou socegada
Como seja por brincar.
Farrete – O melhor é que dancemos,
Comecemos a tocar.
Varreta – Quanto mais festa melhor,
Venha toda a vizinhança,
Gaita de folles, tambor. (SV. 13)

O entremez termina em tom festivo, com música. Conforme dissemos, um conhecedor do soldado fanfarrão de Plauto poderá perceber reminiscências da comédia antiga no entremez do século XVIII. Isso porque, apesar de as inúmeras transformações e adequações ao contexto da época em que *O soldado valentão* foi produzido se refletirem na galeria de tipos empregada no entremez, ainda sobrevivem sob a pele de Varreta traços vários do Pirgopolinices, sobretudo a pretensa “coragem” e lugares-comuns empregados para representá-la.

Torturas de um coração: O soldado fanfarrão desembarca em Taperoá

A obra literária de Ariano Suassuna, sobretudo seu teatro, pode ser comparada a um laboratório onde o dramaturgo inventa e reinventa histórias, misturando ingredientes dos mais diversos períodos que vão do popular ao erudito e que vêm do erudito ao popular, numa constante transformação e experimentação. O autor paraibano é leitor declarado de grandes autores da literatura mundial, incluindo-se aqueles da Antiguidade Clássica, como

Homero, Virgílio, Horácio e o próprio Plauto, os quais, segundo o próprio Ariano, “lê e relê sem cessar”⁷.

Além dos autores ditos eruditos, a estrutura do teatro suassuniano tem como outra viga de sustentação a arte popular nordestina, valendo-se sobretudo do Romanceiro, dos Folhetos de Cordel, do Mamulengo, do Circo e do Bumba-meu-boi, gêneros dos quais o autor retira histórias e personagens para compor uma galeria que termina por desfilas principalmente em suas comédias. Vêm daí, por exemplo, os famosos amarelinhos que, também em suas peças, fazem dupla com os bestas, dentre as quais a mais conhecida é certamente João Grilo e Chicó⁸.

É assim, pois, que, na produção de suas comédias, o autor pernambucano Ariano Suassuna lança mão dos clássicos eruditos provindo de todos os tempos, da arte do Nordeste brasileiro, e também de entremezes ou entremeios, chegando a produzir também peças desse gênero, recentemente coletadas em antologia póstuma⁹. Esses, porém, ao que sabemos, diferentemente do que ocorria com os entremezes dos séculos XVI a XIX na Europa, servem como experimentação para o desenvolvimento de composições mais longas. Suassuna inclusive cria duas categorias: os entremeios ligeiros e os demorosos, definidos pela quantidade de páginas (Santos 2018: 11). Dentre os últimos, temos *Torturas de um coração* (1951), que inclusive é a primeira produção teatral de Ariano e que serviu de base para a obra *A pena e a lei*, de 1959.

Tal como vimos tanto em *O soldado fanfarrão* quanto em *O soldado valentão*, no entremeio suassuniano, os temas da valentia e do amor são trazidos novamente à cena. Ademais, as personagens são típicas do teatro de Mamulengo nordestino: temos, por exemplo, o ardiloso e apaixonado Benedito, um negro esperto, que, para conquistar o coração de Marieta e ainda angariar o título de todo-poderoso de Taperoá, através da astúcia vencerá os dois valentões da cidade: Vicentão e Cabo Setenta.

O último corresponde ao militar na peça. Trata-se, pois, de um homem da lei com fama de corajoso. Já na primeira cena, temos o diálogo do Cabo Setenta com Benedito e ficamos sabendo da paixão que o soldado nutre por Marieta, além de ficarmos a par de sua “valentia”:

7 Cf. Suassuna (2008: 44).

8 Discutimos o modo como tal mescla de erudito e popular se mostra na comédia suassuniana *O santo e a porca* em Cardoso e Santos (2016).

9 A coleção, lançada em 2018, é organizada por Carlos Newton Junior; o volume dos entremezes (2018) é prefaciado por Idelette Muzart Fonseca dos Santos.

Cabo Setenta – Eu ando doido para pegar aquele safado do Benedito! Ah, moleque precisando duns bolos! Não vou com a cara daquele moleque! Negro, quando não é besta, é doido! E aquele então! Tem um ditadozinho de um “é ou não é?” que me deixa tinindo! Ah, se eu pego aquele moleque na cadeia! Aí sim, o atraso era tirado! Era tanto tapa e tabefe, era tanto tabefe e tapa, que o bicho era capaz de ficar branco! Ah, negro danado!

Benedito – Boa noite, Seu Cabo, está bonzinho?

Cabo Setenta – Vá pra lá, negro! Eu não gosto de conversa com negro, não! Eu digo como o defunto do meu avô: “negro em pé é um toco, deitado é um porco”. Vai pra lá senão vai pra chave!

Benedito – Que é isso, Seu Cabo Setenta? A gente não pode nem dar boa noite? Isto é uma regra de civilidade e cortesia, é ou não é?

Cabo Setenta – Você acabe com esse negócio de “é ou não é”! Eu não já lhe disse?

Benedito – Já, Seu Cabo! Mas esses viciozinhos, esses ditadozinhos que a gente pega, são danados, é ou não é?

Benedito – Negro, você hoje termina dormindo na cadeia! Eu ando doido pra botar você na chave, e boto mesmo – grade, cruz e cadeia! Não abuse da paciência do Cabo Setenta, não! Você se desgraça! Eu, estando zangado, se não houver quem me segure, eu faço uma besteira! (TC. 117-118)

Benedito, que conhece a verdade sobre a coragem do Cabo Setenta, provoca-o, mencionando o nome do outro “valentão”, i.e., Vicentão:

Benedito – Está certo, Seu Cabo, está certo! Não precisa dessa valentia toda, não! Eu queria ver essa conversa era pra prender Vicentão!

Benedito – Você está fazendo graça? Queres insinuar que a autoridade do Cabo Setenta, aqui presente, tem medo de um valentão? Você se desgraça!

Benedito – Não, Seu Cabo: eu estou somente dizendo que quando um não quer dois não brigam, é ou não é? (TC. 118)

Em seguida, ardiloso e ciente da situação, o amarelinho revela saber das intenções amorosas do Cabo Setenta em relação a Marieta, afirmando de modo debochado “conhecer os recantos mais íntimos daquele coração militar” (Suassuna 2019: 118). A partir de então, começa a pôr em prática seu plano, que é convencer o soldado de que a moça tem interesse por ele. Uma vez persuadido, a postura do militar em relação a Benedito muda completamente, levando à potencialização do efeito cômico:

Cabo Setenta – Mas ela não gosta de mim, Benedito!

Benedito – Quem disse?

Cabo Setenta – Ninguém. Sou eu que penso.

Benedito – Pois todo o penso é torto. É ou não é?

Cabo Setenta – Neste caso, eu só queria que fosse!

Benedito – Eu já andei conversando com ela sobre o Cabo Setenta! Só por isso ela me chamou de Meu Tesouro!

Cabo Setenta – Foi nada, Benedito!

Benedito – Por tudo quanto é sagrado!

Cabo Setenta – Benedito, você é um negro de ouro!

Benedito – É bondade do Cabo Setenta! Pois bem: ela até me disse que simpatizava muito com certo Cabo!

Cabo Setenta – Ai, meu Deus! (Desmaiando).

Benedito – Se não foi, eu que estique! Oi: o que é isto? Levante-se Cabo! O senhor, uma autoridade, dando chique?

Cabo Setenta – É o amor! Ó Benedito, você sabe que eu lhe tenho muita amizade!

Benedito – Menino: olha como isto mudou! É Cabo: eu sei que o senhor é doido por mim.

Cabo Setenta – Isso é que é um moreno de ouro! É a figura mais simpática dessa terra! Pois bem: o que eu quero é que você entregue esse broche à Marieta! Diga que fui eu que mandei! Eu não posso entregar, porque minha mulher pode saber e aí a coisa fica preta! Você diz? Você entrega? (TC. 122)

Na peça plautina (*Mil.* 1216-1283), há uma cena de convencimento bastante parecida: uma suposta mulher casada (em verdade a meretriz Acrotelêucia, contratada para encenar tal papel) estaria alegadamente apaixonada pelo fanfarrão. Com Pirgopolinices, porém, o convencimento chega a ser bem mais fácil, pois não esbarra em sentimento ou modéstia alguma por parte do soldado:

Acrotelêucia – Diga, por favor. Falou com ele pessoalmente? (baixo) Não poupe a voz, para que ele nos ouça.

Milfidipa – Falei com ele mesmo, por minha vida! Tranquilamente, tanto tempo quanto me aprouve, com vagues, a meu bel-prazer.

Pirgopolinices (a Palestrião) – Está ouvindo o que ela diz?

Palestrião – Sim. Como está contente de ter vindo ter com o senhor.

Acrotelêucia – Que mulher venturosa é você!

Pirgopolinices – Quão amado pareço!

Palestrião – O senhor o merece.

Acrotelêucia – Céus! Que coisa maravilhosa você me conta!

Você aproximou-se, fez-lhe o meu pedido! Segundo me disseram, a gente vai a ele como a um rei, por via de requerimento ou por intermédio.

Milfidipa – Ah! Palavra! Não foi fácil chegar até ele e obter o favor!

Palestrião – Que opinião fazem do senhor as mulheres!

Pirgopolinices – Tenho de resignar-me; Vênus o quer assim.

(*Mil.* 1219-1227; trad. Bruna 1988: 231)

Diferentemente do que ocorre no entremez anônimo *O soldado valentão*, mas do mesmo modo que no *Miles Gloriosus* plautino, em *Torturas de um coração* há sobre o palco vozes que servem para reforçar a imagem do soldado, tanto de valente quanto de conquistador. Em todos os casos, a adulação ardilosa é a ferramenta utilizada para a respectiva personagem se dar bem e conseguir seus intentos: no caso do parasita Artotrogo (na primeira cena da peça, *Mil.* 1-78), trata-se tipicamente da comida grátis; e do escravo Palestrião (em vários diálogos subsequentes), da liberdade; no de Benedito, o coração de Marieta. É certo que um leitor conhecedor de Plauto e Suassuna, bem como de suas respectivas galerias de personagens, percebe uma relação bastante possível entre o *seruus callidus* plautino e o amarelinho ou quengo suassuniano: nos dois casos, temos a esperteza como arma dos mais fracos frente às agruras da vida¹⁰.

Pela ótica dos estudos de recepção, tais leituras de obras tão distantes temporal e geograficamente só são possíveis porque “nada é formulado no próprio texto [...] o leitor tem o papel de produzir leituras inovadoras. Isso seria impossível se o próprio texto não fosse, em certo grau, indeterminado, deixando espaço para a mudança de visão” (Iser 1999: 12). Em nosso breve olhar à peça de Suassuna, além do cenário nordestino e da religiosidade cristã, pode-se perceber, pois, como mudança o delineamento de outros sentimentos, para além da vaidade, na composição psicológica dos fanfarrões.

Para lá disso, em termos de estrutura, no decorrer da comédia suassuniana é notável a repetição do mesmo recurso cômico para enredar o outro “valentão” da história, Vicentão¹¹. Após encontrar Marieta, que no início o destrata e depois diz que seria motivo de piada se fosse vista com ele, que não se destaca em nada que seja: “nas letras, nas artes, em ciências ocultas, em filosofia dramática, em pediatria charlatânica, em biologia dogmática,

10 Cf. Suassuna (2005: 78) e Plauto, *Bacchides* (vv. 673-676).

11 A ampliação e a repetição de recurso cômico encontrado na *Aulularia* de Plauto (nomeadamente, a referência a três mãos) foram por nós destacadas na apreciação de *O santo e a porca* (Cardoso e Santos 2016: 159-177).

em astrologia eletrônica” (Suassuna 2019: 126), Benedito promete à amada que vai derrotar não um, mas os dois valentões ao mesmo tempo:

Marieta – [...] eu só queria ver essa valentia sua era na frente deles dois!

Benedito – Queria ver, não! Você vai ver! Eu com raiva sou um perigo! E o que você quer é cartaz de valente, vou tirar carta de valente nas costas daqueles bestas. Você namora comigo?

Marieta – Isso nem se pergunta! Benedito, eu até lhe digo: eu simpatizo muito com você.

Benedito – Ai, meu Deus, com essa eu descogoto!

Marieta – Não descogote não! TC. 126

O amarelinho cumpre a promessa e coloca os dois “valentões” para duelar. Descobre-se, desse modo, que ambos não passavam de covardes, se autoproclamando corajosos. Tal como vimos com o Farrete do entremez *O soldado valentão*, apesar de tentarem segurar a máscara da valentia, as personagens de *Torturas de um coração* terminam ambas desmoralizadas diante de Marieta e do público:

Vicentão – Até agora, nada. Nada do Cabo Setenta! Agüenta: pobre coração! Se ele não vier, subo a Serra do Pico de joelhos, e mando acender três velas na imagem de São Sebastião! (Entra o Cabo, de costas.)

Cabo Setenta – Nada de Vicentão! Carne covarde: agüenta que hoje, de uma vez, se firma a fama deste herói que sou eu, Cabo Setenta! Setenta? Que digo eu? Oitenta, e, talvez, contando bem, noventa! (Viram-se, avistam-se, correm: cada qual para um lado.)

Vicentão (Voltando) – Correndo, meganha? Ensebando as canelas, levantando a poeira? Venha que eu quero rasgar essa barriga de peixeira!

Cabo Setenta (Voltando) – Correu, hein, Vicentão? (Dá um risco no chão.) Daqui não passo, que eu arrio seus fatos no chão!

Vicentão – Cabo, você não se meta à besta, não, que você se desgraça!

Cabo Setenta – Vicentão, você nem venha, senão está desgraçado! Lasco você da virilha até o pé da goela! Reduzo você a pó de peido laminado! (*Um uivo horroroso e aparece o Mal-assombro. Os dois valentes lançam-se nos braços um do outro, tremendo.*) (TC. 145-146, grifos nossos)

Benedito convence Marieta de que foi ele quem fez ambos fugirem, o que prova sua valentia. No entanto, não fica com a moça no final, já que esta vai embora com o dono do Mamulengo:

Marieta – Benedito, está certo, você cumpriu tudo, cumpriu sua obrigação, provou mesmo que é um sujeito corajoso, mas acontece que eu me apaixonei por Seu Afonso Cabeleira, por Seu Afonso Gostoso!

Benedito – Como é?

Marieta – Você me desculpe, mas coração não se governa! (TC. 149)

Nesse final surpreendente, de tom sem dúvida modernista¹², Suassuna adota procedimento similar ao de Plauto (*Mil.* 1433-1437; trad. Bruna 1988: 242) e ao do autor anônimo do entremez português¹³: todos promovem ao final de suas histórias uma espécie de lição àqueles que fingem ser o que não são, o que mostra, a nosso ver, mais um ponto de aproximação entre as obras referidas¹⁴. Constatamos que essa espécie de “castigo”, em Suassuna, estende-se inclusive à personagem Benedito, que, ainda que mais simpático ao público, também buscou representar um papel que não era seu, fazendo-se de mais corajoso do que era, tal qual os fanfarrões.

Considerações finais

Apesar de distantes temporal e geograficamente, as obras cotejadas neste estudo permitem leituras que as aproximam. Numa perspectiva intertextual, isso se dá pelo reconhecimento de semelhanças e, não menos, de contrastes, que funcionam propriamente como, para usar a terminologia adotada na abordagem, “marcadores alusivos”, i.e., marcas da imitação que provocam efeitos de sentido no texto moderno (Vasconcellos 2011: 239-260).

Numa perspectiva dos estudos sobre a recepção, isso se dá porque “o jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa” (Iser 2002: 116): ao contrário, há uma participação efetiva de quem recebe a obra e com ela dialoga construindo novos sentidos e possibilidades. Seria necessário um estudo mais aprofundado do papel dos textos clássicos gregos e romanos no contexto dos entremezes portugueses no século XVIII para entender os sentidos que a presença de Plauto em *O soldado valentão* evocaria. Para o presente estudo, considerar a presença da personagem plautina, adaptada ao teatro desse gênero já nos

12 É tentador nos lembrarmos aqui do final do poema de Carlos Drummond de Andrade (Quadrilha 1930): “e Lili casou com J. Pinto Fernandes, que não tinha entrado na história”.

13 “Izabel: E cá ao meu Sancristão / Ifto lhe sirva de emenda, / Só na sua obrigação / Daqui por diante entenda” (SV. 15).

14 Para uma discussão instigante sobre o moralismo e antimoralismo na peça *Miles Gloriosus*, cf. Moore (1998: 24-90); cf. ainda Cardoso (2005: 55-57).

ajuda a perceber melhor o gesto de Suassuna na adaptação para o entremez em contexto brasileiro. No caso do autor paraibano, fundador do Movimento Armorial, a evocação da erudição clássica é manifesta estratégia para legitimar as artes populares nordestinas. De todo modo, para além das diferenças nos enredos e na caracterização das personagens, este capítulo deu uma amostra de que podemos constatar que o Pírgopolinices plautino é reelaborado tanto no Farrete português, quanto no Cabo Setenta suassuniano, transformando-se a cada nova leitura e, ainda assim, reconstruindo-se através de ecos e reminiscências que o tornam um fanfarrão original toda vez que um leitor o aprecia.

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de (2007). *Alguma Poesia*. 8.^a ed., Rio de Janeiro: Record.
- Cardoso, Isabella Tardin (2002). “Ilusão e engano em Plauto”. In *Estudos sobre o teatro antigo*, orgs. Zelia de Almeida Cardoso e Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Alameda, pp. 95-126.
- ____ (2005). *Ars Plautina: Metalinguagem em gesto e figurino*. Tese de doutorado inédita.
- Cardoso, Isabella Tardin, e Sônia Aparecida dos Santos (2016). “Plautinismos e Suassunismos em *O santo e a porca*”. *Nuntius Antiquus*, v. 12, n. 2: 159-177.
- Costa, Lilian Nunes da (2014). *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente*. Tese de Doutorado em Linguística – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.
- Entremez do Soldado Valentaão* (1773). Lisboa: Na Officina de Francisco Sabino dos Santos, pp. 1-15.
- Fraenkel, Eduard (2007). *Plautine elements in Plautus*, tradução inglesa de Tomas Drevikovsky e Frances Muecke. Oxford: Oxford University Press.
- Hardwick, Lorna (2003). *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hunter, Richard Lawrence (1985). *The new comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iser, Wolfgang (1999). “A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção”. In *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: Série Traduções, pp. 1-47.
- ____ (2002). “O jogo do texto”. In *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*, org., coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 105-118.
- Jauss, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*, trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ed. Ática.
- ____ (1999). “A estética da recepção: colocações gerais”. In *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*, org., coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 43-61.
- Leigh, Matthew (2005). *Comedy and the Rise of Rome*. Oxford: Oxford University Press.
- Levin, Orna Messer (2005). “A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil”. *ArtCultura*, v. 15, n. 27: 181-192.

- Moore, Timothy J. (1998). *The theater of Plautus: playing to the audience*. Austin: University of Texas Press.
- Plauto, Tito Maccio (1978). *O soldado fanfarrão. Comédias*, seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix.
- Santos, Sônia Aparecida dos (2018). “Entre *lararia* e oratórios: a representação da religiosidade em Plauto e Suassuna”. *Revista do SETA* 8: 162-172.
- Silva, Daisy Sardinha Ribeiro da (1979). *Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Suassuna, Ariano (2005). *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.
- ____ (2008). *Almanaque armorial*, org. Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ____ (2019). *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ____ (2019). *Torturas de um coração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Taladoire, B.-A. (1957). *Essai sur le Comique de Plaute*. Monaco: Les Éditions de l’Imprimerie Nationale de Monaco.
- Vasconcellos, Paulo Sérgio de (2011). “Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina”. *Classica* 20 (Universidade de São Paulo): 239-260.

Garrett, leitor dos Clássicos, amador de Camões: breve reflexão sobre o poema heroico *Afonsaida ou Fundação do Império Lusitano*

GIL CLEMENTE TEIXEIRA*

Se abrimos um clássico como as *Viagens na minha terra* (1846), obra da maturidade de Garrett, facilmente nos encontramos com os clássicos da antiguidade e com o nosso clássico, Camões. Como esquecer a proposta de Frei Dinis feita a Carlos quando este lhe diz que quer emigrar: “Vai para a eira com o teu Virgílio...”? (Garrett 2010: 210)¹. Como esquecer a singular profissão de fé do narrador: “Eu, apesar dos críticos, ainda creio no nosso Camões; sempre cri.” (Garrett 2010: 126)? Este amor de Garrett pelos clássicos e por Camões brota logo na adolescência. Aliás, desde cedo que nele se revela uma saudável ousadia camonianiana, como demonstram as memórias escritas por Francisco Gomes de Amorim relativas aos confrontos com o Professor e com o seu assistente nas aulas de latim. Nas *Viagens*, olhando para trás, o autor escreve: “Foi sempre ambiciosa a minha pena” (Garrett 2010: 90).

É em plena adolescência (1815, 1816), durante o período de exílio em Angra, que Garrett ousa escrever um poema heroico que brevemente analisaremos, intitulado *Afonsaida ou Fundação do Império Lusitano*, usando o

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | gilteixeiradoc@gmail.com

¹ Sobre a proximidade de Garrett com Virgílio, desde a *Lírica de João Mínimo* às *Viagens na minha terra*, ler Nobre 2019.

pseudónimo Josino Duriense (nome homónimo do arcádico José Ferreira Borges, o que justificou a suspeita levantada por Gomes de Amorim da não autoria garrettiana) (Amorim 1881: 104). Ainda não estamos perante uma tuba canora e belicosa, mas vários são os motivos para ouvirmos a frauta ainda ruda de João Baptista, em busca de uma emancipação dos seus mestres, em busca de uma voz original.

Na edição em que encontramos o texto integral, datada de 1985, os organizadores da edição optam por atualizar a ortografia do título para *Afonseida* segundo o critério, em nossa opinião discutível, de levar em conta a sonorização supostamente pretendida pelo autor, inserindo o seu poema na linha da *Eneida* e, em território nacional, da *Henriqueida* (1741), de Francisco Xavier de Meneses (Garrett 1985: 329). Preferimos a lição encontrada no espólio do autor, manuscrito 49: *Afonsaída*².

Sabemos sem dúvida que este *aprendiz de feiticeiro* (Monteiro 1971: 71), como o designa a Professora Ofélia Paiva Monteiro, teve, felizmente, uma educação clássica: Joaquim Alves ensinou-lhe rudimentos de grego (insuficientes para um domínio da língua), o Padre João António, estudos de latinidade, Frei Alexandre da Sagrada Família, seu tio, ensinou-o a ler autores de quinhentos e de seiscentos, representantes do período áureo da língua portuguesa (Nobre 2010: 126). Assim conheceu o adolescente Garrett, profundamente dedicado ao estudo, as epopeias clássicas, a epopeia camoniana e as que se enquadram na sua linhagem. A figura do tio ficar-lhe-á sempre gravada na memória.

A investigadora, que nos deixou em setembro de 2018, afirma no seu trabalho *A Formação de Almeida Garrett* que “Um dos motivos de interesse da *Afonsaída* está precisamente na revelação deste apego caloroso do adolescente Garrett à fé católica, que tão escrupulosamente ele podia ver realizada na exemplar vida do grande Mestre, D. Fr. Alexandre da Sagrada Família” (Monteiro 1971: 94). Comprovamos esta visão em vários passos do poema: no fim do canto I lemos “o fim das obras todas / Deve ser sempre Deus: em vão trabalha / Quem não firma no céu suas esp’ranças” (Garrett 1985: 219), e no canto II podemos encontrar uma verdadeira profissão de fé que merece leitura (Garrett 1985: 227). O adolescente Garrett não acredita num Deus rigorista, apenas num “Deus só de paz, de amor só fogo, / Que graças, e perdões esparzindo ao mundo / Vem de Salém a renovar o pacto” (Garrett 1985: 229). Lemos nas *Viagens* este diálogo entre Frei Dinis e o

2 Cf. inventário do espólio literário de Garrett. Acesso em julho de 2020. Disponível em: <http://www.uc.pt/bguc/PDFS/garett>.

narrador: “(FD) os juízos de Deus são incompreensíveis. / (N) E infinita a sua misericórdia. / (FD) Mas a sua cólera implacável, a sua justiça tremenda. / (N) A misericórdia é maior.” (Garrett 2010: 418).

Conhecendo este aspeto absolutamente estruturante, a *Afonsaida*, cuja síntese por cantos fez já Ofélia Paiva Monteiro (1971: 88-89), merece também leitura por ser um lugar de confluência de múltiplos textos: não faltam naturais referências bíblicas (fruto de um conhecimento não superficial)³, mas agora voltaremos o olhar para as matrizes clássicas e para o hipotexto camoniano.

Logo na proposição se revela a fidelidade aos seus modelos: “As armas e o Barão canto da Lísia” (Garrett 1985: 197). A invocação é feita à Mantuana Musa, que largos anos habitou o Tejo, alimentando as épicas de muitos autores: Camões, Gabriel Pereira de Castro (sábio Castro, assim nomeado, mas anos mais tarde apelidado no *Bosquejo* de homem vaidoso por julgar sobrepujar com as quixotadas da sua *Ulisseia* as naturais belezas dos divinos *Lusíadas*) (Garrett 1984: 26), Francisco Sá de Meneses, Quevedo, entre outros, que Ofélia Paiva Monteiro assegura ecoarem neste texto garrettiano. Não será difícil descobrir a *Eneida*⁴ neste passo em que o Padre do Olimpo decide enviar um sonho a Afonso Henriques: “A eúrnea porta, donde saem alegres / Sonhos, que o Padre envia à humana gente / Se abriu num ponto, e o destinado Sonho / Asas cor de Íris para o campo estende.” (Garrett 1985: 198). Encontraremos referência semelhante no poema “Sonho Profético” na *Lírica de João Mínimo* (Nobre 2019: 183). Aliás, Afonso merece o epíteto pio, como um novo Eneias. Nesse sonho, Afonso Henriques tenta abraçar o seu pai (um novo Anquises), mas não consegue, o que poderá sugerir ao leitor o sonho de Aquiles após a morte de Pátroclo⁵: “Quiseram vezes três ávidos braços / Levar o caro peso, e três lhe fuge / De entre os estritos laços a vã sombra.” (Garrett 1985: 200). Quando surge o velho Nonego não falta a imagem homérica⁶ reformulada da aurora: “A esposa de Titão nisto assomava / Rosas, e lírios esparzindo ao polo” (Garrett 1985: 202).

3 Se, no canto I, encontramos, por exemplo, uma referência ao conhecido Moisés (Garrett 1985: 203), no canto II, encontramos a figura do rei de Israel Zambri (I Reis 16, 15-22), o que sustenta a nossa afirmação (Garrett 1985: 224).

4 Virg. *En.* 6.893-896: “São duas as portas do Sono. Uma delas diz-se que é de corno, pela qual se dá saída fácil às sombras verdadeiras; a outra, resplandecente, feita de branco marfim, mas por ela enviam os Manes para o mundo superior visões falazes.”

5 Hom. *Il.* 23. 99-101: “Assim falando, estendeu os seus braços, mas não logrou agarrá-lo. Como um sopro de fumo, o fantasma partiu para debaixo da terra, balbuciando.”

6 Hom. e.g. *Il.* 1. 477: “Quando surgiu a que cedo desponta, a Aurora dos róseos dedos”.

Prestes a começar a batalha de Ourique, embatemos num símile de inspiração virgiliana⁷: “Como quando nas margens do Caistro / Bando volátil de candentes cisnes, / Batendo as asas, de redor volteiam; / E o prado em torno co estridor ressoa: / Tal ia a turba dos heróis de Luso” (Garrett 1985: 204). Mas a memória homérica tende a permanecer: “Tal, nas eras remotas, junto a Troia, / (Por onde o caminhante hoje passando, / Diz: Troia foi ali; findou, é nada) / Suavíloco Nestor sedava as iras / De Aquiles fero, Agamémnon brigoso.” (Garrett 1985: 205). De entre os heróis, destaca-se Mem Moniz que o poeta descreve como descendente de Hércules, e que mata um jovem na batalha: “Mordeu coa branca frente a negra terra, / Que purpúrea deixou co fresco sangue; / E os olhos tão fermosos, que, outro tempo, / Fácil abriram corações de ferro / Pela vez derradeira se fecharam.” (Garrett 1985: 213). Este jovem muçulmano, cujo laço com a vida foi cortado, era o mais considerado pelo rei mouro Ismar. Ora, depois de lermos uma vez na vida, como esquecer a reação de Aquiles ao saber da morte de Pátroclo⁸? No poema de Garrett ela aparece evocada na reação de Ismar ao saber da morte do seu amigo muito querido: “Intensa dor o coração lhe punge: / O negro peito lha transforma em raiva / Bramiu três vezes, restringindo os dentes” (Garrett 1985: 214).

Além de Homero e de Virgílio, não escapa a este inspirador adolescente uma referência à *Farsália* de Lucano, como neste passo em que se retrata a perseguição do mouro Ismar por Mem Moniz: “Assim nos campos da Farsália, outrora, / Que fizeste imortais coa Lira de ouro, / De Virgílio rival, Lucano arguto / O memorando Augusto vagueava, / Buscando o genro, o namorado António.” (Garrett 1985: 215). Não deixa de ser interessante esta referência, embora justificável, sabendo que Lucano estava ausente da seleta por onde se estudava latim, como notou Ricardo Nobre no seu amplo estudo que fundamenta a tese de que os clássicos estiveram em constante debate durante todo o período romântico em Portugal (Nobre 2014: 314).

Prestes a dar-se a vitória dos portugueses, vemos formulado por um mouro, Mulei, o conceito da *aretê* homérica: “De que serve o viver sem honra ou fama? [...] Ah! se morremos, como heróis morramos” (Garrett

7 Virg. *En.* 7.699-702: “tal como um dia os níveos cisnes entre as nuvens transparentes, ao voltar do pasto, entoam com o seu longo pescoço canoras melodias, com que ressoa o rio e ao longe, na Ásia, um distante pântano.”

8 Hom. *Il.* 18. 22-27: “Assim falou; e uma nuvem negra de dor se apoderou de Aquiles. / Levantando com ambas as mãos a poeira enegrecida, / atirou-a por cima da cabeça e lacerou seu belo rosto. / Sobre a sua túnica perfumada caiu a cinza negra. / E ele próprio, grandioso na sua grandiosidade, jazia / estatelado na poeira e com ambas as mãos arrancava o cabelo.”

1985: 216). Aliás, a batalha de Ourique encena para o poeta uma nova guerra de Troia: “Tal, cerca aos muros da soberba Troia, / De Vénus, de Mavorte auxiliados / Os Teucros nos Aquivos desfaziam.” (Garrett 1985: 218).

No canto II, permanecem as imagens clássicas ajustadas aos heróis da história portuguesa, nomeadamente nos quadros que os símiles oferecem aos leitores. Escreve Garrett sobre o soldado Diogo⁹: “Tal outrora no campo dos Aquivos / O Tétio moço por Briseis perdido, / Que lhe roubara o Agamémnon soberbo, / Deixando armas a Troia temerosas, / Dos fortes Gregos se desvia iroso.” (Garrett 1985: 224), recordando a disputa entre Aquiles e Agamémnon por Briseida na *Iliada*. Adiante reencontramos uma figura cara aos árcades portugueses: Dido, comparante¹⁰ dos soldados que procuram pelos heróis, Diogo e Geraldo, que abandonaram o campo de batalha por ação de Mafoma: “Tal na antiga Cartago (cinzas hoje) / Cega, de cego amor, Dido guiada / Busca, chama, procura, e se amesquinha, / Em vão chamando ao Teucro, que a não ouve.” (Garrett 1985: 225). O teucro é Eneias, e não Ulisses, como lemos na nota da edição que citamos (Garrett 1985: 225).

Não faltam as figuras de Orfeu e de Anfion, representantes do canto lírico, a primeira comparada com o velho Nónego que o supera (não fosse este o nome do bispo do Porto associado à história da padroeira da cidade, Nossa Senhora da Vandoma): “Não fabuloso Orfeu coa maga Lira / Tanto insensíveis entes atraías, / Fantástico poder das vozes tuas / Tanto não vence os corações de pedra.” (Garrett 1985: 227); e a segunda comparada a Afonso Henriques durante a preparação do cerco de Lisboa: “Tal à voz do cantor, que o Averno doma, / De cem portas ornada surge Tebas.” (Garrett 1985: 232). Não falta uma referência à fundação da cidade de Lisboa por Ulisses: se encontramos esta informação no cerne da *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro, antes surge n’*Os Lusíadas* (VIII, 5), e antes ainda, de um modo mais dilatado, no poema épico novilatino de André de Resende, *Vincentius Leuita et Martyr* (1545) com o qual este poema nos parece estabelecer curiosos diálogos¹¹. Já será tempo de coser o que tende a andar descosido: André

9 Será D. Diogo Gonçalves, referido no relato da batalha de Ourique na *Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão (cf. por exemplo o capítulo XVI).

10 Recorremos a um conceito utilizado por Sebastião Tavares de Pinho (1995), “A tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana”, *Humanitas* XLVII. Acesso em julho de 2020. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/35_Sebastiao_Pinho.pdf.

11 Além do mito da fundação da cidade de Lisboa, estes textos partilham um profundo patriotismo, visível nas referências comuns à batalha de Ourique e ao cerco de Lisboa; uma piedade fervorosa; o apreço por antigualhas e por santos, como é o caso do padroeiro de Lisboa, São Vicente.

de Resende, que escreveu maioritariamente em latim, terá sido, por vários motivos, uma figura interessantíssima para Garrett. É o próprio que nas *Viagens* diz que no seu *Gil Vicente* (1838) há um meio frade mudo: André de Resende (Garrett 2010: 184).

No canto III, Garrett introduz a figura da guerreira Oriana, comparada com Diana e com Atena, pois apresenta-se como uma figura feminina isenta do inferno de amar (embora envie outros para esse lugar) (Garrett 1985: 235). Adiante, regressa a Aquiles comparando-o a Fuas Roupinho no cerco de Lisboa: “Tal junto a Troia o Tétio moço cruado / Armada a destra do Vulcano ferro / Mil Teucros dum revés envia ao Orco.” (Garrett 1985: 243). A comparação homérica dos homens com as folhas das árvores¹² é recuperada na descrição das mortes na guerra: “Morre a turba sem fé, quais folhas caem / Na ventosa estação do frio Inverno.” (Garrett 1985: 244). No canto IV (o que parece ficar abandonado), não há imagens clássicas.

Lembra Ofélia Paiva Monteiro no prefácio do seu longo estudo: “por objectiva que se pretenda, a crítica é sempre uma leitura, e uma leitura baseada em elementos parcelares” (Monteiro 1971: XIII). De facto, à ênfase que a autora dá à influência da épica barroca marcada por Tasso neste poema de Garrett (Monteiro 1971: 88), apomos a influência da épica camonianana, a nosso ver também clara (aliás, estrutural). É do tempo do exílio em Angra o soneto “A Camões náufrago”. Após um levantamento de possíveis marcas camonianas, concluímos facilmente que Garrett, com apenas 16 anos, conhecia bem o poema de Camões.

CANTO I	
<i>Os Lusíadas</i>	<i>Afonsaida</i>
“Já perde o campo o exército nefando; Correm rios do sangue desparzido, Com que também do campo a cor se perde, Tornado carmesi de branco e verde.” (III, 52) “torpe Ismaelita” (I, 8)	“Lá no Campo de Ourique, que inda roxo, Se vê com o torpe sangue do Ismaelita, Envolto em mil troféus estava Afonso” (p. 198)
“Quando os Deuses no Olimpo luminoso” (I, 20)	“Quando o Padre sublime lá do Olimpo” (p. 198)
“torpe Seita” (VIII, 51)	“torpe seita” (p. 198)

12 Hom. *Il.* 6. 146-149: “Assim como a linhagem das folhas, assim é a dos homens. / Às folhas, atira-as o vento ao chão; mas a floresta no seu viço / faz nascer outras, quando sobrevem a estação da primavera: assim nasce uma geração de homens; e outra deixa de existir.”

"Por que levasse avante seu desejo, Ao forte filho manda o laço velho Que às terras se passasse d'Alentejo Com gente e co beligerο aparelho." (III, 75)	"Guerreira corte despedira Afonso, Co sono repousava os lassos membros" (p. 199)
"O véu, dos roxos lírios pouco avaro" (II, 37)	"roxo lírio" (p. 199)
"Os dōes que dá Pomona ali Natura Produze, diferentes nos sabores, Sem ter necessidade de cultura, Que sem ela se dão muito melhores" (IX, 58)	"Tal o sábio amador da Natureza, Se a ilha virgem, por acaso, aporta, Pasma, não sabe onde guiar seus passos: Vê novas plantas, novos dons de Flora, Vê Pomona surgir com nova face" (p. 199)
"Príncipe, que de juro senhoreias, Dum Pólo ao outro Pólo, o mar irado" (VI, 27)	"Fundarás novo reino, que teus netos Hão-de estender dum polo, a outro polo." (p. 200)
"Mas um velho, de aspeito venerando, Que ficava nas praias, entre a gente, Postos em nós os olhos, meneando Três vezes a cabeça, descontente" (IV, 94)	"Quando Fernando chega a anunciar-lhe, Que um ancião venerando, em longas vestes, Ao grande Capitão falar deseja." (p. 201)
"Tal está, morta, a pálida donzela, Secas do rosto as rosas e perdida A branca e viva cor, co'a doce vida." (III, 134)	"Fugiram-lhe da boca, e face as rosas. O rosto seco, mas fermoso ainda. Fugiram-lhe da boca, e face as rosas." (p. 201)
"A matutina luz, serena e fria, As Estrelas do Pólo já apartava, Quando na Cruz o Filho de Maria, Amostrando-se a Afonso, o animava." (III, 45)	"Quando o fulgor, súbito, se distende, Em gesto humano o Filho de Maria, Na cruz, que cruzeiros mil tirou do mundo, Pregado se amostrava, como outrora" (p. 203)
"Ele, adorando Quem lhe aparecia, Na Fé todo inflamado assi gritava: «Aos Infiéis, Senhor, aos Infiéis, E não a mim, que creio o que podeis!»" (III, 45)	"Afonso então, ardendo em vivas chamas De santa Fé, de zelo, assim dizia: «Sei, Senhor, quanto podes; essa glória A quem te não conhece, oh meu Deus, mostra." (p. 203)
"Dizem que foi dos Héroas a cidade" (X, 98)	"A celeste visão não vê o Heroa" (p. 203)
"Nenhum claro barão no Márcio jogo" (X, 19)	"E o herói acendido em márcio fogo" (p. 204)
"Nem haverá, se este costume dura, Pios Eneias nem Aquiles feros." (V, 98)	"Tal, nas eras remotas, junto a Troia, [...] Suaviloco Nestor sedava as iras De Aquiles fero. Agamémnon brigoso." (p. 205)
"Dizendo em alta voz: – «Real, real, Por Afonso, alto Rei de Portugal!»" (III, 46)	"Batem cos contos das ferradas lanças: – Afonso viva, e viva Rei dos Lusos." (p. 206)

"É Dom Fuas Roupinho, que na terra E no mar resplandece juntamente" (VIII, 17)	"Fuas Roupinho, Lusitano Marte, Este, da terra ao mar (qual outro Glauco) Passando faz tremer Neptuno, e Tétis." (p. 207)
"Porque me deixas, mísera e mesquinha?" (IV, 90)	"Triste, mesquinha Sorte vos espera!" (p. 207)
"Mem Moniz é, que em si o valor retrata Que o sepulcro do pai co'os ossos cerra." (VIII, 20)	"Mem Moniz vem depois a quem esconde Elmo luzente as tranças cor de prata." (p. 207)
"Que Rei da última Hespéria a ti me mande" (VIII, 69)	"Este quando purgou a última Hespéria" (p. 208)
"Com palavras mais duras que elegantes, A mão na espada, irado e não facundo, Ameaçando a terra, o mar e o mundo" (IV, 14)	"Co alfange denudado, ameaçando Estão a terra, o mar, os Céus, e o mundo." (p. 209)
"Desta arte Afonso, súbito mostrado, Na gente dá, que passa bem segura; Fere, mata, derriba denodado" (III, 67)	"Roupinho, a lança em punho, quanto encontra Derruba, fere, mata, aos duros golpes" (p. 210)
"Tremendo fica o atónito Agareno" (VIII, 51)	"O pique do Agareno resvalando" (p. 211)
"Bramando, duro corre e os olhos cerra, Derriba, fere e mata e põe por terra." (I, 88)	"Circundam turba imensa, ele dum lado, E doutro estrui, fere, e despedaça. Contudo àquele lado todos correm." (p. 212)
"Cabeças pelo campo vão saltando, Braços, pernas, sem dono e sem sentido" (III, 52)	"Mem Moniz doutro lado andava ufano, Cabeças, braços, pernas rebentando." (p. 213)
"Mas do seu Rei defende a cara vida" (VIII, 38)	"Dos pés sentem pender-lhe a cara vida" (p. 216)
"Quanto mais pode a Fé que a força humana." (III, 111)	"Entorpece coa vista o duro imigo, Força, mais do que humana, o Cristão ganha." (p. 217)
"Mas o de Luso arnês, couraça e malha, Rompe, corta, desfaz, abola e talha." (III, 51)	"Das feras mãos a espada despedida A bola, fere, despedaça, talha." (p. 218)
CANTO II	
"Enquanto isto se passa na formosa Casa etérea do Olimpo onipotente" (I, 42)	"Mas enquanto estas coisas se passavam No grão campo de Ourique celebrado" (p. 220)
"Em práticas o Mouro diferentes Se deleitava, perguntando agora Pelas guerras famosas e excelentes Co'o povo havidas que a Mafoma adora" (II, 108)	"Lá nas tetras horríficas moradas Mafoma, o torpe enganador do mundo" (p. 220)

"Mas o mau de Tioneu, que na alma sente As venturas que então se aparelhavam À gente Lusitana, delas dina, Arde, morre, blasfema e desatina." (VI, 6) "Do Olimpo desce enfim, desesperado; Novo remédio em terra busca e toma: Entra no húmido reino e vai-se à corte Daquele a quem o mar caiu em sorte." (VI, 7)	"Calou, e do imo peito flamejando Arrancou profundíssimo suspiro: Dos olhos gotas rábidas saltaram E, três vezes co pé batendo o solo, À régia de Sumano os passos move." (p. 221)
"Porém tanto o tumulto se moveu, Súbito, na divina companhia, Que Tétis, indignada, lhe bradou: – «Neptuno sabe bem o que mandou!»" (VI, 36)	"Assim falou Mafoma, e tudo aprova A carrancuda trunfa meneando O rei feroz do Báratro tremendo. Na horrenda cavidade opaca, e triste Se leva um tumultuário burburinho." (p. 222)
"Entre vós nunca deixa a fera Aleto De semear cizânias repugnantes. Olhai se estais seguros de perigos, Que eles e vós sois vossos inimigos." (VII, 10)	"Aleto o facho da discórdia em punho Voa ao campo famoso Lusitano O peito roça coa fervente teda" (p. 222)
"Olha aquele que desce pela lança, Com as duas cabeças dos vigias, Onde a cilada esconde, com que alcança A cidade, por manhas e ousadias. Ela por armas toma a semelhança Do cavaleiro que as cabeças frias Na mão levava (feito nunca feito!): Giraldo Sem Pavor é o forte peito." (VIII, 21)	"Ao sem pavor Giraldo, ao jovem Diogo, Os Lusos campeões agrilhoados Co veneno letal espumam, bramam." (p. 223)
"Ulisses é, o que faz a santa casa À Deusa que lhe dá língua facunda; Que se lá na Ásia Tróia insigne abrasa, Cá na Europa Lisboa ingente funda." (VIII, 5)	"Mas já perto se vê a grã Cidade, Que por pai conta o sapiente Ulisses, Erguer aos Céus a torreada frente." (p. 232)
"E as mães, que o som terrível escutaram, Aos peitos os filhinhos apertaram." (IV, 28)	"Chora Lisboa já sua ruína, Choram as mães, os filhos abraçando." (p. 233)
CANTO III	
"Tais contra Inês os brutos matadores, No colo de alabastro, que sustinha As obras com que Amor matou de amores Aquele que depois a fez Rainha" (III, 132)	"E a que nascera por matar de amores Coas delicadas mãos deu morte a muitos." (p. 235)
"Mas, nem por ser do mundo a derradeira, Se lhe avantajam quantas Vénus ama; Antes, sendo esta sua, se esquecerá De Cipro, Gnido, Pafos e Citera." (V, 5)	"Amor, quase brincando, começara No níveo colo a erguer novos tesouros, Onde eterno morar anteporia Aos incensos de Gnido, aos dons de Pafos." (p. 235)

“E depois que do mártire Vicente O santíssimo corpo venerado Do Sacro Promontório conhecido À cidade Ulisseia foi trazido” (III, 74)	“Já cortando o grande promontório Sacro outrora chamado, hoje mais sacro, Que do Santo Vicente o nome toma” (p. 236)
“Ouvi: vereis o nome engrandecido Daqueles de quem sois senhor superno, E julgareis qual é mais excelente, Se ser do mundo Rei, se de tal gente.” (I, 10)	“Nem tu, ó Deus da guerra, julgarias Qual deles é maior, se ambos te excedem.” (p. 244)
“De entre os Deuses em pé se levantava: (Merencório no gesto parecia); O forte escudo, ao colo pendurado, Deitando para trás, medonho e irado” (I, 36)	“Olhou Almucamuz o sócio morto, Da fresca Sintra Almucamuz tirano, E erguendo a voz, e o gesto merencório” (p. 245)
“Mas nunca poderá, com força ou manha, A Fortuna inquieta pôr-lhe noda” (III, 17)	“Em vão Abdala, e Oriana golpes chovem; Não vale contra o Luso força ou manha.” (p. 247)
CANTO IV	
“Mas nunca foi que este erro se sentisse No forte Dom Nuno Álvares; mas antes, Posto que em seus irmãos tão claro o visse, Reprovando as vontades inconstantes, Àquelas duvidosas gentes disse, Com palavras mais duras que elegantes, A mão na espada, irado e não facundo, Ameaçando a terra, o mar e o mundo” (IV, 14)	“Porém, o grão Moniz, que ardendo em ira Rangendo os dentes até aí calado Em pé se erguendo, e denudando a espada A temerosa voz alçando exclama” (p. 249)

Aliás, Garrett podia encontrar em Camões, sem dúvida, um mestre dos clássicos, como também deu a ver Maria Cristina Pais-Simon numa análise das *Folhas Caídas* (1853) (Pais-Simon 2011). Damos apenas dois exemplos. Na edição citada lemos este verso “Este quando purgou a última Hespéria” com a nota “Purgou a [última] Hespéria (talvez no sentido de: *remota* Espanha): leitura muito discutível” (Garrett 1985: 208). Talvez se lermos Camões: “Que Rei da última Hespéria a ti me mande”¹³, isto é, Península Ibérica, fiquemos com o olhar aclarado. Na edição citada lemos este verso “Bela filha de Jaúmante” com a nota “Parece ser esta a leitura da última palavra” (Garrett 1985: 209). Talvez se lermos Camões: “Bela ninfa, filha de Taumante”¹⁴, isto é, Íris, fiquemos com o olhar aclarado. Afinal, como dirá anos mais tarde nas *Viagens*, a *intalação* de Garrett era a de

13 *Os Lusíadas*, VIII, 69.

14 *Os Lusíadas*, II, 99.

Camões, *intalados* estavam entre as crenças do seu país e as tradições da poesia clássica, mestra e modelo (Garrett 2010: 127). Além do vocabulário camoniano (expressões e palavras coincidentes), há uma clara prática de uma paráfrase ampliadora do texto original (particularmente do canto III, no qual se narram os episódios da batalha de Ourique e do cerco de Lisboa, e do canto VIII, no qual Paulo da Gama apresenta ao Catual, entre outras, as figuras de Ulisses, de Fuas Roupinho e de Mem Moniz). Existe também o pastiche de passos de vários cantos d'*Os Lusíadas*. Estas soluções serão adotadas mais tarde no poema *Camões*.

Embora a *Afonsaída* de Garrett apenas tenha sido publicada postumamente, interessa hoje lê-la com atenção. “Educado na pureza clássica da antiguidade” (Garrett 2010: 84), como mostraram de modos diferentes Aníbal Pinto de Castro (1999)¹⁵, Ricardo Nobre (2010)¹⁶ e Sérgio Nazar David (2014)¹⁷, é natural que na *Afonsaída* existam referências clássicas, resultem da leitura de originais, ainda que por via de seletas com fim didático como a de Chompré, *Selecta Latini Sermonis Exemplaria*, ou de mesotextos, nos quais podemos incluir as traduções dos clássicos (escolares, eruditas ou com intenções literárias), cujo panorama no século XIX traçou já Victor Jabouille (1997b)¹⁸, as epopeias seiscentistas e setecentistas, a *Eneida Portuguesa* de João Franco Barreto, na qual a voz de Virgílio se confunde com a de Camões, ou os próprios *Lusíadas*. Porém, o que talvez mais interesse sublinhar neste ensaio de poema épico é, por um lado, o contacto de João Baptista com o latim: a “basezinha” do queirosiano abade Custódio (Queirós 2017: 113) aclara o nosso entendimento de termos como estringir (Garrett 1985: 202)¹⁹, estupor (Garrett 1985: 200)²⁰, monstro (Garrett 1985: 203)²¹, relíquias (Garrett 1985: 229)²², amplexos (Garrett

15 Neste texto sublinha-se um ponto importante: a atitude de ecletismo que Garrett usou na formação da sua obra assemelha-se muito à de Camões.

16 Este texto oferece uma visão panorâmica da presença da tradição clássica na obra garrettiana até meados dos anos 20 do século XIX. A convivência de duas formas de expressão, uma mais clássica e outra mais moderna, fica também evidente.

17 Neste texto fica evidente a presença dos clássicos gregos e latinos na Biblioteca do Conservatório Real de Lisboa. Mais de metade desta biblioteca formou-se sob os auspícios de Garrett.

18 Os autores mais traduzidos de uma forma contínua são os latinos Cícero, Horácio, Ovídio, Vergílio e Séneca e os gregos Platão e Aristóteles.

19 Verbo *stringo*, *is*, *ere*, *strinxi*, *strictum* (apertar, estreitar, unir).

20 Nome *stupor*, *oris* (entorpecimento, pasmo, admiração).

21 Nome *monstrum*, *i* (prodígio, facto prodigioso).

22 Nome *reliquiae*, *arum* (o que resta, os restos).

1985: 231)²³ ou cava espelunca (Garrett 1985: 233)²⁴. Neste poema, não apenas renasce em português o latim; a própria antiguidade já só feita de palavras (diz o texto: Troia é nada, Cartago é cinzas) renasce, ironicamente como a *Fénix* barroca²⁵, à luz de uma mundividência fortemente emotiva de um jovem amador de Eurípides, marcada por um camoniano *amor da pátria*²⁶, fruto natural de um tempo de exílio de um Portugal sem rei, e por uma fé profunda que sofrerá modificações em toda a sua obra, mas que não se esfumará.

Resultado de uma cuidada educação clássica (aquela que tende a ser preterida em relação a uma certa deseducação contemporânea), este poema é tecido com linhas que caracterizarão a produção garrettiana até às obras de maturidade. Neste tempo de advento da obra garrettiana, germinam já imagens que viverão na poesia do fim da sua vida: desde os homens como folhas que caem (Paula Morão sublinhou já as sobrevivências clássicas nas *Folhas Caídas*) (Morão 1984: 25-26) à referência ao soldado mouro Aquim, moço gentil, cujo amor por Oriana é já uma “pena sem fruto” (Garrett 1985: 235). No ano da morte (1854), ano em que revê a quarta edição do poema *Camões*, Garrett ainda chamará ao Vate “meu herói e mestre” (Garrett 1986: 209)²⁷. O ecletismo visível na *Afonsaída*, aprendido com o grande mestre literário da sua vida, chegará ao apogeu nas *Viagens na minha terra*. Este poema heroico, fecundo graças ao seu húmus clássico (Monteiro 2014) atravessado pela voz camoniana, ensaia-se já como um lugar de coexistência pacífica de múltiplas vozes, antecâmara de uma eternidade sempre procurada.

23 Nome *amplexus, us* (abraço, entrelaçamento).

24 Adjetivo *cavus, a, um* (oco, côncavo) e nome *spelunca, ae* (caverna, gruta).

25 Garrett dá, por vezes, umas alfinetadas a este cancionero barroco. Ler, por exemplo, o *Bosquejo* (p. 25), as *Viagens* (p. 126) e um passo do prefácio da *Lírica de João Mínimo* (p. 15).

26 Este é o título de um elogio dramático de 1819 que Garrett também não acabou, e que Cleonice Berardinelli considera o primeiro texto com luz de palco sobre a figura de Camões. Curiosamente, estamos num tempo marcado pelo polémico crítico de Camões, José Agostinho de Macedo.

27 Nota ao canto II do poema *Camões*.

Bibliografia

- Amorim, Francisco Gomes de (1881). *Garrett: memórias biográficas*. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Berardinelli, Cleonice (2012). “Camões e(m) Garret”. In *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, coord. Seabra Pereira e Manuel Ferro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 499-504.
- Braga, Teófilo (1984) [1880]. *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro, pp. 119-217.
- Camões, Luís de (2017) [1572]. *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. I Volume Épica e Cartas*. Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Lisboa: E-Primatur.
- Castro, Aníbal Pinto de (1999). “Garrett: um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos”. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 4, Almeida Garrett: 33-44.
- David, Sérgio Nazar (2014). “Garrett e os livros: a presença dos clássicos na Biblioteca do Conservatório Real de Lisboa”. In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 213-224.
- Galvão, Duarte (1986). *Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Garrett, Almeida (1853). *Lyrice de João Mínimo*. Nova ed. Lisboa: Em casa da Viuva Bertrand e Filhos. Acesso em julho de 2020. Disponível em: <http://purl.pt/105>.
- ____ (1984) [1826]. *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*. In *Obras Completas de Almeida Garrett* (quarto volume). [Lisboa]: Círculo de Leitores.
- ____ (1984). *Flores sem fruto e Folhas caídas de Almeida Garrett*. Apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para análise literária de Paula Morão. 3.ª ed., Lisboa: Comunicação.
- ____ (1985). *Afonseida ou Fundação do Império Lusitano*. In *Poesias dispersas*, org., pref. e notas Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias, Luís Augusto Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 193-250.
- ____ (1986) [1825]. *Camões de Almeida Garrett*. Apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Comunicação.
- ____ (2010). *Viagens na minha terra*. Edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Homero (2012). *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço. 5.ª ed., Lisboa: Livros Cotovia.
- Jabouille, Victor (1997a). “Cultura clássica (leituras e contactos)”. In *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Caminho, pp. 111-117.
- ____ (1997b). “Traduções da Antiguidade Clássica”. In *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Caminho, pp. 550-553.
- Monteiro, Ofélia Paiva (1971). *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- ____ (2014). “Da História Filosófica do Teatro Português à Memória ao Conservatório sobre Frei Luís de Sousa: a fecundidade do húmus clássico em Garrett”. In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 225-245.

- Morão, Paula (2012). “Quem é este novo e esdrúxulo poeta, este Sr. João Mínimo?": Notas sobre o jovem Garrett". In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 105-116.
- Nobre, Ricardo (2010). “Garrett e a tradição clássica: de Safo a Horácio”. In *Gêneros Literários. Continuidades e Rupturas da Antiguidade aos nossos dias*, coord. Inês de Ornellas e Castro e Vanda Anastácio. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, FLUL, pp. 125-143.
- ____ (2014). *A Lira Clássica do trovador Romântico: Representações Poéticas da Antiguidade Greco-Romana no Romantismo Literário Português*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- ____ (2019). “Almeida Garrett, familiar com Virgílio”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão, eds. Maria Luísa Resende, Ricardo Nobre, Rui Carlos Fonseca. V. N. Famalicão e Lisboa: Edições Húmus e Centro de Estudos Clássicos (FLUL), pp. 179-192.
- Pais-Simon, Maria Cristina (2011). “Un classique du romantisme, *Folhas caídas* d'Almeida Garret”. *Letras de Hoje*, v. 46, n. 2: 57-68.
- Pinho, Sebastião Tavares de (1995). “A tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana”. *Humanitas* 47: 499-530. Acesso em julho de 2020. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/35_Sebastiao_Pinho.pdf.
- Queirós, Eça de (2017). *Os Maias: episódios da vida romântica*. Edição crítica de Carlos Reis e de Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vergílio (2013). *Eneida*, trad. Luís Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro, Ana Alexandra Alves de Sousa. 4.ª ed., Lisboa: Bertrand Editora.

O legado greco-latino e a estética romântica na obra de Almeida Garrett

MARIA CRISTINA PAIS SIMON*

Pelo nascimento, pela formação e pelos contextos político-sociais e culturais em que viveu, Almeida Garrett foi simultaneamente um homem do Antigo Regime e da Monarquia Constitucional, do Neoclassicismo e do Romantismo.

Com efeito, o “Divino”, apelido de Platão que Gomes de Amorim lhe atribuiu nas *Memorias Biographicas*, recebeu a educação clássica e humanista, eivada de princípios iluministas dos filhos-família. Foi também iniciado pelos tios, João Carlos Leitão, e principalmente D. Frei Alexandre da Sagrada Família, Bispo de Angra, pedreiro-livre e poeta arcádico, aos historiadores e poetas clássicos portugueses, franceses, castelhanos e italianos, e obviamente, à poética de Aristóteles e Horácio, institucionalizado pelos Estatutos da Arcádia Lusitana, tendo sido a incontornável *Epístola aos Pisões* traduzida em 1778¹ por Cândido Lusitano, também autor de uma *Arte Poética* (1758), que suporta a doutrina estética da Arcádia.

* Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / CREPAL | mcpaissimon@yahoo.fr

1 Até aos primeiros anos do século XIX, a *Epístola aos Pisões* teve várias traduções portuguesas e umas dez edições. Os Árcades, que Garrett tanto prezou como restauradores da literatura portuguesa, dedicaram-se à teorização da poesia: Correia Garção e Cruz e Silva escreveram *Dissertações* doutrinárias lidas nas reuniões arcádicas. No campo do teatro, Manuel de Figueiredo concebeu um *Discurso* para cada uma das numerosas peças que escreveu ou traduziu; Garrett recomenda a leitura do seu trabalho no prefácio da 3.ª edição de *Catão* (1839), e diz: “ha allí oiro de Enio com que fazer muitos Virgílios” (*Catão* 1845: 7). Na geração seguinte, Filinto Elísio e José Agostinho de Macedo distinguiram-se também como teóricos e críticos.

Na Biblioteca do Paço Episcopal, leu o jovem João Baptista autores dos séculos XVI a XVII, idade de ouro da literatura portuguesa para o Bispo de Angra, mas também, em traduções francesas, Locke, Leibnitz, Kant, Newton, e o teatro helénico numa versão do Padre Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*² (1730), obra de vulgarização, adaptada ao gosto neoclássico, e muitíssimo divulgada até meados do século XIX. Ao fio das leituras recolhia em cadernetas termos, frases, idiotismos, variantes ortográficas e fónicas, formas arcaizantes, construções sintáticas peculiares, locuções pitorescas; uma belíssima formação linguística e literária, em suma.

Assim preparado, foi Garrett em 1816 cursar Direito na desprestigiada Universidade de Coimbra que, ainda não recomposta das perturbações internas causadas pelas Invasões Francesas, já tinha de enfrentar a agitada militância estudantil, as violentas oposições a lentes reacionários, retrógrados e desconsiderados, nas vésperas da Revolução de 1820.

Fervoroso defensor de uma ordem nova, passou rapidamente a caudilho dos estudantes liberais engajando-se politicamente, frequentando sociedades secretas interditas, naturalmente, e grupos maçónicos, numerosos em Coimbra, como no resto do país; ter-se-á até aproximado de muito perto do Sinédrio, associação anónima portuense que organizou a Revolução Liberal de 1820. Nestes tempos de Coimbra, o primeiro dos Filintistas, como era considerado na Academia, escreveu *O Retrato de Vénus* (1818), texto doutrinário sobre arte e poesia, e diversas composições que recolheria na *Lírica de João Mínimo* (1829). A literatura e o teatro tornaram-se rapidamente armas de combate para o “Alceu da Revolução de 20”³ que passou também a publicar artigos jornalísticos, odes, hinos patrióticos, discursos políticos em prol da Revolução: *Protesto da Academia de Coimbra*, *Ao Corpo Académico*, *Hymno Patriotico*, *À Liberdade de Imprensa*, *À Pátria...* Dedicou-se, porém, mais especificamente, à composição e à correção das suas primeiras tragédias que, vincadas no Classicismo do ponto de vista das formas e dos conteúdos, atacam o despotismo e exaltam valores caros aos revolucionários de Vinte⁴: *Xerxes*, primeira tentativa inspirada n’Os

2 A obra apresenta três “Discursos”: *Sur le Théâtre Grec*, *Sur l’Origine de la Tragédie*, *Sur le Parallèle du Théâtre Ancien et du Moderne*. Inclui também a tradução de sete peças, resumos e análises de muitas outras.

3 Garrett arroga-se este título em 1853 na nota A do Livro II da 2.ª edição da *Lírica de João Mínimo*, p. 278.

4 A Arcádia Lusitana, considerando a missão política e social da literatura, e a tragédia como o género mais adequado à expressão das preocupações políticas, lançou as bases de uma tragediografia portuguesa de cariz cívico inspirada no teatro greco-latino e francês da época de Luís XIV. *A Arte Poética*

Persas de Ésquilo e representada no Teatro dos Grilos em 1819; *Lucrecia*, exibida no Teatro da rua dos Coutinhos, no mesmo ano; *Merope* (1820), o seu “primeiro pensamento dramático” trabalhado na reminiscência dos clássicos antigos; *Catão* (1821), inspirado no *Cato* (1713) de Addison, é a grande tragédia revolucionária nacional que leva ao palco o homem superior implicado na causa pública... à “romana” (Amorim 1881: I, 224), o sucesso foi estrondoso.

Iphigenia em Tauride (1814), inspirada na peça de Eurípides traduzida por Brumoy, em Racine e em Goethe, *Edipo em Colona* (1816), *Affonso de Alboquerque* (1819), cujo Prólogo sobre a poesia será retomado noutras obras, e algumas outras peças não passaram de projetos inacabados de um aprendiz que “não via no mundo poetico senão Horacio e Filinto-Elysio”, como afirma em 1853 na *Lírica de João Mínimo*⁵ e cujos versos, como nota Gomes de Amorim a propósito de *Xerxes* e de *Lucrecia*, “são assoprados á bocagiana, e mais heroicos que dramaticos [...] A acção é frouxa, e as personagens exprimem-se com mais arte que sentimento [...] falta a experiencia para dramatisar as paixões em vez de as pôr a declamar academicamente. Era, porém, esse o estylo e a forma dos seus modelos” (Amorim 1881: I, 144).

Por esses anos, os programas académicos impunham leituras de autores conservadores adversos à Revolução Francesa e à sua ideologia: Bonald, Barruel, Joseph de Maître, ou o Lamennais do *Essai sur l'Indifférence en Matière de Religion* (1817-1823), proibindo o que a mocidade revolucionária lia na realidade: Voltaire, Montesquieu, Mably, Vattel, Beccaria, Filangieri, Chateaubriand, Madame de Staël, Benjamin Constant, Gessner, Delille, Thomson, Alfieri, Crébillon, Rousseau, ou seja, escritores, filósofos, juristas das Luzes e do Neoclassicismo, cultores da literatura da Antiguidade e, na maioria, pedreiros-livres, empenhados em reformas sociais e numa política que levou à Revolução Francesa, à independência dos Estados Unidos e ao *Risorgimento* italiano. Juntam-se a estes nomes filósofos como Condillac, Helvétius ou Cabanis, representantes de uma corrente psicologista em que a sensibilidade, extrema mas regrada, assume um papel preponderante no conhecimento e no comportamento, e aposta no “homem natural” dotado de razão, justo, virtuoso, participante do equilíbrio social.

de Cândido Lusitano (três vezes reeditada) dedica uma parte aos géneros teatrais clássicos e redefine a tragédia nos moldes aristotélicos.

5 Nota C do Livro I da 2.ª edição da *Lírica de João Mínimo*, p. 272.

Que incidências poderá ter tido a experiência política e intelectual deste período no homem e na obra? É o que vamos agora procurar entender à luz de alguns prefácios, artigos jornalísticos e textos literários.

O caso de *Merope* é particularmente interessante por existir uma interrupção de uns 24 anos entre a finalização da tragédia e o momento em que foi retomada pelo autor. A estreia prevista em 1820 foi impossibilitada pela deflagração da Revolução Liberal, e o texto ficou de parte até 1841⁶, ano em que Garrett lhe deu um prefácio onde evoca o que pretendeu com esta tragédia aos 18 anos e como a vê na maturidade dos 42. Diz ter começado a pensar no tema aos 12 anos, vindo somente a concluir a peça nos últimos tempos de Coimbra, e precisa: "... comecei a ingatinhar na carreira dramatica com as andadeiras classicas e aristotelicas que a ninguem se tiravam ainda então em Portugal". Afirma que, "cheio de presumpções de helenista", lera nessa tenra idade, e no original, Eurípides⁷, que considerava como "o maior tragico do mundo" (*Merope* 1841: 3-4, 5, 15). Confessa que Frei Alexandre o obrigara então a ler a *Méropé* de Scipione Maffei, membro da Academia Arcádica de Roma; tinha-a o Bispo por uma das peças mais importantes do século XVIII (*Merope* 1841: 6). Garrett reconhece que, de facto, a partir de então os tragediógrafos do Iluminismo começaram a suplantarem os da Antiguidade:

Mas aquellos dois tragicos [Alfieri e Ducis] transtornaram as minhas ideas dramaticas. Perdi toda a fe nas crenças velhas, e não intendia as novas nem acertava com ellas.

N'este estado compuz a *Merope*. Reminiscencias de Maffei e dos classicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de fallar que eu presentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia, esperanças n'aquella para que me chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição, tudo isto trabalhou na *Merope*. As fórmulas são classicas: eu não concebia outras; – ainda hoje me parece que são as melhores: – o resto não sei o que é, é uma coisa de criança em todo o sentido, e como tal deve ser avaliada. (*Merope* 1841: 11-12)

6 O texto sai em 1841 no âmbito da publicação das *Obras Completas* de Garrett.

7 Certos biógrafos afirmam que Garrett estudou na Terceira, com o Padre Joaquim Alves, a língua grega que lhe terá suscitado uma autêntica veneração pelos tragediógrafos da Antiguidade, por Eurípides, principalmente, que terá lido no original. Ora, nos prefácios de *Adozinda*, da 1.ª edição de *Catão* e n' *O Toucador* (1822), Garrett afirma não saber grego.

Quanto a eventuais traços românticos, comenta com ironia: “Romanismo, ca o houve sempre; essa molestia, se tal é, esse andaço de bexigas, como ja lhe ouvi chamar, nunca sahiu da nossa peninsula. Mas a vaccina, como a prepararam Goethe e Scott, essa é que não havia; e creio que fui eu que a introduzi. Deus me perdoe se fiz mal.” (*Merope* 1841: 4).

Mas para que escola está o poeta a ser precisamente chamado? Encontram-se alguns elementos de resposta no Prefácio doutrinário da 1.^a edição de *Catão* (1822) onde Garrett reitera o seu gosto pelo teatro grego, que sempre leu e praticou, mas admite que lhe começa a reconhecer certas fraquezas que não existem no “genero novo”, e muito menos no “novíssimo”, que concilia Classicismo e Romantismo. Para o poeta é “romântico” o que é escrito nas línguas modernas por autores do século XVI até ao século XVIII; para ser viável, precisa, o Romantismo tem de estar obrigatoriamente relacionado com o Classicismo, caso contrário, e exceto em certos autores, permanecerá oco e artificial. Por fim, no final do prefácio fica bem patente que os parâmetros, demasiado amplos e subjectivos, em que insere o Romantismo o excluem das duas escolas:

Voltei-me ao theatro das linguas modernas, que não so colheram o bejo ás bellezas e primores gregos, mas souberam creá-las novas. Na tragedia a Sophonisba de Trissimo (*sic*) e a Castro de Ferreira, na comedia João da Enciña, Gil Vicente, Prestes e Ariosto com outros na Italia e Hespanha, appresentam as primicias da moderna scena, que, ora moldada no classico grego, ora no genero romantico, formaram uma terceira especie d’ambas participante e que tantos esmeros e prodigios veio depois a dar ao theatro das linguas vivas. [...] Ninguem ignora que a conservação e appuro do genero classico se deve á França, e principalmente a Racine, Voltaire, Crébillon; mas poucos quererão conceder que Maffei e Alfieri o sublimaram e appuraram ainda mais que todos elles. Todos sabem que o genero romantico, filho de Shakespeare, formou uma classe distincta e separada, que, supposto irregular e informe, tem comtudo bellezas proprias e particulares que so n’elle se acham.

Todas éstas observações tenho eu incontrado nos philologos modernos, e em todos ou quasi todos os cursos de litteratura. Mas o que me não lembro de ler é que este genero romantico, combinando-se com o classico, dando-se e recebendo mutuos socorros, formassem um genero novo, cujos caracteres, são bem salientes e cuja belleza incontestavel. Segundo a minha opinião são classificaveis n’elle Corneille e Ducis em quasi todas as suas obras, Schiller em muitas, e os modernos auctores inglezes, e hespanhoes creio que em todas. (*Catão* 1840: XXIII-XXIV)

Importa realçar que este Prefácio foi escrito para o *Catão* que se estreou em 1821 no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, isto é, uma peça retrabalhada, despojada da sua inicial severidade clássica e que se aproxima de uma sensibilidade muito mais atual a fim de reanimar no público o sentimento liberal; Gomes de Amorim comenta a transfiguração deste modo:

... o *Catão* distancia-se tanto da *Lucrecia*, que d'elle se pôde dizer, servindo-me de um termo de pintura, que é a transição da primeira maneira dramatica do auctor para a segunda. A Melpomene romana esquece-se ali por vezes da severidade classica e vibra lyricamente as cordas do alaúde romantico. O character das personagens está correctamente desenhado: Catão é verdadeiro romano, e grandiosa a idéa de liberdade que domina toda a tragedia. Póde com justiça affirmar-se que foi esta peça que lançou os fundamentos do theatro contemporaneo em Portugal. (Amorim 1881: I, 223)

O primeiro exílio de Garrett, em 1823, e a publicação, em 1825, do poema *Camões* correspondem, como rezam as histórias da literatura, à sua conversão ao Romantismo. Porém, na Advertência da 1.^a edição o poeta afirma, como o fará ao longo da sua carreira literária, que se sente “fora das regras”, e como um fingidor, justifica-se nestes termos:

A indole do assumpto dêste poema é absolutamente nova; e assim não tive eu exemplar a que me arrimasse, nem norte, que seguisse

Por máres nunca d'antes navegados.

Conheço que elle está fóra das regras; e que, se pelos principios classicos o quizerem julgar, não encontrarão ahi senão irregularidades, e defeitos. Porém declaro desde ja que não olhei a regras, nem a principios, que não consultei Horacio, nem Aristoteles; mas fui insensivelmente de pôs (*sic*) o coração, e os sentimentos da natureza, que não pelos calculos da arte e operações combinadas do espirito. Tambem o não fiz por imitar o stylo de Byron, que tam ridiculamente aqui *macaqueião* hoje os Francezes a torto, e a direito... (*Camões* 1825: V-VI)

De igual modo, quando em 1826 publicou, como “obra posthuma de F. E.” (Filinto Elísio), *D. Branca ou a conquista do Algarve*, baseada num passo de Duarte Nunes de Leão (1530?-1608), Garrett expôs a índole do texto numa longa carta a Duarte Lessa de 19 de novembro de 1824 em que revela a substituição pela “nossa legitima e verdadeira mythologia” a de “gregos e romanos que á queima-roupa nos metteram em casa os que aperfeiçoando nossa poesia com as bellezas classicas, lhe tiraram todavia a

originalidade, o natural, e para o dizer assim, a *nacionalidade* própria sua” (*apud* Amorim 1881: I, 354). Os primeiros versos de *D. Branca* retomam precisamente o conteúdo da missiva, para informação do público.

O culto do nacional, legado do *Sturm und Drang* ao Romantismo é, de facto, o miolo das primeiras obras publicadas no exílio por um poeta queixoso e saudoso da pátria. Porém, antes das suas permanências forçadas no estrangeiro e dos contactos mais estreitos com a estética romântica, já Garrett se tornara, como foi apontado, o patriota convicto que nunca deixaria de ser. Para isso contribuíram eventos históricos da maior importância que, desde cedo, pautaram a sua existência: na pequena infância, a partida do Porto para os Açores no período das Invasões Francesas, o engajamento político nos anos de Coimbra e a passagem do Antigo Regime para o Constitucionalismo, o exílio na sequência dos golpes de estado e da repressão contra os liberais nos anos de 1820, o alistamento no exército liberal no combate contra o Absolutismo. Mais tarde, contrariamente ao poeta de Platão que é afastado da *polis*, Garrett assumiu funções diplomáticas, legislativas e ministeriais, na convicção bem romântica, mas não só, de que, como homem de letras, a sua missão consistia em zelar pelo progresso de Portugal que, acreditava, podia encontrar em si mesmo os meios da sua ressurreição intelectual, política e social. Garrett segue, neste aspeto, o percurso habitual dos escritores clássicos ou dalguns da Antiguidade, o de Goethe⁸, seu ídolo, que assumiu altos cargos políticos. Certa literatura, já conhecida antes do primeiro exílio, propugnava a dupla missão do escritor; a de Madame de Staël, por exemplo, que muito se envolveu na política e com quem Garrett tinha bastante em comum. Em *De la Littérature* (1800) Staël dá às letras um sentido utilitário, ou seja, moral, e uma função social e política. Toma como exemplo os regimes republicanos (entenda-se, não despóticos) que assentam na união dos talentos literários e políticos. Insiste outrossim na necessidade de instruir o povo para que vença a democracia. O Romantismo francês dos anos de 1824-1825 integrou este programa muito debatido na revista *Le Globe*; exilado em França, nesse período, Garrett acompanhou certamente a questão.

Garrett começou, portanto, a pedir nacionalidade à literatura. Além dos textos já referidos, publicou nesse sentido no jornal que lançou em 1827, *O Chronista*, um artigo em que incita os autores portugueses ao estudo da literatura das “nações cultas [...] aproveitando de todas, mas sem delir

8 Após a vitória do Liberalismo, Garrett parte para Bruxelas como cônsul geral e encarregado de negócios. Durante a estada aprende alemão para ler Goethe, Schiller e Herder no original.

ou confundir o character na nossa propria e nacional” (*O Chronista* 1827: I, n.º I, 17).

Por literatura “propria e nacional” o poeta entende, nos prefácios das duas primeiras edições de *Adozinda*, 1828 e 1843, os “quadros poeticos nossos bis e tres-avos” (*Adozinda* 1828: XII), que, a seu ver, correspondem estritamente a “esta reacção vulgarmente chamada *romântica*” (*Adozinda* 1843: 14), como escreve de Londres a Duarte Lessa a 14 de agosto de 1828:

O antiquado agradou por novo, o obsoleto entrou na moda [...] A poesia romantica, a poesia primitiva, a nossa propria, que não herdámos de Gregos nem Romanos, nem imitámos de ninguem, que nós modernos creámos, a abandonada poesia nacional das nações vivas, ressuscitou bella e remoçada, com suas antigas gallas porém melhor talhadas, com suas feições primeiras porém mais compostas [...] Não ficou menos natural nem menos nacional, porém muito mais amavel e incantadora a nossa poesia primitiva assim resuscitada por Sir Walter Scott e alguns poucos mais. (*Adozinda* 1828: XII-XIV)

Côncscio da sua missão de poeta moderno, Garrett irá sempre cultivar a literatura de inspiração popular e nacional com lendas, xácaras, cantigas, baladas, romance histórico ou de atualidade, teatro; na Introdução que acompanha a edição de 1851 do *Romanceiro*⁹, é o autor confirmado, o leitor de Staël que preconizou em *De l'Allemagne* (1813) que “la véritable force d’un pays, c’est son caractère naturel, et l’imitation des étrangers sous quel-que rapport que ce soit est un défaut de patriotisme” (1810: 88), que decreta:

... o meu officio é outro: é popularizar o estudo da nossa litteratura primitiva dos documentos mais antigos e mais originaes, para dirigir a revolução litteraria que se declarou no paiz, mostrando aos novos ingenhos que estão em suas fileiras os typos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar. É obrigação de consciencia para quem levanta o grito da liberdade n’um povo achar as regras, indicar os fins, aparelhar os meios d’essa liberdade [...] Não basta concitar os animos contra a usurpação e o despotismo; destruido elle, é preciso pôr a lei no seu lugar. E a lei não hade vir de fóra; das crenças, das recordações e das necessidades do paiz deve sahir para ser a sua lei natural e não substituir uma usurpação a outra.

9 Esta Introdução já fora publicada em 1845-1846 no artigo intitulado “Da poesia popular em Portugal” da *Revista Universal Lisbonense* em que Garrett colaborava. Cf. vol. V, serie IV, n.º 37, pp. 439-441; n.º 39, pp. 460-462; n.º 40, pp. 473-475; n.º 41, pp. 483-485.

Eu, que ousei levantar o pendão da reforma litteraria, n'esta terra, soltar o primeiro grito de liberdade contra o dominio oppressivo e antinacional da falsa litteratura, doe-me a anarchia em que andâmos depois que elle foi aniquilado; pêza-me ver o bom instincto dos jovens talentos, desvairados em suas melhores tendencias procurar na imitação estrangeira o que só pôde, o que só deve achar em casa. (*Romanceiro* 1851: II, VI-VII)

Além de produzir uma literatura nacional, a segunda missão do homem de letras consiste em elevar intelectualmente o seu povo, o que é com frequência evocado na obra garrettiana.

No n.º XVII d'O *Chronista*, o autor apresenta um programa "Sôbre a educação litteraria" em que, após a análise da formação nos regimes despóticos, aborda o sistema pedagógico liberal que, além do estudo das humanidades, inclui em primeiro lugar o das "sciencias mathematicas, physicas, e ideológicas" que, com base na Razão e na Imaginação, constituem um código de leis a que a inteligência humana tem de se submeter. Trata-se de uma concepção bem setecentista da instrução e do saber que Goethe, entre outros, ilustrou como escritor e cientista. Aliás Garrett cita a título de exemplo sobre esta questão Tales, Aristóteles, Horácio e Racine (*O Chronista* 1827: II, n.º XVII, 82-86).

De igual modo, *Portugal na Balança da Europa* (1830) apresenta-se concomitantemente como uma análise da "servidão" e do "estado de calamidade" em que se encontra o país, e como um texto para "abrir os olhos portuguezes ao desengano" (pp. VI, XV).

Para terminar sobre esta questão, ouçamos Garrett discursando na Câmara de Deputados¹⁰ em 1838:

Sou poeta [...] Mas a minha poesia é a que invoca as grandes maiorias nationaes, não para que o paiz se reja por tradições e por conceitos affonsinhos; mas para que n'essas recordações illustres aprendâmos a ser tanto como eram nossos avós, e para que, fieis ás necessidades da epocha, aproveitemos comtudo no exemplo dos passados. Sou poeta. Mas a minha poesia é a que falla ao coração do patriotismo, e aos sentimentos generosos da philantropia. É a que em Athenas enramou as espadas de Harmodio e de Aristogiton, quando deceparam a cabeça da tyrannia, e restituíram a ordem e a liberdade ao estado.

10 Eleito por Braga, Garrett entra em 1837 no Parlamento. Como deputado, o seu objetivo consiste em defender a soberania do povo contra a tirania, convicto de que a educação para a liberdade se faz pelo uso da liberdade.

Assim é que sou, e me honro de ser, *doutrinário, retrógrado e poeta*. (apud Amorim 1884: II, 289-290)¹¹

Garrett aparece-nos neste trecho como o poeta inspirado, como o guia ético e estético do povo que apela para a liberdade e para a autenticidade; nas suas palavras ecoam as de Victor Hugo¹² no Prefácio de *Hernani* que em 1830 institucionaliza o drama romântico e define o Romantismo como o liberalismo na literatura.

Como poeta, Garrett continua, como no passado, a considerar o teatro como um “grande meio de civilização, mas prospera onde a não há”, um meio de luta pela independência nacional como afirma na Introdução ao drama *Um Auto de Gil Vicente* (1841: 133).

No n.º XI d’O *Chronista* já apresentara um programa estético nacionalista em que a arte dramática está no primeiro plano e onde lamenta o seu estado atual, para o que dá algumas sugestões inspiradas em casos estrangeiros:

Imitada de um dos mais bellos romances do immortal Escocez appareceu ha pouco no primeiro theatro de Paris uma comedia intitulada Luiz XI. [...] Se os nossos escriptores, se a nossa gente que se dá as (*sic*) letras e cultiva a poesia quizessem cultivar este genero que não é difficil, e de que tantos assumptos lhe fornece a nossa fertil historia, teriamos ao menos alguma cousa de theatro nacional. [...] E tudo é traduzir as peças estrangeiras, os costumes alheios, os factos de historias que não são nossos, que não nos interessam! – Porque não imitam, porque não vestem á portugueza o que acham bom nos theatros da Europa? (II, n.º XI, 224-225)

A arte dramática tem uma importância crucial para o Romantismo, pelo que reerguer os palcos nacionais, como no caso português, e adaptá-los às necessidades e ao gosto dos novos tempos, torna-se imperativo. A reforma do teatro já fora iniciada no século XVIII quando espetadores de um novo género, a burguesia ascendente, reclamaram peças correspondentes aos seus gostos e interesses. Textos doutrinários começaram a ser

11 Harmódio e Aristogiton são também evocados em “A Espada do Poeta”, poema atribuído a Alceu nas *Flores sem Fruto* (1845), e nas *Viagens na Minha Terra* (1846).

12 Como Garrett, Victor Hugo também assumiu funções políticas como deputado e par do Reino nos anos de 1840. A partir do período neoclássico grande parte dos escritores tiveram cargos políticos importantes; Madame de Staël, muito empenhada politicamente, recomenda as duas funções como complementares. Muitos escritores foram também dramaturgos e outros participaram no desenvolvimento do teatro nos seus países.

publicados nos princípios desse século, mas foi mais precisamente entre os anos de 1820-1827 que se sucederam tratados, manifestos, prefácios, artigos para uma reforma radical¹³, entre os quais se distingue o “Prefácio” de *Cromwell* (1827) de Victor Hugo que fixou as regras do drama romântico. Em Portugal, não obstante os esforços da Arcádia Lusitana (1756) e da Nova Arcádia (1790) para restaurarem a cena portuguesa, nem o público, nem as condições responderam à chamada. Onze anos após a publicação do programa estético nacionalista “o teatro nacional encontra-se na mesma penúria”, como testemunha Garrett na Introdução a *Um Auto de Gil Vicente*:

Em Portugal nunca chegou a haver theatro; o que se chama theatro nacional, nunca; até n’isso se parece a nossa litteratura com a latina, que também o não teve. A scena romana viveu sempre por imprestimos gregos, nunca houve renda propria; a nossa andou fazendo “operações mixtas” com a Italia e Castella, até que, fatigada de uma existência difficil, toda de privações e sem glória, arreou a bandeira nacional, que nunca içára com verdadeiro e bom direito e entregou-se á invasão franceza. [...] o povo não; esse não ia la. [...] Não ia la. O povo tinha razão... (pp. 131-132, 139)

De facto, em 1834, estreou-se no Teatro da Rua dos Condes a companhia francesa do ator e encenador Émile Doux com um repertório constituído de dramas românticos de Victor Hugo e Alexandre Dumas. No entanto, a fim de reatar a tradição do teatro português, em 1837 o velho Teatro dos Condes, agora denominado Teatro Nacional e Normal, recebeu de novo Émile Doux, mas para dirigir, desta vez, a companhia organizada por Garrett na primeira representação de *Um Auto de Gil Vicente*, drama propositadamente escrito para a “restauração do nosso teatro” porque “Hoje o estado é outro; ja se revolveu a terra, ja mudou todo o modo de ser antigo”, afirma o dramaturgo na Introdução (pp. 143, 136), com palavras muito semelhantes às de Victor Hugo no Prefácio de *Hernani* (1830): “nous voilà sortis de la vieille forme sociale; comment ne sortirions-nous pas de la vieille forme poétique? À peuple nouveau, art nouveau.”

Entretanto, em 1836, Garrett fora incumbido pelo Ministro do Reino, Passos Manuel, de apresentar “um plano para a fundação e organização de um teatro nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa” (Rebello 2000:

13 Os textos teóricos mais importantes são da autoria de Schlegel, Stendhal, Charles de Rémusat, Alessandro Manzoni, Ermete Visconti, Diderot, Alfred de Musset, Alexandre Dumas pai.

92); nesse mesmo ano começaram a funcionar a Inspeção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais e o Conservatório Geral de Arte Dramática, abrindo o Teatro Nacional D. Maria II em 1846.

Entre 1830 e o final da vida, Garrett irá levar ao palco antigas peças remodeladas, além de mais uns dez novos títulos; entre elas, *Catão*, completamente revista: foram recriadas as personagens de Semprônio e de Catão, agora psicologicamente mais profundo e, como Garrett, mais conformista, desengano da pátria, da política e da existência. Foram também inseridas corrigendas semânticas, indicações cénicas como substituição das unidades, como será o caso nas peças seguintes; o autor comenta o seu modo operatório no Prefácio da 3.^a edição de 1839:

Antes do *Catão* ja eu tinha feito muita tragedia, e comedias tambem; [...] eram das taes, inspiradas do reflexo estrangeiro, de portuguezas tinham as palavras; no mais, pensadas em Grego, em Latim, em Francez, em Italiano, em Inglez – que sei eu!

No *Catão* senti outra coisa, *fui* a Roma; fui, e fiz-me Romano quanto pude, segundo o dictado manda; mas *voltei* para Portugal, e pensei de Portuguez para Portuguezes. (p. 6)

É na Conferência ao Conservatório Real de 6 de maio de 1843, em que apresenta *Frei Luiz de Sousa*, que Garrett expõe solene, oficial e publicamente a sua concepção do drama e do dramaturgo:

Offereço ésta obra ao Conservatorio Real de Lisboa, [...] que tam util tem sido e hade ser á nossa litteratura renascente [...] O estudo do homem é o estudo deste seculo, a sua anatomia e physiologia moral as sciencias mais buscadas pelas nossas necessidades actuaes. Colligir os factos do homem, imprêgo para o sábio; compará-los, achar a lei de suas series, occupação para o philosopho, o politico; revesti-las das fórmulas mais populares, e derramar assim pelas nações um insino facil, uma instrução intellectual e moral que, sem apparato de sermão ou prelecção, surprehenda os animos e os corações da multidão no meio de seus proprios passatempos — a missão do litterato, do poeta. Eis-aqui porque ésta epocha litteraria é a epocha do drama e do romance, porque o romance e o drama são, ou devem ser, isto. (*Frei Luiz de Sousa* 1844: 15-17)

No escrupuloso respeito dos preceitos românticos, o dramaturgo posiciona-se neste texto como um cidadão dirigindo-se a “cidadãos”, ou seja, ao “povo”¹⁴:

Este é um seculo democratico: tudo o que se fizer hade ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. Os principes deixaram de ser, nem podem ser, Augustos. Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na cousa pública como sua; querem ir como Euripedes e Sophocles, solicitar na praça os suffragios populares, não como Horacio e Virgilio, cortejar no paço as sympathias de reaes corações. (p. 18)

Não acreditando no verso como língua dramática, utiliza a “elegante prosa portuguesa” impregnada d’“aquella uncção e delicada sensibilidade que o espirito do Christianismo derrama por toda ella” e que fala ao coração (Frei Luiz de Sousa 1844: 8, 5).

Finalmente, em “Ao Leitor Benévolo”, texto que precede *O Arco de Sant’Ana* (1844), Garrett regozija-se das vantagens sociais advindas do Romantismo:

E todavia, confessemos a verdade: éstas modas de ‘renascença’, ésta paixão do gothico em litteratura e architectura, este horror ao classico, inspirado pela eschola romantica, tem, sim, tem ajudado mais do que se cuida, nas funestas tentativas de reacção e retrocésso social que ha trinta annos a ésta parte andam insaiaando as oligarchias annans do nosso seculo para se substituirem ás gigantes cas aristocracias dos tempos antigos. (*O Arco de Sanct’Anna* 1845: I, VII)

Ponhamos agora o autor à prova dos seus credos e doutrinas atentando em textos de diversos géneros compostos em diferentes fases da sua carreira literária, e comecemos pela poesia.

No *Camões*, poema elegíaco e romanesco, que se pode ter por um exercício para *se faire la main*, encontram-se, de facto, as características mais comuns do Romantismo: forma narrativa, expansão sentimental, inadaptação social, amor infeliz, indignação ante a ruína da pátria, saudade, e outras manifestações da subjectividade. Na carta a Duarte Lessa de 27 de julho de 1824, o poeta confessa que o estilo do poema “ia moldado ao de Byron e de Scott” (Monteiro 1971: II, 134).

14 Segundo Ofélia Paiva Monteiro, o “povo” evocado por Garrett não é a plebe, mas sim uma classe média relativamente ilustrada. Da plebe, “apegada ao imobilismo e à beatice”, tem uma ideia bastante negativa, principalmente no período revolucionário (Monteiro 1971: II, 104-105).

O texto conserva, porém, um forte legado clássico: no que respeita à estrutura, a invocação e a dedicatória precedem a narração, é utilizado o verso branco decassilábico prezado pela Arcádia, em certos passos o vocabulário permanece arcaizante, a mitologia continua presente, existem semelhanças bem marcadas com certos Cantos d'*Os Lusíadas*, principalmente os Cantos VII e VIII.

Observemos agora obras poéticas da maturidade tendo em conta a evolução do homem e do escritor. Pelos anos de 1840 Garrett é um poeta conceituado, um político importante, mas, como homem, perdeu o otimismo juvenil, desenganado pela política e pelo país que não cumpriu o destino que lhe fora fixado na Revolução de Vinte, e se encontra nas mãos dos Cabrais. O povo continua a viver na mesma precariedade económica e intelectual e, na literatura, o Romantismo orienta-se para excessos que condena. Porém, como sublinha Ofélia Paiva Monteiro em *A Formação de Almeida Garrett – Experiência e Criação*, o poeta continua sempre animado de uma “atitude pragmática” e de uma “prudente ponderação do real” que lhe dá uma desencantada lucidez: “É um estranho todo paradoxal, mau e bom, perverso e sublime a um tempo – o homem que apresentavam um Schlegel, um Schiller ou um Benjamin Constant.”, afirma a crítica (Monteiro 1971: II, 123).

O que se apelidou de “Mínimo” no texto introdutório à *Lírica de João Mínimo*, em 1829, deplora, de facto, em 1845, nas páginas que precedem *Flores sem Fruto*, a perda do entusiasmo da mocidade e confessa a sua intenção de renunciar à poesia; o texto é ritmado por “não sou ja poeta”, o que já veementemente afirmara no *Lyceu das Damas* em 1827, na 2.^a edição de *Camões* de 1839, e no poema desta coletânea também intitulado “Ja não sou poeta” faz de si um triste retrato muito próximo, afinal, pelos sentimentos expressos, do do autor de *Camões*: “Mas não sou ja poeta; cahiu-me / Da cabeça a coroa, o podêr; / A innocencia do Eden fugiu-me, / Fructo amargo provei do saber... / Sei, perdi-me... e na triste memoria / Nem saudades ja tenho da glória.” (pp. 180-181). Considerados do outro lado do espelho, o amor, a amargura, a solidão, a nostalgia do passado, e a desolação perante a existência que considera estéril e falida, são, por excelência, tópicos românticos. Deste lado, em 1845, Garrett encontra num baile em Lisboa Rosa Montufar que o reconcilia com a vida e com as letras e, na Advertência de *Folhas Caídas*, a sua última obra publicada em 1853, apesar de confessar ter errado ao considerar-se poeta romântico, confirma: “Poeta na primavera, no estio e no outomno da vida, heide sê-lo

no hynverno se lá chegar, e heide sê-lo em tudo. Mas d'antes cuidava que não, e n'isso ia o êrro." (p. VI).

Ao contrário de *Folhas Caídas*, *Flores sem Fruto* reúne textos de diferentes épocas, muitos deles dos anos de 1820, e caracteriza-se pelo habitual encadeamento de matéria clássica e romântica. De facto, nos poemas em que aborda a efemeridade da vida, e sobretudo o amor, ressumbra a lírica camonianiana com as suas figuras e efeitos retóricos. Noutros, evoca personagens da Antiguidade e da mitologia grega, dá-lhes epígrafes em latim de Horácio e de Virgílio, em grego, da *Iliada*, mas também, embora menos frequentemente, de Schiller, Byron, Thomas Moore, Lamartine. O título de alguns textos é completado pela menção "De Sapho", "De Anacreonte", "De Horacio", "De Alceu", "Imitação de Ossian" por se tratar de traduções ou de adaptações desses autores. Aliás, o poeta adverte no texto introdutório que se trata de uma "miscelanea de reminiscencias poéticas" e que "são de várias estações, são também de várias e mui desvairadas especies éstas flores" (*Flores sem Fruto* 1845: 9).

No campo do teatro, será que apesar das características românticas apontadas Garrett aderiu realmente a uma escola?

O prefácio da 3.^a edição de *Catão* remodelado ao gosto da escola moderna começa, porém, por uma afirmação ambígua quanto ao percurso literário do autor e à sua adesão ao Romantismo: "Quando hoje, nas horas de mais socêgo e paciencia, me applico a receita do oraculo de Delphos, sinto-me a mesma têmpera d'espirito que me deram: o que padeceu foi so o corpo. Inda bem!" Passa a comentar os defeitos das suas primeiras tragédias e volta a concluir: "Sinto pois e penso como sempre senti e pensei; e bem – ou me ingana a consciencia." (*Catão* 1845: 3). Por fim, depois de lembrar o modo como deu à tragédia "aquelle sabor antigo" e verdade dramática, termina o prefácio pela seguinte e inesperada declaração:

Éstas guerras de "alecrim e manjerona" em que andaram classicos e romanticos por esse mundo, e que ja socegaram em toda a parte, vão a começar agora por ca. [...] Quanto a isso, so quero aqui reiterar aos meus antigos protestos de que não sou classico nem romantico: porquê? Porque tractei de saber o que era uma coisa e o que era a outra antes de me apaixonar por nenhuma. (*Catão* 1845: 7-8)

Será o romantismo de Garrett um cinismo semelhante ao de que foi acusado na política? Em 1845, o Ultra-Romantismo que se abeira encontra um poeta bem mais aguerrido que opõe, no Prefácio da 4.^a edição de *Catão*,

“as monstruosidades da chamada escola moderna” à “arte verdadeira” da própria peça, à d’O *Alfageme de Santarém* e à do *Frei Luiz de Sousa*; consiste essa “arte verdadeira” “[n]um stylo que nos não deixa cahir nas extravagancias e exagerações d’esse romantismo ephemero que ja vai passando na Europa [...] A litteratura portugueza não gastará os seus talentos n’esses dois excessos, graças ao nosso auctor” (*Catão* 1845: VI-VII).

O drama *Frei Luiz de Sousa*, terminado em 1843, só foi levado ao palco em 1850 por ter sido censurado pelo Cabralismo. Baseado livremente na história de Portugal, o enredo é tão próprio do romance negro à Camilo Castelo Branco quanto da tragédia clássica: personagens de condição social elevada e de bons sentimentos vêm a ser vítimas inocentes de um drama familiar que as destrói; nos preceitos aristotélicos, o *pathos* atinge progressivamente o clímax e, por fim, o desenlace irreparável, inspirando o conjunto terror e piedade, catárticos de rigor. Na Conferência ao Conservatório Real o dramaturgo vê a intriga e as personagens exclusivamente em função da tragédia clássica: “Na historia de Frei Luiz de Sousa [...] ha toda a simplicidade de uma fábula tragica antiga. Casta e severa como as de Eschylo, apaixonada como as de Euripides, energica e natural como as de Sophocles” (*Frei Luiz de Sousa* 1844: 5). Na análise das personagens, D. João de Portugal é comparado a Édipo, D. Madalena, a Jocasta, e na clausura conventual de D. Madalena e D. Manuel de Sousa Coutinho vê o dramaturgo o suplício de Prometeu.

A classificação no género “drama” não convém portanto à peça, como argui o autor:

Não lhe dei todavia esse nome porque não quiz romper de vizeira com os estafermos respeitdos dos séculos que, formados de peças que nem offendem nem defendem no actual guerrear, inanimados, oucos, e postos ao canto da sala para onde ninguem vai de propósito — ainda teem com tudo a nossa veneração, ainda nos inclinâmos deante d’elles quando alli passâmos por acaso. (*Frei Luiz de Sousa* 1844: 7)

Nas notas finais da Conferência o drama romântico, como género, é resumido a “uma especie hybrida ou uma aberração” que “tem sobretudo provado a sua incapacidade para exercer o predominio na scena, pela desmoralização artistica com que tem corrompido o público” (nota E, p. 166).

O último texto que abordaremos trata do conceito de “arte”. Na “Parte litteraria e scientifica” d’O *Chronista*, Garrett publicou quatro “Licções de poesia e de litteratura a uma joven senhora” que lhe foram inspiradas pelas

Lettres à Emilie sur la mythologie (1786-1798) de Charles-Albert Demoutier traduzidas parcelarmente por Ferreira Borges em 1819. As “Licções” procuram definir o belo, as belas-artes, informar sobre a história da poesia antiga e moderna num tom galante, e no objetivo de “fazer amavel o estudo das letras”¹⁵ (*O Chronista* 1827: I, n.º V, 109).

“Licção I: 1.º Princípio das artes, o bello – 2.º O bello physico – 3.º O bello moral” (*O Chronista* 1827: I, n.º V, 109-115).

Nesta primeira lição, o poeta expõe o seu sistema estético que assenta numa perspetivação subjetivista e mimética da natureza caracterizada por ordem, beleza e harmonia. E como “O amor da belleza é natural sentimento do homem; e como as artes teem por objecto o bello” (p. 112), a obra de arte nasce do encantamento que a beleza da natureza exerce, em primeira via, nos sentidos dos artistas e concretiza-se na representação mimética e totalmente subjetiva do “que acham mais lindo, [...] e quasi em essencia o mais deleitoso e apprazivel de quanto espalhou pelo universo a mão do Creador” (p. 113). Não se trata, todavia, de um processo realista de imitação da natureza em si, mas de conciliar, como no *Catão* de 1830, a beleza da natureza com a verdadeira e boa arte:

Éstas bellezas, minha querida amiga, são o objecto das artes. Estremar por toda a natueza o que é mais bello, appurá-lo, e dar-lhe realce com o magico de seus enfeites e adornos, eis ahi seu emprêgo.

Não penses porém que haja cousas na natureza, que bellas não sejam. Todas o são, porque todas estam em ordem, e harmonia umas com outras; e d’aqui a sua incomparavel formosura. Mas algumas ha, que o são mais que outras, que nos deleitam mais, que mais docemente lisongeião os nossos sentidos; e essas então é que as bellas-artes escolhem para d’ellas apprimorar seus divinos incantos, e construir as suas obras immorta[e]s. (*O Chronista* 1827: I, n.º V, 11)

Após uma classificação das belas-artes, a poesia é considerada como a arte mais elevada por reunir a beleza das formas que está na base do desenho – que inclui pintura e escultura – e a arte dos sons própria da música.

Como requerem antigas crenças, as Musas intervêm na criação artística, embora Garrett as desmistifique e sublinhe unicamente a sua utilidade

15 Outro modelo possível das “Licções de Poesia e de Litteratura a uma Jovem Senhora” pode ser *Entretiens sur la Pluralité des Mondes* (1686) de Fontenelle, um dos primeiros adeptos da vulgarização dos conhecimentos defendida pelos Enciclopedistas. Nestes *Entretiens*, um filósofo inspirado por Copérnico e Descartes apresenta, no decorrer de seis serões galantes, as últimas descobertas astronómicas a uma jovem marquesa (Madame de Mésangère).

espiritual porque “Assim consagraram com a religião os prazeres que são necessários á vida” (p. 110).

Para terminar a lição, o galante mestre de Lilia enumera os diferentes géneros de beleza: a moral, que ressumbra na sua amiga, e a perceptível pelos sentidos do artista; ambas se podem fundir em arte embora não sejam senão o eco de uma “formosura ideal”, “essencial”, fora de alcance:

Ja ves que o *bello* é o princípio das artes; mas não cuides que ésta belleza é tamsomente a das cousas physicas, e dos objectos sensiveis. Além d’aquelle bello, que a vista ve, que o tacto palpa, que o ouvido ouve, que o paladar gosta, e que o olfacto cheira; ha outro, que o excede, e, com quanto está fóra do imperio dos sentidos, vem por seus effeitos communicar-se a elles, e d’elles á alma, que o sente e o gosa, e que o expressa nas bellas-artes. (p. 114)

“Licção II: Fim das bellas-artes, a instrucção” (*O Chronista* 1827: I, n.º VII, 152-157).

Tendo sido definida a essência das bellas-artes o poeta apresenta nesta curta lição a sua finalidade: instrução, elevação do individuo e deleite do espírito:

Deleitando-nos com a imitação do *bello*, as artes nos vão ao mesmo tempo instruindo, e misturando sérias verdades com seus engraçados brincos. Além d’isso, um dos maiores prazeres é sem dúvida a satisfação da curiosidade [...] Porém a maior de todas as curiosidades é a de nos conhecermos a nós mesmos [...] vamos estudar-nos pelos objectos que nos cercam, os quais todos com nosco teem mais, ou menos relação. N’isto temos grande deleite, e por isso as artes, imitando os objectos da natureza (e em tão grande perfeição, que se não acha em cada um d’elles separado, mas so na reunião mental de todas as perfeições espalhadas por elles) nos causam tamanhos prazeres. Combina-se o gôso com a utilidade, e satisfaz-se a alma com as imagens d’aquella belleza ideal que ella tem formado pela reunião de todas as do universo; bem como na Venus de Praxiteles se reuniram as feições mais primorosas de todas as formosuras da Grecia. (pp. 152-154)

“Licção III: 1.º Poesia – 2.º Sua antiguidade – 3.º Divisões dos generos de poesia” (*O Chronista* 1827: I, n.º VIII, 176-181).

Esta lição é dedicada à poesia definida como “a ideia do *bello* expressada no discurso” (p. 176), e como arte romântica por excelência. A prosa, os estilos, os géneros, as escolas, os ritmos, os versos e outras medidas são expostos e ilustrados pelos grandes nomes da “deliciosa” Antiguidade, bem

como por autores portugueses e estrangeiros dos séculos XVI e XVII, a que se junta, inevitavelmente, Filinto Elísio que Garrett considerava como o maior poeta que, nas línguas vivas, seguira a literatura da Antiguidade, o que significa que o autor faz coincidir a grande arte com épocas que veneraram a razão e a liberdade: o mundo antigo, o Renascimento e a Idade Clássica.

Ficam também aqui definidos os gêneros de poesia: “tres generos de poesia mais distinctos, e conhecidos, *oriental*, *romantico*, e *clássico*”; enquanto o oriental e o clássico são elogiosamente comentados, o romântico é ridicularizado como “abstrações quiméricas” (p. 179) que convêm às pieguices femininas.

“Licção IV: Historia da poesia antiga” (*O Chronista* 1827: II, n.º XXI, pp. 175-184).

Pela sua elegância simples e harmoniosa construção, pelo seu incremento na terra onde brotou, a poesia grega é dada como modelo eternamente válido da poesia clássica (p. 177). De entre os modelos dignos de imitação, o poeta distingue “O grande Homero que depois da sua morte até o dia d’hoje, tem sido o modelo, o idolo, o assombro de todos os litteratos e homens de gosto” (p. 181) e Hesíodo, “o Dante da poesia clássica” (p. 177).

A primazia da poesia grega é explicada pela “amenidade do clima, a melodia da linguagem, o voluptuoso da religião”. Porém, adverte o mestre de Lília, “a languidez e suavidade” desta poesia “jamais será natural entre nós, porque temos outra lingua, diversa religião, diferentes costumes. D’ahi vem que a imitação dos antigos perde entre nós a *nacionalidade*, que é o primeiro e maximo princípio de interesse.”¹⁶ (p. 177).

No remate da lição, e das “Licções”, Garrett reitera que jamais será poeta e lança-se, uma vez mais, numa diatribe contra os seus congêneres:

Não me crimines, minha querida amiga, de me divertir á custa dos officiaes do meu offício: eu não sou, nem fui, nem provavelmente serei nunca reconhecido poeta pelos juizes ou mesteres d’essa bandeira; não intrigo em meu favor e contra os outros, não digo bem de mim e mal de todos, não sei fazer dytirambo, odes pindaricas, sonetos bem campanudos, bem vazios de sentido, bem franjados de anthiteses, e sôbre tudo, nunca fiz um so hemistichio de

16 Além das “Licções de poesia e de litteratura a uma joven senhora”, Almeida Garrett dedicou vários textos à arte. *O Retrato de Vénus* e seu complementar *Ensaio sobre a Historia da Pintura* (1818-1821), *O Toucador* (1822), o prefácio da 1.ª edição de *Catão* que contém também *Carta a um Amigo sobre a tragédia* (1822), foram publicados em vida do autor. O prólogo de *Affonso de Albuquerque* (1819) só será publicado em 1914 no vol. I das *Obras Posthumas*. Permanecem inéditos o prólogo das *Poesias* (1821), *Historia philozophica do theatro portuguez* (1822?) e o *Lyceu das Damas* (1823), cujos manuscritos se encontram no Espólio Almeida Garrett da Universidade de Coimbra.

satyra contra ninguem, – como queres tu que eu seja poeta? Sou um pobre homem que escrevo em phrases medidas e sujeitas a certo rythmo o que podia igualmente escrever em prosa; – e Deus sabe se não teria feito muito melhor. (p. 179)

Os conceitos expostos nas “Licções” alicerçam-se em teorias estéticas da Arcádica Lusitana e do Neoclacissismo¹⁷, em geral, ou seja, num período que venera a Antiguidade, sobretudo os valores ligados à Democracia ateniense e à República romana, e que reconhece a sensibilidade que o Romantismo irá explorar.

As doutrinas estéticas arcádicas encontram-se definidas na *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* (1748) de Cândido Lusitano e baseiam-se em teorias de autores da Antiguidade, Aristóteles, Horácio, Quintiliano, mas também de modernos Franceses e Italianos, Boileau, Fontenelle, Voltaire, Muratori, Gravina. Desta *Arte Poética* reteve Garrett certos princípios como a imitação selecionada em função de critérios não somente estéticos, mas também morais, no que se reconhece a força equilibradora da Razão, trave mestra do pensamento clássico. A *verosimilhança*, que não equivale nem a realismo nem a cópia, mas que se identifica com o “belo artístico”, é outra característica da obra de arte, como demonstra Arteaga, que Garrett muito admirou. Por fim o objetivo da arte que obedece ao *Prodesse et delectare* horaciano, ou seja, o prazer estético e a satisfação intelectual, bases da edificação moral: “As bellas artes são o incanto da vida, são as delicias da nossa existencia, promovem nossos prazeres, douram nossos gostos, e são a alma de todas as nossas festas.”, afirma o autor das “Licções” (*O Chronista* I, 1827: n.º V, 110).

Na *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot et d’Alembert (1751-1772), encontra-se definida a percepção garrettiana do belo, da arte e da poesia, o que nada tem de surpreendente pois a fonte comum dos teóricos setecentistas era a Antiguidade, e principalmente Aristóteles e Horácio; vejamos alguns exemplos. Autor do verbete “beau”, Diderot aproxima-se de Platão ao distinguir o caráter conexamente absoluto e relativo da beleza, e admite a existência de um

17 O Neoclassicismo, virado para a Antiguidade greco-latina, começou a manifestar-se em Itália na altura da descoberta de Pompeios e Herculano. Forjado no século XIX, o conceito designa a produção artística do período que separa o Rococó do Romantismo. Foi seu principal teorizador o arqueólogo Johann Joachim Winckelmann que integra nas suas doutrinas a imitação da natureza e o conceito de “beleza ideal”, o retorno às verdadeiras fontes da arte, etruscas, gregas e romanas, depuradas para alcançar o “estilo verdadeiro”. Na segunda metade de Setecentos começou a ser publicada uma abundante literatura sobre belas-artes, estética e crítica de arte que não existia anteriormente.

belo essencial, eterno, imutável, “absoluto” que rege e modela um belo subalterno, aparente ou relativo, sensivelmente perceptível, que a arte imita.

A poesia, muito debatida nos princípios do século XVIII que, repassado de pragmatismo racionalista, a condenava por falsa e analienadora é, obviamente, definida no verbete “art poétique” que dá como exemplo máximo a *Epístola aos Pisões* de Horácio e confirma a sua origem mimética e a sua finalidade hedônica, assinalando, não obstante, que o prazer que proporciona é o único pilar capaz de sustentar o universo poético.

Quanto à função primordial dos sentidos na origem da obra de arte, cabe lembrar que, ao contrário do *Grand siècle*, o Iluminismo em que Garrett se reconhece erigiu a sensibilidade como agente do prazer e da fruição, mas também como força motriz do universo moral, como Helvétius demonstrou. A influência em Garrett das teorias do conhecimento deste filósofo e de outros sensualistas, como Locke¹⁸ e Condillac, é abordada n’A *Formação de Almeida Garrett* por Ofélia Paiva Monteiro, que também releva a importância junto do poeta de Edmund Burke e David Hume (Monteiro 1971: II, 313-314). Em *Of the Standard of Taste* (1757), Hume entende por beleza a emoção ou o prazer que o ser humano ressenste perante algo que lhe inspira “simpatia”, conceito propriamente humano. A beleza é, por conseguinte, emoção do sujeito e não forçosamente qualidade do objeto contemplado; deste modo, a origem das produções do espírito para Hume não é o belo, conceito estritamente relativo, mas sim o *padrão do espírito* que une a estética à ética para que a arte se torne útil. Idêntica é a opinião de Burke expressa na *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) ou no *Discourse on Taste* (1758), citado no *Lyceu das Damas*.

Nas “Licções”, o *padrão do espírito* encontra-se perfeitamente ilustrado nas diferentes fases da obra até à sua conclusão: “*Estremar* por toda a natureza o que é mais bello, *appurá-lo*, e *dar-lhe realce*”¹⁹ com o magico de seus enfeites e adornos” (Licção I: 111), fases que correspondem às três etapas da imitação do Belo segundo Platão: purificação, ascensão, contemplação.

Abordemos, para terminar, a questão do relativismo e do historicismo que, brevemente evocado na Lição III é um tema importante da Lição IV, além de figurar com alguma frequência no conjunto da obra de Garrett. A poesia grega é aqui, paradoxalmente, apresentada como modelo impossível

18 John Locke, *Essai sur l'entendement humain* (1689). Etienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations* (1754), *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1756).

19 Itálico nosso.

de imitar por razões físicas, religiosas e culturais. Nesta questão o mestre de Lília faz seus ensinamentos de Montesquieu²⁰ ampliados no sistema filosófico de Herder, inspirador do *Sturm und Drang* e mentor dos dois clássicos de Weimar, Schiller e Goethe. Em França a teoria foi divulgada em *De la Littérature* por Madame de Staël, que teve no seu tempo um crédito tão decisivo quanto Chateaubriand; assenta na ideia de que a obra de arte é obrigatória e profundamente portadora dos traços do espaço físico e cultural onde foi produzida. Staël exemplifica a teoria pela célebre diferença entre a literatura setentrional e a do Meio-dia, que têm respetivamente na origem Homero e Ossian. Note-se, porém, que a teoria do relativismo cultural se coaduna perfeitamente com o preceito clássico da mimese: como imitador da natureza o artista deve reproduzir o meio em que está enraizado, e não outro, o que exclui o papel da bem romântica imaginação.

Ao cabo desta exposição lembremos o credo de João Mínimo que, embora datado de 1829, se manteve em vigor durante toda a carreira literária de Garrett e resume o que neste estudo pretendemos demonstrar: “não gosto de escolas e detesto estrangeirices. Em tudo sou *portuguez velho*, e assim heide morrer” (*Lyrica de João Mínimo* 1853: 37).

De facto, o contexto histórico em que evoluiu, entre o Portugal antigo e o moderno, os exílios e a descoberta do estrangeiro, as posições que assumiu, propocionaram-lhe experiências que do ponto de vista político e intelectual o cativaram sem o prenderem. Não se constata, pois, na obra estudada, qualquer evolução do Classicismo para o Romantismo, nem fusão, mas justaposição.

Logo no momento em que foi reconhecido como poeta romântico, pelos anos de 1825, 1827, sente-se em Garrett certa condescendência perante a nova estética. Na sua obra, na correspondência, nos artigos jornalísticos, Garrett opôs as duas escolas e analisou e entendeu o Romantismo pelos padrões clássicos que instituiu como modelo. Na maturidade, e não obstante a publicação de *Flores sem Fruto e Folhas Caídas*, sentiu-se sempre menos poeta romântico, arrependendo-se até de o ter sido, como confessa nos textos introdutórios a estas obras.

De qualquer modo, na sua racionalidade clássica exigia da arte equilíbrio, ordem e harmonia, o que não encontrava nos “desvarios grotescos”

20 Os Livros XIV-XVIII de *L'Esprit des lois* (1748) apresentam a teoria dos climas, e o Livro XVIII trata da qualidade das terras, férteis ou estéreis. Tanto o clima quanto a qualidade das terras agem nos temperamentos dos povos e, por conseguinte, nas suas leis.

dos poetas românticos, e muito menos nos dos ultra-românticos, a ponto de afirmar em 1845 no Prefácio de *O Arco de Sanct'Anna*:

E tudo isto, a maior parte d'isto pelo menos, fizemo-lo nós, sem querer, com a paixão do ghotico. A arte môça, a poesia do século dezenove está responsavel para com duas gerações. A que nos precede, a que destruiu as absoletas instituições de nossos maiores, accusa-nos de ingratição e de inconstancia [...] A geração que vem atraz de nós hade-nos arguir altamente de havermos atrazado o progresso, de termos feito perigar a causa da humanidade. (pp. XI-XII)

Porém, Garrett nunca irá romper com o Romantismo que, se não contribuiu tanto quanto desejou para a elevação dos Portugueses, conferiu à literatura uma cor local, um exotismo que agradava, e agradava ao estrangeiro que adquiria e traduzia, o que permitia a divulgação da literatura portuguesa na Europa onde era perfeitamente desconhecida, fora parte de Camões e poucos mais; o que lhe permitia também vender. Não vender era uma preocupação permanente a que o poeta, sempre em dificuldades económicas, se refere n' *O Chronista* e principalmente na correspondência.

Afinal, Garrett só acreditou na possibilidade de alcançar o ideal da arte pela “união da arte antiga com a arte moderna, da plastica com o spiritua-lismo, – do bello das fôrmas com o bello ideal, da hellena *homerica* com o Fausto *dantico*, de cujo consorcio tem de nascer o bello Euphormion, o genio, o princípio, o symbolo da arte regenerada” (*Catão* 1839: 24), o que conseguiu com perfeição no *Frei Luiz de Sousa*.

Bibliografia

Obras de Almeida Garrett

- Garrett, Almeida (1822). *Catão*. [1.ª ed.]. *Theatro de J. B. S. L.A. Garrett*, I. Lisboa: Imprensa Liberal.
- ___ (1825). *Camões*. [1.ª ed.]. Paris: Liv. Nacional Estrangeira.
- ___ (1826). *Dona Branca ou a conquista do Algarve*. [1.ª ed.]. Paris: Em Casa de J. P. Aillaud.
- ___ (1827). *O Chronista. Semanario de Política, Litteratura, Sciencias e Artes*.
- ___ (1827). “Licções de poesia e de litteratura a uma Joven senhora”. *O Chronista. Semanario de Política, Litteratura, Sciencias e Artes*. Lisboa: Na Imprensa do Portuguez. Vol. 1, n.º 5, pp. 109-114; n.º 7, pp. 151-156; n.º 8, pp. 176-180. Vol. 2, n.º 21, pp. 175-183.
- ___ (1828). *Adozinda*. [1.ª ed.]. Londres: Em Casa de Bossey & Son.
- ___ (1829). *Lyrica de João Mínimo*. [1.ª ed.]. Londres: Sustenance e Stretch.
- ___ (1830). *Catão*. [2.ª ed.]. Londres: S. W. Sustenance.

- ___ (1830). *Portugal na Balança da Europa*. [1.ª ed.]. Londres: S. W. Sustainance.
- ___ (1839). *Camões*. [2.ª ed.]. Lisboa: Typ. de José Baptista Morando.
- ___ (1840). *Catão*. [3.ª ed.]. Lisboa: Typ. de José Baptista Morando.
- ___ (1841). *Merope*. [1.ª ed.]. *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*, 2. Lisboa: Typ. de José Baptista Morando, pp. 3-127.
- ___ (1841). *Um Auto de Gil Vicente*. [1.ª ed.]. *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*, 2. Lisboa: Typ. de José Baptista Morando, pp. 131-309.
- ___ (1842). *O Alfageme de Santarem ou a Espada do Condestavel*. [1.ª ed.]. Lisboa: Na Imp. Nacional.
- ___ (1843). *Adozinda*. [2.ª ed.]. *Romanceiro e Cancioneiro Geral*. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 4. Lisboa: Typ. da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Uteis.
- ___ (1844-1846). *Frei Luiz de Sousa*. [1.ª ed.]. *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*, 3. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 5. Lisboa: Imprensa Nacional.
- ___ (1845). *Catão*. [4.ª ed.]. *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett*, 1. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 6. Lisboa: Na Imprensa Nacional. Contém pref. das 3 primeiras edições da obra.
- ___ (1845). *Flores sem Fructo*. [1.ª ed.]. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 6. Lisboa: Na Imprensa Nacional.
- ___ (1845). *O Arco de Sanct’Anna: Chronica Portuense*. [2.ª ed.]. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 11, 12. Lisboa: Typ. da Revista Popular. 2 vols.
- ___ (1851). *Romanceiro*. [1.ª ed.]. Vols. 2, 3. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 14, 15. Lisboa: Na Imprensa Nacional.
- ___ (1853). *Romanceiro*. [1.ª ed.]. Vol. 1. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 4. Lisboa: Em Casa da Viuva Bertrand e Filhos.
- ___ (1853). *Folhas Cahidas*. [2.ª ed.]. *Versos do V. de Almeida-Garrett*, 2. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 17. Lisboa: Na Imprensa Nacional.
- ___ (1853). *Lyrice de João Mínimo. Lyrice*, 1. Col. “Obras de J. B. de A.-Garrett”, 16. Lisboa: Em Casa da Viuva Bertrand e Filhos.
- ___ (1854). *Camões*. [4.ª ed.]. Com estudo de Camilo Castelo Branco. Lisboa: Liv. Chradron de Melo & Irmão.

Estudos

- Amorim, Francisco Gomes de (1881, 1884). *Garrett – Memorias Beographicas*. 3 vols., Lisboa: Imprensa Nacional.
- Brumoy, Pierre (1730). *Le Théâtre des Grecs*. 3 vols., Paris: Charles Robustel.
- Diderot, Denis, e Jean Le Rond d'Alembert (dir.) (1751-1772). *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Disponível em https://www.lexilogos.com/encyclopedia_diderot_alembert.htm (acedido a 30 de setembro de 2020).
- Ferreira, José Ribeiro (2003). “As imitações e versões garrettianas de *Anacreonte*”. In *Almeida Garrett: um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, org. Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 353-367.
- Hugo, Victor (1972). *Préface de Cromwell*. Paris: Larousse.
- ___ (1972). *Préfaces d’Hernani, Lucrèce Borgia, Angelo*. Disponíveis em http://lettres.ac-rouen.fr/Ruy_Blas/hernani.html (acedido a 30 de setembro de 2020).

- Monteiro, Ofélia Paiva (1971). *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*. 2 vols., Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- Nobre, Ricardo (2010). “Garrett e a tradição clássica: de Safo a Horácio”. In *Géneros Literários. Continuidades e Rupturas da Antiguidade aos nossos dias*, coord. Vanda Anastácio e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, pp. 125-143.
- Rebello, Luiz Francisco (2000). *Breve história do teatro português*. [5.ª ed.]. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- Staël-Holstein, Germaine de (1800). *De la Littérature Considérée dans ses Rapports avec les Institutions Sociales*. [2.ª ed.]. 2 vols., Paris: Maradan. Disponível em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31397249g> (acedido a 30 de setembro de 2020).
- ____ (1810). *De L'Allemagne*. 3 vols., Paris: H. Nicolle. Disponível em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31397144g> (acedido a 30 de setembro de 2020).

Vénus e Adónis: a génese da heteronímia pessoana

NUNO AMADO*

A 8 de Abril de 1913, em carta a Mário Beirão, Fernando Pessoa dizia o seguinte: “Trago com a consciência quotidiana de mim-próprio a impressão que me perdi dentro de mim, e, andando continuamente em minha procura, tenho contudo receio de me encontrar, não vá eu descobrir-me outro” (Pessoa 1999: 92)¹. A hipótese do desdobramento, que de certo modo prenuncia o aparecimento dos heterónimos um ano depois, surge de modo flagrante no famoso poema “Pauis”, cuja primeira versão Pessoa teria redigido mais ou menos uma semana antes, a 29 de Março do mesmo ano de 1913: “O Mistério sabe-me a eu ser outro”. No mesmo poema, Pessoa parece aliás ansiar por outra coisa que não aquilo que é: “Que pasmo de mim anseia por outra cousa que o que chora! / Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo / que não é aquilo que quero aquilo que desejo...” (Pessoa 2005: 213). O desejo de ser e de se descobrir outra coisa, que seria fundamental na Primavera do ano seguinte, enquanto dispositivo retórico instigador da criação de Caeiro e seus discípulos, começa assim a ser explorado na Primavera de 1913.

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | nunoa10@hotmail.com

Este artigo acrescenta e desenvolve significativamente um argumento ensaiado na secção IV do capítulo 3 do meu livro *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*. Cf. Amado (2019).

¹ Já numa carta de 1 de Fevereiro ao mesmo destinatário, Pessoa fizera notar o elevado grau de intensidade com que “o fenómeno curioso do desdobramento” (Pessoa 1999: 80) se tinha manifestado aquando da composição do poema “Abdicação”.

Dois meses antes, numa carta de 3 de Fevereiro, Mário de Sá-Carneiro confessara a Pessoa uma admiração particular por dois dos poemas que o amigo lhe fizera chegar, os tercetos do poema “O Manibus date lilia plenis” (BNP/E3 57-30r)², datado de 10 de Janeiro, e as sextilhas do poema “Abismo” (BNP/E3 16-22r), o primeiro do conjunto de cinco poemas que Pessoa pensava publicar na *Orpheu* 3 sob o título “Além-Deus”, e que terá sido escrito por volta da mesma altura. Mais significativos são os versos desse segundo poema que Sá-Carneiro, de quem Pessoa se aproximara definitivamente nesta altura e que, na mesma carta, o encorajava a publicar a sua poesia para que deixassem de conhecê-lo apenas como crítico³, decide isolar. “Como é bem descrito o estado da alma que interroga”, exclama Sá-Carneiro, antes de citar os dois versos em causa: “O que é ser-se rio e correr? / O que é está-lo eu a ver?” (Sá-Carneiro 2001: 40). O que Sá-Carneiro considera extraordinário nestes dois versos é a capacidade que Pessoa demonstra para descrever a cisão inelutável, resultante da iniciativa da introspecção a que o poeta não pode escusar-se e que por isso o angustia, entre mundo exterior e mundo interior. Mas o poema vai mais longe. À introspecção segue-se uma experiência mística que se caracteriza pela total ausência de interioridade (“tudo de repente é oco – / mesmo o meu estar a pensar. / Tudo – eu e o mundo em redor – / fica mais que exterior”) e que culmina com o súbito encontro com Deus. A possibilidade de ser como aquelas coisas que correm sem que se vejam a correr, como rios, de poder escapar à condição de espectador consciente dessa corrida, e que é tornada real, transformando-se finalmente o amador na cousa amada, no momento decisivo da criação de Caeiro, começava aqui a ser delineada. Na Primavera de 1913, o deus que subitamente encontra neste poema ainda não tinha nome, nem contornos definidos. O modo de encontrá-lo, porém, era algo em que Pessoa se encontrava já a trabalhar.

É curioso, a respeito da relação entre estes poemas de 1913 e o engendramento de Caeiro um ano mais tarde, que o título do outro poema a que Sá-Carneiro alude na sua carta (“O manibus date lilia plenis”) ressurgiu

2 A abreviatura BNP/E3 diz respeito ao espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

3 Eis o que diz Sá-Carneiro nessa carta a respeito da necessidade de Pessoa se revelar como poeta: “O que é preciso, meu querido Fernando, é reunir, concluir os seus versos e publicá-los não perdendo energias em longos artigos de crítica nem tão-pouco escrevendo fragmentos admiráveis de obras admiráveis mas nunca terminadas. É preciso que se conheça o poeta Fernando Pessoa, o artista Fernando Pessoa – e não o crítico só – por lúcido e brilhante que ele seja” (Sá-Carneiro 2001: 40). A 14 de Maio, de resto, Sá-Carneiro voltaria a insistir: “é preciso surgir como poeta!” (Sá-Carneiro 2001: 89).

justamente no manuscrito onde Pessoa redigiu, logo no início de Julho de 1914, o segundo poema do *Pastor Amoroso* de Alberto Caeiro (BNP/E3 67-56r)⁴. Ainda que Sá-Carneiro não esclareça na carta as razões pelas quais considera estes tercetos admiráveis, é assaz relevante que, de novo, o poeta se evada de dentro de si mesmo, desdobrando-se. O poema começa por descrever a vontade de eternizar um gesto amoroso simples (“cheias de lírios / tuas mãos estende / para os meus martírios... // Estende e fica assim / nem sonho de gesto / há desde mim // Até tuas mãos, / para receber / os teus lírios vãos...”) e a atitude contemplativa daquele a quem esse gesto é devido (“Olhando, só olhando / até a vida ir / ficarei, amando // Com o mero ver / só a ideia, só – / dos lírios receber... // Fica sem mudança / assim – P’ra que gestos, / se mesmo olhar já me cansa?”). A absoluta passividade a que o poeta aspira produz duas consequências. Por um lado, faz dos dois amantes, assim perpetuamente unidos num só momento, “duas figuras / de um baixo-relevo”; por outro, força o próprio poeta, que se compraz na imobilidade dessas figuras, a exercer a faculdade da visão a partir de um ponto de vista exterior: “mãos sempre estendidas / eu sempre só olhando / duas hirtas vidas // ‘té que nos achemos / vendo-nos de fora / mero quadro... Sonhemos” (Pessoa 2005: 151).

A união a que este poema se reporta é, a meu ver, a mesma que o poeta procura estabelecer quer com a “outra cousa” por que anseia no poema “Pauis”, quer com o deus que subitamente encontra no poema “Abismo”, e o par amoroso de mãos estendidas cujo quadro aqui é pintado em êxtase ressurgente, em clave homoerótica, num poema de 22 de Abril de 1913 (BNP/E3 40-21r) intitulado “O Outro Amor”:

Com que fúria ergo a ideia dos meus braços
Para a ideia de ti! Com que ânsia bebo,
Os olhos pondo em teus sonhados traços
Todo o fêmea em teu corpo de mancebo!

Teu hálito sonhado até cansaços
Como em meu vívido hálito recebo!
Ó carne que já sonho és tantos laços
Para mim! Deusa-deus; Vénus-Efebo!

4 Este título é na verdade uma citação de um verso famoso de Virgílio (*Eneida*, 6.883), glosado por Dante (*Purgatório*, XXX.21) e Whitman (*Leaves of Grass* III.6). A relevância deste verso nesse manuscrito de Caeiro em particular é brevemente explicada no capítulo 4 de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*. Cf. Amado (2019: 438-439).

Ó dolorosamente só-sonhado!
 Soubesse eu o feitio exterior e o jeito
 Em gestos e palavras e perfeito
 As palavras a dar a este pecado
 De só pensar em ti, de ter o peito
 Opresso em pensar-te entrelaçado! (Pessoa 2005: 170)

A existência de traços femininos num corpo masculino é, neste poema, perfeitamente pacífica, e parece mesmo ser a conjugação das duas coisas numa só pessoa, aliás estabilizada nas sínteses “Deusa-deus” e “Vénus-Efebo”, que motiva o apetite sexual do poeta. Não é o que se passa, contudo, num poema de 14 de Maio intitulado “Livro do Outro Amor” (BNP/E3 40-33), que se relaciona evidentemente com o anterior⁵. Nesse longo poema incompleto, o poeta começa por sugerir uma peculiar distribuição de papéis conjugais: “Aprende meu amor a ser mulher, / se eu te visse bordar, coser, falar-me / como ao esposo fala a esposa, dar-me / teu corpo quasi castamente □ // [...] Aprende a ser mulher... Engoma, cose / eu adoeço só para velares / à minha cabeceira, em fresca pose” (Pessoa 2005: 174-175). Esta distribuição justifica-se pela beleza do jovem e pela ausência dela no poeta: “Se eu fosse belo, meu amor, iria / ser eu a fêmea do nosso □ enlace. / Eu não te chamaria e perderia / teus lábios, teu olhar, a tua face...” (Pessoa 2005: 176). O “outro amor” contido no título destes dois poemas não assinala assim apenas o desejo sexual do poeta por outro homem, mas também a pederastia inerente à juventude dele. Dois problemas, porém, se colocam. Não só o mancebo a quem se dirige não nasceu mulher, não obstante a beleza feminina que de certo modo justifica a atracção sexual, como infelizmente parece preferir usar com as mulheres o corpo masculino com que nasceu: “Quem me dera que fosses mais donzela! / Que fosses virgem, que ninguém tivesse / do outro e odiado sexo que me esquece / sentido sobre si tua fúria bela! // Ó ciúme das mulheres – esta, aquela – / que foram tuas... Porque foram? Esse / corpo fez-se p’ra ela?” (Pessoa 2005: 175). O que está em causa neste poema de 14 de Maio, e que não parecia constituir uma dificuldade no poema de 22 de Abril, é portanto o conflito entre a natureza masculina desse rapaz e o aspecto feminino que o torna objecto de desejo.

5 O título desse primeiro poema, “O Outro Amor”, assim como a indicação “O Outro Amor – Morte de Antinoo e Sonetos”, que surge no final do manuscrito (BNP/E3 40-21r), não deixa dúvidas quanto à relação entre esse poema e o poema “Livro do Outro Amor”.

A fusão entre a deusa Vénus e um qualquer deus efebo com que, no poema “O Outro Amor”, é resolvida a coincidência entre as características femininas do rapaz que o poeta anseia e o seu “corpo de mancebo” (Pessoa 2005: 170) obriga a considerar agora um outro poema ortónimo, intitulado “Vénus” (BNP/E3 37-8)⁶, no qual a presença olímpica de Alberto Caeiro parece entrever-se:

Vénus

I

Sua sombra precursora já é bela...
Com que beleza outra que a duma estrela
Ou de uma flor, □ e peregrina
Ela vem, tão humana que é divina...

Nasceu do mar nalgum momento etéreo
Da sua carne glauca, e por mistério
Dos que a sorte humanamente aos Deuses deu
Não era virgem já quando nasceu...

II

Ao meu ouvido □ de medo
Disseram ser segredo não ter Alma
Ela é uma sombra-luz. Não contém
Outra vida que a vida que ela tem.

Tem a alma à flor do corpo, ri com todo
O corpo, todo o corpo é uma alma-modo
De formosura... Sua carne é branca
E um ritmo de onda vai-lhe de anca a anca...

Que carnalmente espiritual! A onda
Deu-lhe o ritmo do ser, ritmo que sonda
O oceano da Beleza anterior
Aos Deuses e ao seu □ fulgor... (Pessoa 2005: 100-101)

6 Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine sugerem que o poema seja de 1910, justificando a datação pelo facto de o manuscrito se encontrar num envelope com outros poemas de 1910 (Pessoa 2005: 451). Dada a proximidade entre o poema e os poemas analisados atrás, assim como a proximidade entre ele e alguns poemas de Caeiro, como mostro adiante, tal datação pode talvez ser discutida.

A segunda parte do poema é na verdade uma versão primitiva da explicação que Caeiro ensaia no importante “Penúltimo Poema” a respeito do tipo de criaturas que os deuses são. O que quer que anime os deuses, explica Caeiro nesse poema datado de 7 de Maio de 1922, “tem o mesmo tamanho / e o mesmo espaço que o corpo / e é a mesma coisa que o corpo”, sendo precisamente por isso que “se diz que os deuses nunca morrem” e que “os deuses não têm corpo e alma / mas só corpo e são perfeitos” (Pessoa 2015: 103). Dizer da deusa Vénus que “tem a alma à flor do corpo” (Pessoa 2005: 100), como acontece neste poema ortónimo, não é senão outra forma de dizer, como Caeiro diz, que nos deuses “o corpo é que lhes é a alma / e têm a consciência na própria carne divina” (Pessoa 2015: 103). A absoluta unidade entre corpo e alma, aquilo que distingue os deuses de todas as outras criaturas, no poema de Caeiro, é aliás salientada pela exclamação que principia a terceira estrofe dessa segunda parte do poema ortónimo: “Que carnalmente espiritual!” (Pessoa 2005: 100).

A inequívoca proximidade entre a caracterização da deusa Vénus na segunda parte deste poema e os traços distintivos dos deuses em geral, tal como explicados no “Penúltimo Poema” de Caeiro, não é, no entanto, tão reveladora quanto o emprego, na primeira parte, de uma expressão que haveria de ser reaproveitada *ipsis verbis* por Caeiro para mais tarde descrever o Menino Jesus no poema VIII d’O *Guardador de Rebanhos*. Que a deusa Vénus deste poema seja “tão humana que é divina” (Pessoa 2005: 100), exactamente como o Menino Jesus é uma “criança tam humana que é divina” (Pessoa 2015: 40), nos termos de Caeiro, permite por isso conjecturar acerca do quanto essa divindade infantil, e o próprio Caeiro que em boa verdade com ela coincide, se prefiguravam já nesta deusa de carne branca desflorada antes de nascer.

A presença indirecta e retrospectiva de Caeiro no poema torna por isso saliente a mesma androginia da “Vénus-Efebo” dos poemas discutidos anteriormente. Que o substantivo “formosura” e o adjectivo “peregrina”, utilizados neste poema para descrever a deusa Vénus, reincidam num soneto de 23 de Fevereiro de 1914 (BNP/E3 41-40r), duas semanas antes, portanto, daquele dia 8 de Março que Pessoa mais tarde viria a considerar o dia triunfal da sua vida, e no qual essa androginia é mais clara do que nunca, vem apenas confirmar a relação umbilical entre todos estes poemas:

Amem outros a graça feminina
 Gozem sonhar seus lábios entre seios
 Outros e muitos... que meus cantos, dei-os
 À tua formosura peregrina...

Meu doce Apolo jovem... Ó divina
 Flor adônica de ópios e de enleios
 Ver-te é esquecer que há neste mundo anseios
 Carnais, ó ☐ Vénus masculina.

Ninguém saberá nunca quem tu és...
 Meu coração, óleo que unja teus pés –
 Quem sabe se tu mesmo o sentirás?...

Que importa... E a vergonha e o mal que importa?
 Quem me dera viver à tua porta
 Inda que vendo o amor que a outrem dás!... (Pessoa 2005: 211)

Os “outros” que, ao contrário do poeta, amam “a graça feminina” e sonham com “seus lábios entre seios / outros e muitos” não aludem à massa anónima dos poetas que convencionalmente celebram a beleza de uma mulher, mas a um rival específico. Se recuperarmos o início do longo poema incompleto de 14 de Maio de 1913 anteriormente mencionado (BNP/E3 40-33), essas mesmas pessoas que lhe serviam de contraste eram particularizadas num qualquer “poeta do amor antigo” (entenda-se o adjectivo como referente ao amor de um homem por uma mulher). Ora, aquilo que Pessoa se propunha então, aprender com esse poeta tradicional, copiando-lhe o modo de cantar a beleza da amada para melhor celebrar a beleza de um rapaz, é agora posto em prática. É que a “formosura peregrina” do jovem amado a que Pessoa pretende aqui dar canto é um legado de um “poeta do amor antigo” (Pessoa 2005: 174) muito concreto. A referência é a Camões⁷, em particular à “peregrina formosura” das mulheres em geral, no quinto verso da estrofe 142 do canto III d’*Os Lusíadas*, ou da amada em particular, no sexto verso do soneto “Cara minha Inimiga, em cuja mão” (Camões 1980: 155). A poucos dias de escrever os primeiros poemas de Caeiro, Pessoa recuperava portanto a figura andrógina dos poemas de 1913, agora retratada como uma “Vénus Masculina” (Pessoa 2005: 211), e fazia-o dando finalmente corpo ao supra-Camões cujo aparecimento anunciara em

7 Agradeço esta referência ao professor João R. Figueiredo.

1912 na revista *A Águia* (Pessoa 2006: 121-168). Ao antepor o substantivo ao adjectivo, assim invertendo a ordem da expressão camonianiana, Pessoa torna por isso ostensiva tanto a inversão sexual que favorecerá ao longo do soneto como a superação que afinal ousava.

Ora, desde a primordial declaração de intenções na revista portuense em 1912, o projecto de superar Camões ocultava o nome de um poeta maior. Em “Reincidindo...”, o segundo dos três artigos de crítica literária publicadas n’*A Águia* em 1912, Pessoa comete aliás o descuido de revelá-lo: “Supra-Camões? A frase é humilde e acanhada. A analogia impõe mais. Diga-se ‘de um Shakespeare’ e dê-se por testemunha o raciocínio, já que não é citável o futuro” (Pessoa 2006: 142). Mais do que o objectivo da superação de um vulto, o que interessava a Pessoa em 1912 era a qualidade shakespeariana dessa superação. A importância desse parentesco intelectual é de novo evidente na forma como decide terminar o terceiro dos artigos de 1912: “E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas ‘daquilo que os sonhos são feitos.’ E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo, realizar-se-á divinamente” (Pessoa 2006: 168). A expressão entre aspas é a tradução quase literal de metade de um verso de uma fala de Prospero já perto do final de *The Tempest*: “we are such stuff / as dreams are made on; and our little life / is rounded with a sleep” (*The Tempest* IV.i.156-158)⁸. A elisão da fronteira entre realidade e ficção, estabelecida por Prospero neste momento da peça e ampliada mais tarde no epílogo, quando o mesmo Prospero investe a plateia dos poderes de prestidigitador de que antes dispusera e a encarrega de decidir acerca da recuperação do ducado de Milão, está obviamente na génese da heteronímia pessoana, pelo que a citação não é inocente. Ao mesmo tempo que sonhava em superar Camões, Pessoa delineava já, em 1912, a estratégia shakespeariana com que logrará-lo. E é essa estratégia, tão notória na inclinação para o desdobramento que começa a verificar-se na poesia de Pessoa a partir de 1913 quanto na obra heterónima que eclodiria na Primavera de 1914, que justifica a androginia da figura amada nos poemas analisados atrás e a inversão sexual que o poeta parece privilegiar nesse período específico da sua carreira. Superar Camões por meio de Shakespeare – eis então o

8 No exemplar que Pessoa utilizou para preparar a tradução da obra, que nunca chegou a concluir, a proposta de tradução parece ser a seguinte: “[...] Somos feitos / do tecido de que o são os sonhos; e esta vida / um sono a cerca” (CFP 8-507: 102). A abreviatura CFP diz respeito à Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, pertencente ao Acervo da Casa Fernando Pessoa.

corolário – pressupunha transformar a amada camoniana no protagonista masculino da melhor poesia lírica do bardo inglês.

A tensão homoerótica entre amador e coisa amada, afinal manifesta em alguma poesia pessoana anterior à criação dos heterónimos, é na verdade decalcada daquela que encontramos nos sonetos de Shakespeare. Em alguns aspectos, o decalque é de tal modo irrecusável que conseguimos isolar o soneto de onde procede. É o caso das sínteses “Deusa-deus” e “Vénus-Efebo” (Pessoa 2005: 170), do poema “O Outro Amor” (BNP/E3 40-21r), que mais não são que uma versão do “master mistress of my passion” (*Sonnets* 20.2) do famosíssimo soneto 20 de Shakespeare. Esse expediente linguístico, que volta aliás a verificar-se no longo epicédio em inglês *Antinous* (não é despidendo que a versão original deste poema seja de 1915, não muito depois, portanto, destes poemas), no momento de retratar a androginia de Antínoo (“O bare female male-body such / as a god’s likeness to humanity!” [Pessoa 1993: 41]), não é, contudo, a única coisa do soneto 20 de Shakespeare de que Pessoa se apropria. O problema prático de um amor por uma criatura de beleza feminina que não pode ser consumado devido à anatomia masculina dela, expresso no poema “O Outro Amor” (BNP/E3 40-21r) pelo desejo inútil de sorver “todo o fêmea em teu corpo de mancebo” (Pessoa 2005: 170) ou, mais flagrantemente no poema “Livro do Outro Amor” (BNP/E3 40-33), pelo inconformismo resultante de amar alguém cujo corpo não foi feito senão para o usufruto de uma mulher (“Esse / corpo fez-se p’ra ela?”), é exposto por Shakespeare na segunda metade desse soneto: “for a woman were thou first created, / till nature as she wrought thee fell a-doting, / and by addition me of thee defeated, / by adding one thing to my purpose nothing” (*Sonnets* 20.9-12).

A apropriação não se restringe, no entanto, aos sonetos. Se, nos poemas de 1913, parece ser sobretudo a esse material que Pessoa vai buscar a inspiração, no caso concreto do soneto ortónimo de Fevereiro de 1914 agora em análise, no qual se faz equivaler a figura amada quer a uma “Vénus masculina”, quer a uma “flor adónica”, talvez seja importante não esquecer também o longo poema *Venus and Adonis*. Não está em causa, de modo algum, a postura suplicante da deusa Vénus face ao jovem Adónis, que aliás é indistinta da postura do poeta em muitos dos sonetos⁹, mas um outro

9 Ainda que nem sempre preocupado com a satisfação dos seus próprios desejos eróticos, o poeta dos sonetos encontra-se muitas vezes na posição daquele que procura persuadir um rapaz mais jovem a contrariar os seus instintos mais conservadores. A semelhança entre a postura suplicante da deusa em *Venus and Adonis* e a postura do poeta nos sonetos pressupõe também, por outro lado, a semelhança entre aquelas a quem essas súplicas são dirigidas. E, de facto, a beleza juvenil, a inocência e a castidade

aspecto, sobre o qual farei algumas considerações adiante. Ao contrário até do que acontece no longo poema de Shakespeare, o amor homoerótico que se celebra no soneto pessoano é hostil a toda e qualquer obstinação carnal (“ver-te é esquecer que há neste mundo anseios / carnaís”) e, não obstante a devoção extrema do poeta, feito Madalena ungindo os pés a Jesus, não é sequer evidente que o rapaz o saiba enamorado: “Ninguém saberá nunca quem tu és... / Meu coração, óleo que unja teus pés – / Quem sabe se tu mesmo o sentirás?...”. Nada disto parece preocupar o poeta, assim como não o preocupa que o rapaz possa entregar o amor a outra pessoa. Dado que desdenha da carnalidade (“Ver-te é esquecer que há neste mundo anseios / carnaís”), a relação do poeta com esse “doce Apolo jovem” é puramente contemplativa. É por isso que se comprazeria em viver à porta dele, ainda que apenas para ver a sucessão de amantes a entrar e a sair: “Que importa... E a vergonha e o mal que importa? / Quem me dera viver à tua porta / Inda que vendo o amor que a outrem dás!...” (Pessoa 2005: 211).

Ora, é possível que o desinteresse carnal do poeta se justifique pelo facto de o amado reunir em simultâneo qualidades femininas e masculinas. Uma “Vénus Masculina” pode ser inibidora de dois modos. Se privilegiarmos as qualidades femininas decorrentes do substantivo, entendê-la-emos como uma figura susceptível de desejo cuja masculinidade obsta no entanto à concretização sexual daquele que a deseja. Desse ponto de vista, o poeta contentar-se-ia com a contemplação da beleza do rapaz por não poder dar um uso diferente à anatomia masculina que o define. Parece ser esse, de resto, o problema prático de Shakespeare no soneto 20 acima mencionado, quando deplora que àquele rapaz, inicialmente criado para ser mulher, tenha a natureza caprichosamente acrescentado “uma coisa” que de nada vale para o seu propósito, e parece ser exactamente assim, comprazendo-se na

obstinada do rapazito anónimo dos sonetos aproximam-no bastante da figura de Adónis, à qual não deixa de ser comparado: “Describe Adonis, and the counterfeit / is poorly imitated after you” (*Sonnets* 53.5-6). Como se não bastasse, a própria súplica, em alguns momentos, faz uso do mesmo género de argumentos. A ideia de que a beleza é demasiado preciosa para ser desperdiçada, e que aquele que a possui tem a obrigação moral de usá-la com outra pessoa, de que Vénus se socorre a dada altura para chantagear Adónis (“Beauty within itself should not be wasted, / Fair flowers that are not gathered in their prime / Rot, and consume themselves in little time.” [*Venus and Adonis* 130-132]), faz igualmente parte da estratégia com que o poeta, nos primeiros vinte sonetos do conjunto, procura persuadir o jovem a entregar-se amorosamente a uma mulher e a procriar. Um bom exemplo da proximidade destes argumentos é o soneto 2: “When forty winters shall besiege thy brow, / and big deep trenches in thy beauty’s field, / thy youth’s proud livery, so gazed on now, / will be a tattered weed of small worth held: / then being asked, where all thy beauty lies, / where all the treasure of thy lusty days, / to say, within thine own deep-sunken eyes, / were an all-eating shame and thriftless praise. / How much more praise deserved thy beauty’s use / if thou couldst answer, ‘This fair child of mine / Shall sum my count, and make my old excuse’ / Proving his beauty by succession thine [...]” (*Sonnets* 2.1-12).

mera contemplação, que decide encarar a situação: “but since she pricked thee out for women’s pleasure, / mine be thy love, and thy love’s use their treasure” (*Sonnets* 20.13-14).

Se, por outro lado, o nosso privilégio recair sobre as qualidades masculinas decorrentes do adjetivo, forçoso será que entendamos essa “Vénus Masculina” como alguém que, apesar do aspecto feminino, se obstina masculinamente na busca da anatomia alheia. Nesse caso, a inibição não se justificaria pela inconsequência de uma união carnal desse tipo, mas pelo comportamento sexual esquivo da pessoa desejada. Que essa “Vénus Masculina” seja igualmente descrita como uma “divina / flor adónica de ópios e de enleios” (Pessoa 2005: 211) parece dar força a esta hipótese. De certo modo, o rapaz não lhe desperta anseios carnavais porque, mais do que uma Vénus cuja masculinidade retrai o poeta, é o Adónis que da Vénus que também é persistentemente se evade. É aqui que a influência do *Venus and Adonis* de Shakespeare me parece relevante. Cansado da retórica insistente da deusa, Adónis confessa a dada altura do poema que aquelas manobras de sedução não produzem qualquer efeito sobre si porque, na verdade, desconhece o que seja o amor: “‘I know not love,’ quoth he, ‘Nor will not know it, / unless it be a boar, and then I chase it.” (*Venus and Adonis* 410-411). Não conseguir aplicar a ideia de “amor” a outro objecto que não a um javali que possa perseguir não é senão outra forma de sugerir que não nasceu para coisa amada mas para amador. Aquilo que justifica o comportamento esquivo de Adónis é, portanto, o papel masculino que se obstina em desempenhar, e a iniciativa amorosa de Vénus acaba frustrada porque lhe falta quem femininamente a possa acolher. Tal como neste poema de Shakespeare, talvez seja sobretudo a masculinidade do comportamento do amado, e menos propriamente a masculinidade do corpo dele, que constitui o obstáculo intransponível para o poeta, no soneto ortónimo de 1914.

A androginia fundamental desse outro em quem Pessoa se ia descobrindo, desde que se percebera a descobri-lo na Primavera de 1913, ia assim ganhando consistência. À medida que se aproximava o dia triunfal da descoberta, a Vénus idealizada de início continha em si cada vez mais também um Adónis fugidio. De certo modo, é como se o outro pelo qual Pessoa ansiava em 1913 abrangesse agora, não apenas a qualidade própria de poder ser descoberto, mas também o anseio poético de descobri-lo. Estes dois impulsos distintos – e é este o argumento decisivo a respeito da pertinência desta figura andrógina na génese da heteronímia – darão

corpo algumas semanas mais tarde, respectivamente, a Alberto Caeiro e a Ricardo Reis.

O salto argumentativo é grande, e nada do que possa dizer nas poucas páginas de que disponho é suficiente para mostrar como a atitude contemplativa de Reis, definidora do seu estro poético, resulta em larga medida do ideal de vida que reconhece em Caeiro e da atracção sexual que o mestre sobre ele exerce¹⁰. O melhor que posso fazer, nas presentes circunstâncias, é tentar mostrar como a ode II do Livro I de Ricardo Reis de certo modo recupera, transfigurando-o, o mito de Vénus e Adónis que subjaz à concepção dos heterónimos:

As rosas amo dos jardins de Adonis,
Essas vólucres amo, Lydia, rosas,
Que em o dia em que nascem
Em esse dia morrem.
A luz para ellas é eterna, porque
Nascem nascido já o sol, e acabam
Antes que Apollo deixe
O seu curso visível.
Assim façamos nossa vida um dia,
Inscientes, Lydia, voluntariamente
Que ha noite antes e após
Do pouco que durâmos. (Pessoa 1994: 65)

Os jardins de Adónis a que Reis alude, cultivados por ocasião de uma celebração anual instituída por Afrodite em homenagem a Adónis, as Adónias¹¹, eram pequenas plantações de sementes regadas com água quente para germinarem rapidamente. As plantas assim tratadas tendiam a morrer logo após a germinação, simbolizando, portanto, a morte precoce de Adónis (Grimal 2004: 7). A vida breve das rosas desses jardins serve nesta ode de ilustração à brevidade da vida humana (tal como essas flores nascem já depois de o sol nascer e morrem antes de ele se pôr, não dispõem os homens senão do curto intervalo de tempo entre a noite que havia antes de nascerem e a noite que haverá depois de morrerem), e o que Reis propõe é que, à semelhança dessas flores, vivamos sempre sob a luz

10 É esse, na verdade, o argumento central de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*. Cf. Amado (2019).

11 O idílio XV de Teócrito, por exemplo, descreve a ida de duas mulheres ao palácio de Alexandria para assistir a esta celebração (*Idílios*, 15.175-195).

solar. O *carpe diem* horaciano com que a ode encerra, assim manifesto na advertência para que aproveitemos a existência encalorada que, apesar de tudo, nos é concedida, não exclui no entanto uma outra alusão, mais subtil. Enquanto exemplos a seguir, as flores de Adónis ocupam aqui o mesmo lugar que na poética de Reis em geral é ocupado pelos deuses pagãos, a cuja imitação os homens se devem consagrar. Na ode “É tão suave a fuga deste dia” (BNP/E3 51-100v), por exemplo, aquilo que é digno de exemplo nos deuses é justamente a particularidade de serem capazes “de viver toda a vida / dentro d’um só momento” (Pessoa 1994: 113). Ora, o ideal de uma vida circunscrita a um só momento, que se verifica de igual modo nos deuses e nas flores de Adónis, e que Reis nunca perde de vista, é encarnado aos seus olhos no ideal de perfeição de Alberto Caeiro. Veja-se, a título de exemplo, como Reis principia um dos vários cantos fúnebres que lhe dedicou (BNP/E3 51-33v): “joven morreste, porque regressaste, / Ó deus inconsciente, onde teus pares / de após Cronos te speram / ressuscitados d’elles” (Pessoa 1994: 197). As flores de Adónis cuja vida, nesta ode, é digna de imitação substituem metonimicamente, portanto, o próprio Adónis que Caeiro é¹².

12 Também aqui a presença do *Venus and Adonis* de Shakespeare deve ser assinalada. Ao contrário de Ovídio, que se limita a referir a transposição da cor do sangue para a cor das pétalas da flor e da brevidade da vida de Adónis para a brevidade da vida da flor (“Tal dizendo, [Vénus] borriçou / o sangue com um néctar odorífero. Ao ser por este tocado / aquele inchou, tal como da lama acastanhada costumam / brotar translúcidas bolhas. E a demora não foi maior / que uma hora inteira, quando do sangue desponta uma flor, / com a cor que costumam oferecer as romãs que encerram / os seus grãos sob flexível pele. A sua vida, porém, é breve. / Pois, mal segura e fácil de cair pela excessiva leveza / arrancam-na os mesmos ventos que lhe dão o nome.” [*Metamorfoses*, 10.731-739]), Shakespeare é bem mais categórico a respeito da continuidade de Adónis na flor que nasce do seu sangue, quer quando sugere que as feições do rapaz inerem nas principais características da flor (“by this boy that by her side lay killed / was melted like a vapour from her sight, / and in his blood that on the ground lay spilled / a purple flower sprung up, chequered with white, / resembling well his pale cheeks, and the blood / which in round drops upon their whiteness stood. // She bows her head the new-sprung flower to smell, / comparing it to her Adonis’ breath, / and says within her bosom it shall dwell, / since he himself is reft from her by death. / She crops the stalk, and in the breach appears / green-dropping sap, which she compares to tears.”), quer quando sugere que a flor é filha de Adónis: “Poor flower, quoth she, ‘this was thy father’s guise, / sweet issue of a more sweet-smelling sire, / for every little grief to wet his eyes. / To grow unto himself was his desire, / and so ‘tis thine; but know it is as good / to wither in my breast as in his blood. // ‘Here was thy father’s bed, here in my breast. / Thou art the next of blood and ‘tis thy right. / Lo, in this hollow cradle take thy rest: / my throbbing heart shall rock thee day and night. / There shall not be one minute in an hour / wherein I will not kiss my sweet love’s flower.” (*Venus and Adonis* 1165-1188). Ainda que o poema de Shakespeare seja, portanto, a fonte primária de Reis para esta ideia de continuidade de Adónis na flor, há ainda uma outra fonte importante a considerar. Em *The Faerie Queen*, Edmund Spenser descreve os jardins de Adónis como um lugar amplo e idílico em cuja diversidade se encontra consubstanciado o próprio Adónis, e justifica a eternidade de Adónis pela diversidade em que assim subsiste: “And sooth it seemes they say: for he may not / for euer die, and euer buried bee / in balefull night, where all things are forgot; / all be he subject to mortalitie, / yes is eterne in mutabilitie, / and by succession made perpetuall, / transformed oft, and chaunged diuerslie: / for him the Father of all formes they

Igualmente pertinente é o facto de a flor de Adónis amada por Reis ser a rosa e não, como em Ovídio, a anémoma, uma flor avermelhada de vida breve que teria sido criada por Vénus ao borrrifar com néctar o sangue ainda fresco de Adónis (*Metamorfoses*, 10.731-739). Para Maria Helena da Rocha Pereira, a transformação das rosas nesse “esplendoroso símbolo de beleza efémera” (Pereira 1972: 219) acarreta essencialmente, da parte do poeta, uma vontade de nobilitação de tais flores. Há, no entanto, uma razão adicional que importa não perder de vista. Da mesma maneira que os louros, nas odes de Reis, aludem geralmente à glória a que dão representação, também as rosas costumam sinalizar uma qualquer relação de natureza amorosa. É o caso, por exemplo, do convite amoroso que Reis dirige a um rapaz na ode XII do Livro I, em cuja primeira versão se lê a seguinte dedicatória em latim: *ad juvenem rosam offerentem* (Pessoa 1994: 70)¹³. Ao fazer coincidir a rosa com a flor de Adónis, Reis dá realce ao amor a que tais flores (ou aquilo que elas representam) o lançam, sobrecarregando assim o verbo que, por duas vezes, no primeiro e no segundo versos, não evita usar. Aquilo que lhe interessa, como tal sobrecarga afinal denuncia, é o amor que, através de uma manobra defensiva, desvia da figura adónica que realmente o motiva para as flores que a representam. Tal como acontece no soneto “Amem outros a graça feminina” (BNP/E3 41-40r), onde o rapaz de quem o poeta se encontra enamorado é descrito como uma “flor adónica” (Pessoa 2005: 211), as flores adónicas que Reis confessa amar na ode II do Livro I remetem portanto para uma pessoa concreta. Não é aliás caso único, na obra de Reis. Na mesma ode XII acima mencionada, o rapaz a quem Reis dirige as súplicas amorosas é ostensivamente descrito como uma flor: “a flor que és, não a que dás, eu quero”; “Flor, sê-me flor!” (Pessoa 1994: 69)¹⁴. O

call; / therefore need mote he liue, that liuing giues to all” (*The Faerie Queen* III.vi.47). Esta ideia de subsistência pela diversidade é, de resto, usada por Reis noutros lugares. Mais até do que esta ode II, a ode XV do seu Livro I é disso um ótimo exemplo, pois o lavrador que aí é apresentado parece ter a felicidade de poder prolongar a sua existência na diversidade dos filhos em que, de certo modo, se tornará: “Pouco mais no presente do futuro / que as hervas que arrancou, seguro vive / a antiga vida que não torna, e fica / filhos, diversa e sua” (Pessoa 1994: 72). Ao referir-se às flores de Adónis, Reis refere-se, pois, à diversidade em que subsiste aquele que as originou, e, por conseguinte, ao próprio Adónis, com o qual Caíro deve ser comparado.

13 Uma possível tradução desta dedicatória seria “Ao jovem que oferece a rosa”. Agradeço à Joana Meirim e à Ana Margarida Assis a ajuda com a tradução.

14 A presença silenciosa de Shakespeare na obra de Reis, pouco referida pelos críticos, é mais assídua do que se supõe. Além das odes II e XV do Livro I, que recuperam a ideia de subsistência póstuma de Adónis na flor que de certo modo o substitui, tal como explicado na nota 12, outras odes há nas quais o heterónimo se serve ostensivamente dos modelos shakespearianos. A actividade de lembrar placidamente o passado em histórias contadas à lareira, presente em diversas odes de Reis (BNP/E3 51-1v; BNP 52-9r; BNP 52-10r a 10v; BNP 51-14v; BNP 51-17r), é um tópico característico em

que Reis ama e o que, por conseguinte, se dispõe a imitar não são as rosas volúcras dos jardins de Adónis, mas o Adónis volúcre de que elas são um sucedâneo descarnado.

A metonímia encobre, portanto, a referência a Alberto Caeiro. E, com efeito, talvez não seja absurdo fazer equivaler a vida efémera de Caeiro, tal como representada na marcha da sua obra, a um período solar único (o fim d'*O Guardador de Rebanhos* coincide com a chegada da noite, durante a qual parece poder situar-se todo o interlúdio amoroso de que dá conta *O Pastor Amoroso*, e o Caeiro que se segue, e que se manifesta nos *Poemas Inconjuntos*, parece ser já outra pessoa). Assim sendo, a ode II de Reis dá conta da assimetria entre um ideal de juventude perdido, ao qual estou a associar a efemeridade adónica de Alberto Caeiro, e um poeta a quem não resta senão uma qualquer forma de contemplação desse ideal. É essa assimetria que está na base da génese da heteronímia pessoana: tal como o adulto contemplativo e plangente que Reis é não teria existência sem a figura juvenil que, precocemente desaparecida, lhe motivasse a atitude que o

Shakespeare (*Lear* V.iii.8-19; *Richard II* V.i.18-50). O caso mais flagrante dessa presença é todavia o da ode “Nada fica de nada. Nada somos” (Pessoa 1994: 134), onde Shakespeare surge veladamente por duas vezes: no verso “Cadaveres addiados que procriam”, que é uma glosa de parte de um monólogo de *Hamlet* (“How all occasions do inform against me, / and spur my dull revenge! What is a man / if his chief good and market of his time / be but to sleep and feed? A beast, no more” [*Hamlet* IV.iv.32-35]), e na sugestão, com que a ode encerra, de que não somos senão “contos contando contos, nada”, que evoca de modo inequívoco a reacção de Macbeth à morte da esposa, já no último acto de *Macbeth*: “Life’s but a walking shadow, a poor player / that struts and frets his hour upon the stage / and then is heard no more. It is a tale / told by an idiot, full of sound and fury / signifying nothing” (*Macbeth* V.v.23-27). Ora, também nesta ode XII é a Shakespeare que Ricardo Reis parece recorrer. A avarizia de que acusa aquele a quem se dirige, por guardar para si aquilo que Reis lhe pede (“se te colher avaro / a mão da infausta sphynge, tu perenne / sombra errarás absurda, / buscando o que não deste” [Pessoa 1994: 69]), é exactamente aquilo que Shakespeare repudia no “belo avaro” a quem se dirige no soneto 4. É verdade que, no soneto de Shakespeare, o que é censurável não é a opção sexual egoísta de conservar a beleza para usufruto próprio, mas as consequências dela para a espécie. Não sendo essa beleza senão um empréstimo da Natureza para que mais beleza possa ser gerada, aquele em que ela inere tem a obrigação de não deixar que essa beleza estiole e se extinga: “Unthrifty loveliness, why dost thou spend / upon thyself thy beauty’s legacy? / Nature’s bequest gives nothing, but doth lend, / and being frank, she lends to those are free: / then, beauteous niggard, why dost thou abuse / the bounteous largesse given thee to give?” Mas o tom ominoso com que poeta vaticina a extinção da beleza que não for usada exclusivamente para gerar mais beleza, no apelo à procriação com que o soneto termina, aproxima-se muito do tom de que Ricardo Reis se serve, nos quatro versos citados acima: “then how, when nature calls thee to be gone, / what acceptable audit canst thou leave? / Thy unused beauty must be tombed with thee, / which used, lives th’executor to be” (*Sonnets* 4.11-14). O aviso premonitório com que a ode de Reis termina, não mais do que uma glosa de um fragmento de Safo (“Morta jazerás e de ti não haverá jamais memória / nem saudade no futuro: pois não participaste das rosas / da Piéria, mas invisível na mansão de Hades / andarás para trás e para a frente no meio dos mortos sombrios” [Safo fr. 55 PLF]) reciclado ao longo dos séculos pelos mais diversos poetas, surge de resto no dístico final do soneto 142 de Shakespeare, de onde parece aliás *ipsis verbis* extraído: “if thou dost seek to have what thou dost hide, / by self-example mayst thou be denied” (*Sonnets* 142.13-14).

define, não era concebível que se formasse um Adónis sem a Vénus que lhe sobrevivesse para o chorar. O outro de que Pessoa andava continuamente à procura, na Primavera de 1913, era agora descoberto sob a forma de vários.

Bibliografia

- Alighieri, Dante (2002). *A Divina Comédia*, trad. Vasco Graça Moura. 6.ª ed., Lisboa: Bertrand.
- Amado, Nuno (2019). *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*, Pessoaana – Ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Camões, Luís de (1980). *Lírica Completa II: Sonetos*, pref. Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (1989). *Os Lusíadas*, pref. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. 2.ª ed., Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Capps, B., T. E. Page and W. H. D. House (eds.) (1919). *The Greek Bucolic Poets*, trad. J. M. Edmonds. London: William Heinemann.
- Grimal, Pierre (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, coord. trad. Victor Jabouille. 4.ª ed., Algés: Difel.
- Lourenço, Frederico (trad.) (2006). “Safo”. *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia, pp. 33-43.
- Ovidio (2007). *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1972). “Sobre uma Ode de Ricardo Reis”. *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 213-220.
- Pessoa, Fernando (1993). *Poemas Ingleses: Tomo I – Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*, ed. João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (1994). *Poemas de Ricardo Reis*, ed. Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (1999). *Correspondência: 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ___ (2005). *Poesia: 1902-1917*, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ___ (2006). *Prosa Publicada em Vida*, Obra Essencial de Fernando Pessoa, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ___ (2015). *Poemas de Alberto Caeiro*, ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sá-Carneiro, Mário de (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Shakespeare, William (1997). *Macbeth*, ed. A. R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge University Press.
- ___ (1998). *The Tempest*, ed. Stephen Orgel. Oxford: Oxford University Press.
- ___ (2002). *The Complete Sonnets and Poems*, ed. Colin Burrow. Oxford: Oxford University Press.
- ___ (2003). *Hamlet*, ed. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press.
- ___ (2005). *The Tragedy of King Lear*, ed. Jay L. Halio. Cambridge: Cambridge University Press.

- ____ (2011). *Richard II*, ed. Anthony B. Dawson and Paul Yachnin. Oxford: Oxford University Press.
- Spenser, Edmund (1987). *The Faerie Queen*, ed. Thomas P. Roche, Jr. London: Penguin Books.
- Virgílio (1999). *Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*, trad. H. Rhushton Fairclough. Cambridge: Harvard University Press.
- Whitman, Walt (1998). *Leaves of Grass*, ed. Jerome Loving. Oxford: Oxford University Press.

A (rara) assimilação dos mitos clássicos no classicismo modernista da poesia de José Régio

ENRICO MARTINES*

José Régio, um dos protagonistas mais ativos e presentes – além de *pre-sencista* – na cultura portuguesa do século XX, morreu há cinquenta anos, a 21 de dezembro de 1969. Lembrando esta efeméride, parece-me ainda mais pertinente e apropriado tratar deste autor num volume dedicado às presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa.

Pretende-se aqui fazer uma reconhecimento da presença dos mitos clássicos na poesia de José Régio e analisar a forma como foram assimilados nela.

Autor de formação clássica, licenciado em Filologia Românica na Universidade de Coimbra, os temas e os símbolos prevalentes na poesia de José Régio têm sobretudo a ver com a religião e o imaginário bíblico ou com o folclore local da sua Vila do Conde ou da Portalegre que o recebeu. A incidência da cultura greco-romana é mais visível na produção poética da adolescência, talvez como reminiscência ainda viva dos seus estudos clássicos. Entre os catorze e os dezasseis anos, o jovem José Maria dos Reis Pereira, antes de assumir o pseudónimo literário de José Régio, assinou as suas primeiras composições, publicadas n’*O Democrático* de Vila do Conde, com os pseudónimos de “Venus” e “Phebus”, divindades da mitologia greco-romana¹. Trata-se de quarenta e oito poemas que testemunham

* Università di Parma, Centro de Estudos Regianos | enrico.martines@unipr.it

¹ Os poemas publicados n’*O Democrático* de Vila do Conde são: *Amor*, n.º 158, 11-6-1916; *Noivos*, n.º 159, 18-6-1916; *O anjo da inocência*, n.º 160, 25-6-1916; *Tísica!*..., n.º 161, 2-7-1916; *Junto ao Rio*

os primeiros passos da carreira do futuro escritor e revelam indícios da sua maturidade precoce ou, ao menos, dão mostras do seu talento ainda por polir. O primeiro poema, *Amor*, é assinado pelo pseudónimo “Venus”; a partir da terceira colaboração poética, *O anjo da inocência*, o nome muda para “Phebus”, e “Venus” é posto ao lado do novo pseudónimo, entre parênteses, para indicar a continuidade da autoria dessas colaborações. “Phebus” aparece em todos os restantes textos regianos publicados n’*O Democrático*, inclusive naqueles em prosa. Apesar do indiscutível dom mostrado pelo poeta adolescente, os pseudónimos evidenciam o carácter escolar dos poemas publicados nessas páginas. E, além da escolha dos seus *noms de plume*, não se encontram outras referências à cultura clássica nos temas tratados, aliás bastante convencionais.

A colaboração com *O Democrático* interrompeu-se em janeiro de 1918, provavelmente devido à mudança de Régio para o Porto, para completar os estudos liceais. Desde setembro do ano anterior, o jovem estudante tinha começado a enviar uma série de sonetos para a revista mensal portuense *O Récord Charadístico*, que se definia “órgão dos charadistas portugueses e brasileiros”. Como é assinalado pelo nome da revista, não se tratava de simples colaborações poéticas: os primeiros dois sonetos apareceram na secção das “Charadas em verso” enquanto os restantes dezoito – Régio colaboraria até dezembro de 1919 – figuraram entre os “Logogrifhos”. É evidente que a construção de um logogrifo requer, além do normal talento para versificar, uma competência para a criação e decifração de enigmas, um especial domínio da linguagem e, sobretudo, uma riqueza lexical invulgar. O jovem Reis Pereira, que como charadista assinava com o pseudónimo

Ave, n.º 162, 9-7-1916; *A tua imagem*, n.º 163, 16-7-1916; *A canção duma mãe*, n.º 164, 23-7-1916; *Serenata*, n.º 165, 30-7-1916; *Canção funérea*, n.º 166, 6-8-1916; *Canção da lua*, n.º 167, 13-8-1916; *Nossa Senhora?!...*, n.º 168, 20-8-1916; *Amar sem ser amado!*, n.º 169, 27-8-1916; *Quadros negros*, n.º 170, 3-9-1916; *O canto dum infeliz*, n.º 171, 10-9-1916; *Cantares dispersos*, n.º 173, 24-9-1916; *Canto patriótico*, n.º 174, 1-10-1916; *O rosário que me deste*, n.º 176, 15-10-1916; *Ao mar*, n.º 177, 22-10-1916; *A profecia de Jesus*, n.ºs 178 e 179, 29-10 e 5-11-1916; *Lirios*, n.º 179, 5-11-1916; *A canção dos ceguinhos*, n.º 181, 19-11-1916; *Nun’Alvares*, n.º 182, 26-11-1916; *A canção da saudade*, n.º 185, 17-12-1916; *Versos a alguém*, n.º 188, 7-1-1917; *A elegia do mar*, n.º 191, 28-1-1917; *Sonho morto*, n.º 194, 18-2-1917; *Aos soldados que partem*, n.º 196, 4-3-1917; *Soneto*, n.º 198, 18-3-1917; *A torre*, n.º 198, 18-3-1917; *Velhinha*, n.º 198, 18-3-1917; *Versos*, n.º 200, 1-4-1917; *Á luz do luar*, n.º 201, 8-4-1917; *O meu sepulcro*, n.º 202, 15-4-1917; *Expansão*, n.º 203, 22-4-1917; *Cantigas*, n.º 206, 13-5-1917; *Momentos tristes*, n.º 208, 27-5-1917; *Mãe e Filho*, n.º 209, 3-6-1917; *Na rua*, n.º 211, 17-6-1917; *Lágrimas*, n.º 212, 24-6-1917; *Olhos verdes*, n.º 222, 2-9-1917; *Ela*, n.º 225, 23-9-1917; *Chorar, cantar*, n.º 226, 30-9-1917; *A que eu adoro*, n.º 227, 7-10-1917; *Balada*, n.º 229, 21-10-1917; *Morta*, n.º 232, 11-11-1917; *Aos ateus*, n.º 236, 9-12-1917; *Á noite*, n.º 241, 13-1-1918; *Oração a ela*, n.º 242, 20-1-1918. As transcrições destes poemas podem ser encontradas em Martines (2016: 67-136, 139-144, 146-149, 151-157).

de “Jomar” (do seu nome José Maria), demonstrou todas estas qualidades, tendo ganhado vários prémios nos concursos que a revista promovia todos os meses entre os colaboradores. Dentro destes sonetos há três que evocam figuras ligadas à cultura clássica: no logogrifo publicado a 1 de março de 1918 (que lhe valeu um prémio), Jomar refere-se à Esfinge, embora não àquela do célebre mito grego que assolava a cidade de Tebas, mas à egípcia de Gizé, que, escreve o jovem charadista, “perde o olhar insondável [...] Nas amplidões sem fim desse deserto ardente” e dentro da qual vive, “ainda, o velho Egypto, | Com todo o seu mysterio em que ella se incarnou” (Martines 2016: 160). Um elemento de inspiração greco-latina é invocado no soneto publicado a 1 de agosto do mesmo ano, dedicado ao trágico amor entre o romano Petrónio e a sua escrava grega Eunice, que se suicidou com o seu amado senhor, de maneira que “O sangue d’elles corre confundido” (*idem*: 165). Trata-se, evidentemente, de um clássico postiço, já que apareceu no romance *Quo Vadis?*, publicado pelo escritor polaco Henryk Sienkiewicz no fim do século XIX (1895). Mais propriamente, o poema publicado a 1 de fevereiro de 1919 canta “Os ritos dos pagãos”, “Evoca uma era morta, ha tanto”, “a aurora | De Beleza e d’Amor, morta p’ra nunca mais”; para referir-se nos dois tercetos finais a uma ninfa que “escuta, embevecida | A voz cantando, ao longe, o amor d’Hero e Leandro...” (*ibidem*), uma vez mais, um tema centrado num sentimento irrealizável que acaba na morte trágica dos dois amantes.

Trata-se, até aqui, de reminiscências escolares num autor que ainda não atingiu plena consciência de si e dos seus percursos poéticos: o pseudónimo José Régio “nasce” em finais de 1921 e afirma-se definitivamente em 1923, depois de uma fase em que ele utiliza o seu nome civil, José Maria dos Reis Pereira. Esta evocação um tanto académica, convencional e até lúdica de elementos do classicismo aparece ligada, portanto, à juventude do poeta.

Talvez não seja casual que os dois mitos clássicos mais desenvolvidos por José Régio – o de Narciso e o de Ícaro – sejam objeto de dois sonetos publicados no primeiro volume de poesia, *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1926. Observa-se no soneto *Narciso* uma apropriação muito pouco literal do mito clássico: o poeta transforma e adapta ao seu caso alguns tópicos da narrativa de Ovídio.

NARCISO

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...
Ah, que terrível face e que arcabouço
Este meu corpo lânguido escondia!

Ó boca tumular, cerrada e fria,
Cujo silêncio esfíngico eu bem ouço!...
Ó lindos olhos sôfregos, de moço,
Numa frente a suar melancolia!...

Assim me desejei nestas imagens.
Meus poemas requintados e selvagens,
O meu Desejo os sulca de vermelho:

Que eu vivo à espera dessa noite estranha,
Noite de amor em que me goze e tenha,
...Lá no fundo do poço em que me espelho! (Régio 1978a: 19)

A ação do eu lírico aqui é voluntária e premeditada. Ele não é vítima do castigo de Némesis e, ao contrário do Narciso mitológico, é bem ciente de que se está a ver a si próprio: “Dentro de mim me quis eu ver”. Enquanto o Narciso mitológico vê através da mediação de um agente externo – o lago – um reflexo exterior do homem que só depois descobrirá coincidir com a sua própria pessoa, aqui o eu lírico quer conhecer o que está no seu interior, na profundidade desse poço que é o sujeito. Assim, o eu regiano parece desafiar o vaticínio que o mito atribui ao oráculo de Tirésias, o qual profetizara que Narciso viveria longos anos se não se conhecesse a si mesmo. Bem sabemos que, pelo contrário, toda a obra de José Régio tem como fim o conhecimento de si e, portanto, do homem, centro da conceção artística do nosso autor. O que sobressai no verbo utilizado a seguir, “Tremia”, é a ousadia desse desejo de introspeção e a emoção que o acompanha. E o que o eu lírico descobre, ao dobrar-se em dois sobre o seu próprio poço, não é o reflexo da sua irresistível beleza: pelo contrário, ele vê uma “terrível face” e um “arcabouço” escondido dentro do seu corpo, que define como “lânguido”, ou seja, voluptuoso, mas também abatido, frouxo. Isto é, não há deslumbramento na revelação da imagem de si, há choque e sofrimento. Na segunda estrofe, além da referência ao “silêncio esfíngico” que oximoricamente é bem ouvido pelo eu lírico, é patente uma imagem de si caracterizada por

contrastes estridentes que revelam um eu torturado, como era o Narciso do mito, depois de perceber que se apaixonara por si mesmo e de se aperceber que o seu amor seria, portanto, irrealizável: a uma boca “tumular, cerrada e fria” como a de um cadáver contrapõem-se uns “lindos olhos sôfregos, de moço”, bem mais narcísicos mas postos debaixo duma “frente a sua melancolia!”. A seguir, o poeta afirma querer ver-se desta maneira: “Assim me desejei nestas imagens”; mas serão as imagens uma projeção do seu desejo ou este é o efeito dessas imagens? De qualquer maneira, o resultado do seu desejo são os seus versos “requintados e selvagens” (outro oxímoro) e “sulcados de vermelho” como a terra banhada pelo sangue de Narciso de que nasceu a flor que tem o seu nome. O terceto final revela que o Régio/Narciso não é um amante desesperado que chega até à extrema solução do suicídio: antes, ele é alguém que vive “à espera dessa noite estranha, | Noite de amor em que me goze e tenha, | Lá no fundo do poço em que me espelho!”, embora essa esperança possa ser eterna; o eu, apesar de tudo, não quer abdicar da expectativa de se encontrar, de se “gozar e ter” quase carnalmente através dessa descida *ad Inferos* que é o ato de se espelhar no fundo desse poço que é o seu “eu”. E, como observa Tatiana Alves Soares:

aqui surge um Narciso outro, não mais o mitológico, mas o psicanalítico. Se o poema contraria o Narciso da mitologia, por outro lado invoca o narcisismo da psicanálise, na ânsia pelo refúgio em si mesmo, e por um autocentramento que corresponde, em termos psicanalíticos, a um mergulho em si mesmo, visando ao autoconhecimento. (Soares 2003: 3)

O tratamento do mito de Narciso por parte do nosso poeta está, portanto, ligado à sua constante predisposição para interrogar a sua própria imagem, à procura do seu próprio eu, pendor que aparece reiterado em outros versos da sua obra. Por exemplo, no soneto *Metapsíquica*, publicado em *Biografia* (1929), são, mais uma vez, centrais o binómio *poeta-alter ego* e a ideia do espelho, do reflexo que proporciona a materialização visual do desdobramento: o eu lírico encontra-se perante o outro de si, esse “velho histrião”, já sem máscara, uma vez que está “Cerrado o circo”; cada um vê a própria imagem no espelho do outro, um “trôpego, objecto, velho”, o outro “frio, altivo, triste e forte”.

METAPSÍQUICA

Cerrado o circo e ausente a multidão,
 – Bateu a hora, e a máscara desceu –
 Mostra-te, enfim, qual és, velho histrião!
 Que ninguém mais nos vê: só tu e eu.

Bebe, ri, chora, espoja-te no chão,
 Não para gáudio, já, do poviléu...
 Supremo juiz, não sou quem sou, senão
 Porque a tua abjecção a mim me ergueu.

E vê que porque assim no meu espelho
 Te vês qual és, trôpego, abjecto, velho,
 E eu, no teu, frio, altivo, triste e forte,

Nos vamos ambos tendo em cena, até
 Que a mim me fuja a vista, e a ti o pé,
 E aos dois nos varra um-só a mão da morte... (Régio 1978b: 147)

Este tema está particularmente presente no volume *As encruzilhadas de Deus*, de 1936, aparecendo em mais de um poema. *Jogo de espelhos* é o título de uma composição em que, mais uma vez, a imagem devolvida pelo reflexo é fortemente negativa. Escreve Régio: “Ora no espelho em frente, uma caricatura, | Um rosto cego, mudo, escanhado, empoado, | Garante-me que sou aquela compostura, | Esse sepulcro caiado...” (Régio 1981: 74). Uma análoga dinâmica de olhares é representada no poema *Nocturno*, em que, mais uma vez, o poeta narra um enfrentamento entre o eu e uma imagem de si que o inquieta:

Em frente, no meu espelho,
 Alguém me espreita,
 Alguém me atrai, me repele.
 Tem um sorriso de velho...
 E não se deita,
 Com medo de mim, e eu dele. (*idem*: 24)

O sujeito é também projetado num desenho de uma cabeça que o fixa e o interroga:

A seu lado, uma cabeça
Desenhada com dois traços
Olha-me, e, fixa, acusa-me
De lhe não ter dado braços.

Pobre cabeça
Que debuxei a nanquim,
Grudei sobre cartolina,
Pespeguei ali no muro,
Tudo, isto a pensar em mim...!:
Que a minha angústia refina

Naquele traço,
E eu estou ali mais vivo,
E é ali que mais me sondo,
Do que no corpo cativo
Em que me escondo,
E embaraço... (*idem*: 25-26)

Mais à frente, o sujeito poético reitera:

Lá nos abismos do espelho,
Aquele tal que me espia,
Me seduz e me repele,
Tem um tique de ironia
Na boca fria.

Meu Deus!, serei eu aquele,
Serei essa cantarinha,
Este corpo a que me agarro,
Ou a cabeça a nanquim
Que, fixa de mim, me pede,
Projectada na parede
Como um escarro?... (*idem*: 26-27)

Para finalmente concluir:

E ao fundo do espelho, o tal,
Com seu tique de ironia
Na boca fria,
Seus hirtos lábios agudos,

Seus olhos mudos,
Ensina-me a hipocrisia
De continuar a viver. (*idem*: 28)

N’*O Papão*, o diálogo do sujeito com essa figura que o atrai e o perturba termina com a revelação de que o eu lírico está mais uma vez a defrontar uma imagem de si mesmo:

Quando uma súbita viragem
Me faz ver (truque já velho!...)
Que estou em frente do espelho,
Diante da minha imagem. (*idem*: 91)

Finalmente, no poema 14 da *Sarça ardente*, Narciso é citado diretamente como símbolo da incessante procura de si – “Eis-me...!... Mas quando, como, onde, buscando | No meu regato de Narciso olhar-me” –, ação de que, porém, deriva um dramático contraste entre a “usual quimera”, resultante desse “ofício de cantar e lisonjear-me”, e a “vera efígie do que eu era”, o que lhe causa “súbito horror, e alarme” (*idem*: 190).

Como é sabido, Régio foi muito criticado pela sua constante tendência narcisista a concentrar a atenção sobre si próprio, o que gerou a famosa definição de *umbilicalismo* regiano, aliás procedente do seu verso do poema *Mitologia* (sempre d’*As encruzilhadas de Deus*), “concentro os olhos sobre o umbigo”, que ecoa o início de *Narciso*: “Dentro de mim me quis eu ver. Tremia | Dobrado em dois sobre o meu próprio poço”. No seu mais importante ensaio de auto-interpretação, essa *Introdução a uma obra* que acompanha as edições (a partir da segunda, de 1943) dos *Poemas de Deus e do Diabo*, Régio admitiu a sua tendência para ocupar-se das coisas da vida interior que o levou naturalmente a debruçar-se sobre si próprio. Contudo, esclarece o autor, ao falar de si próprio ele falava de outros ou, para melhor dizer, do homem em geral; e explica a sua atitude perante a sua própria pessoa evocando, mais uma vez, o mito de Narciso:

Ora se, por um lado, me atribuía eu uma humanidade alheia, por outro, e mesmo quando tentando exprimir os sentimentos ou instintos mais pessoais, tendia a tratá-los não como meus próprios, mas de qualquer homem. Assim, perante mim mesmo assumia não tanto uma posição de Narciso encantado ou horrorizado, (e apesar de também ser esta, às vezes, real em mim) como a posição digamos científica, objectiva, superior, do psicólogo ou do filósofo. Por que não do esteta? (Régio 1978a: 149)

Lucinda Maria Miranda Cachada fala com alguma razão de Narciso como “mito pessoal” de José Régio, salientando, na sua postura de artista e crítico,

particularidades que o inscrevem numa atitude narcísica: a constante preocupação em se afirmar independente, em preferir lutar por um ideal e arcar com as consequências; em produzir uma “literatura viva”, manifestação de uma personalidade e de um génio sinceros e verdadeiros; o apelo ao íntimo e ao individual; a capacidade de desdobramento analítico; o diálogo entre o Eu e o Outro; a involuntária submissão a uma “vontade obscura”; a “dualidade topológica” (em Narciso, querer estar fora e dentro da água, em si e dentro de si; em Régio, o Eu analista e o Eu analisado), entre outras. (Cachada 2000: 65)

O outro arquétipo clássico que aparece desde os *Poemas de Deus e do Diabo* é Ícaro, símbolo dessa tendência – bem sá-carneiriana e, portanto, bem afim à maneira de sentir de José Régio – a projetar-se para o *Além*, a tentar atingir o inatingível, a voar muito em alto e, por conseguinte, a correr o risco de uma queda aparatosa.

ÍCARO

ao Fernando Lopes Graça

A minha Dor, vesti-a de brocado,
Fi-la cantar um choro em melopeia,
Ergui-lhe um trono de oiro imaculado,
Ajoelhei de mãos postas e adorei-a.

Por longo tempo, assim fiquei prostrado
Moendo os joelhos sobre lodo e areia.
E as multidões desceram do povoado,
Que a minha Dor cantava de sereia...

Depois, ruflaram alto asas de agoiro!
Um silêncio gelou em derredor...
E eu levantei a face, a tremer todo:

Jesus! ruíra em cinza o trono de oiro!
E, misérrima e nua, a minha Dor
Ajoelhara a meu lado sobre o lodo. (Régio 1978a: 43)

A relação do soneto regiano com o mito grego é aqui ainda mais afastada e flébil. Protagonista da ascensão e da queda é aqui a Dor do poeta, ou seja, uma parte dele que é objeto de excessiva exploração poética e que é aqui entronizada, divinizada e personificada, em mais um desdobramento do eu poético. O soneto tem função metapoética, já que reflete sobre a própria versificação, metaforizando na divinização e na consequente derrocada da Dor – escrita com maiúscula – o excesso de dramatismo e sentimentalismo apontado por muitos na sua obra. Uma Dor vestida de brocado, cantada em melopeia, adorada pelo poeta que se ajoelha e se prostra perante o trono de oiro imaculado que lhe erguera. Uma Dor que sabe atrair as multidões com o seu canto de sereia, mas cujo poder apelativo é destinado a ruir, tal como o incauto atrevimento de Ícaro. Aqui, no primeiro verso do primeiro terceto, temos a única referência literal ao mito grego nas asas que ruflam alto: contudo, não são as mesmas asas de cera e penas que levaram o filho de Dédalo demasiado perto do sol, derretendo-se por efeito do seu calor; estas são as asas naturais dos pássaros cujo voo os adivinhos interpretavam como sinal que pressagiava os acontecimentos vindouros. O agoiro prepara a catástrofe, prenunciada por um silêncio que gela e faz tremer o eu lírico: o trono de oiro rui em cinza e a Dor desce do seu pedestal para ajoelhar-se ao lado do poeta sobre o lodo, elemento que indica o rebaixamento, mas também a possibilidade de recriação, enquanto matéria primordial (cf. Soares 2003: 4).

Mais próximas da imagem – ao mesmo tempo exaltante e perigosa – da poesia como voo alto são duas composições poéticas publicadas no livro *Mas Deus é grande* (1945), em que Régio se refere às “asas” como instrumento indispensável do seu voo poético. A primeira estrofe do primeiro poema da recolha, *Páscoa*, que saúda o retorno da inspiração poética depois de algum tempo, fala das asas que outrora ao alto o sustinham e que a falta da Dor, personificada no soneto Ícaro, espoliara da sua capacidade de voar:

Há quanto, há quanto já que os versos me não vinham!
Ausente, seco, nulo, é que eu, feliz, andava.
E as asas que outro tempo ao alto me sustinham,
Meu sentir-me assim bem mas depenava. (Régio 1961: 11)

Às suas asas – que o ergueram do que fora o seu caminho e sem as quais o poeta se sente “mesquinho como as vidas mais rasas”, como indica na primeira estrofe – Régio dedica o poema *As minhas asas, – deu-mas...*

em que elenca todas as motivações da sua poesia e que se conclui com um orgulhoso desafio à morte que poderíamos pôr na boca do Ícaro do mito:

As minhas asas, – deu-mas
 O tanto sonhar eu poder gritar-te, ó Morte:
 – “Inutil! Podes vir
 “Acabar de matar as mortes do meu ser!
 “Tudo que a vida, em mim, aos poucos foi matando,
 “Já podes vir buscá-lo, podes vir!
 “Mas eu não sou de morrer!
 “Eu vou voando!
 “Sou asas para o Porvir...” (Régio 1961: 77)

Não são essas as únicas referências à cultura clássica presentes na obra poética de José Régio. O “silêncio esfíngico” referido pelo poeta no soneto *Narciso* aparece outra vez no soneto intitulado *A Esfinge*, publicado em *Bio-grafia* (1929), que ecoa em alguns elementos descritivos (aqui evidenciados a negrito) aquele publicado n’*O Record Charadístico* a 1-3-1918:

A ESFINGE

Logogrifo sem título

Ah, que não penso eu como quem pensa
 Que viver muito é atordoar-se bem!
 Pus-me a um cantinho, e achei a vida imensa.
 Pode um só passo andar bem mais que cem...

Fitei o sol de cara e a noite densa,
 Mas só a mim fixei — que a mais ninguém.
 Já não concebo angustia que me vença,
 Que até vencido vencerei também.

Cruzei os braços sobre o peito. E quedo,
 Passeio sobre a areia a arder parada
 Nem sei que olhar subtil, vazio, mudo.

Abrem-me... em vão! Sou oco e sem segredo.
 Falar?!... Por que falar, se não sei nada?
 Contemplo, calo, fico... e entendo tudo.
 (Régio 1978b: 116)

Ha quanto tempo já, mysteriosamente
 A Esphinge de Gizeh perde o olhar insondavel,
 Olhar que nos encanta, immoto, indecifravel,
 Nas amplidões sem fim desse deserto ardente?

Embora a areia hostile se erga, furiosamente,
 E ajude, p’ra vencer, o vento inexpugnável,
 Exhausta... outra vez ergue a cabeça admirável,
 E, de novo, sorri na areia incandescente...

Quantos seculos, já, ella perpassaram?
 Os seus olhos de pedra, immoveis, contemplaram
 A total perdição dum povo que a adorou...

Mas no seio escondeu templos do antigo rito.
 E vive, dentro d’ella, ainda, o velho Egypto,
 Com todo o seu mysterio em que ella se encarnou...
 (Martines 2016: 160)

É o próprio eu lírico a assumir a atitude contemplativa, parada e silenciosa da esfinge (“Contemplo, calo, fico... e entendo tudo”), refletindo, desde um cantinho, sobre “a vida imensa”. Na verdade, mais uma vez, a atitude do sujeito é autocontemplativa, já que o poeta diz: “Mas só a mim fixei – que a mais ninguém”. A sugestão do antigo Egito vem da “areia a arder parada” e da postura do eu, que cruza “os braços sobre o peito”, como as figuras esculpidas nos sarcófagos. Porém, é inútil tentar abrir este sarcófago porque, diz o poeta, “Sou oco e sem segredo”. O silêncio esfíngico do poeta vem da constatação da inutilidade das palavras: o sujeito não sabe nada, mas, na sua contemplação, entende tudo.

Figuras mitológicas surgem evocadas em outras composições poéticas regionais: no poema *Sinfonia da manhã*, publicado a 27-7-1946 no periódico *Renovação* de Vila do Conde mas nunca reunido em livro, aparece a referência ao mito de Prometeu, acorrentado no cume do monte Cáucaso, onde todos os dias uma águia dilacerava seu fígado, por ter roubado o fogo dos deuses para dá-lo aos homens. Prometeu é aqui visto por Régio “Com seu abutre e o seu uivar vulcânico, | Nu diante do céu”, a simbolizar essa “outra voz que em ti [Ó poeta!], lá de mais fundo, grita | Por outro amor, maior | que o teu ‘eterno amor’”.

Há outra voz que em ti, lá de mais fundo, grita
 Por outro amor, maior
 Que o teu “eterno amor”.
 Não ouves, nela, Prometeu,
 Com seu abutre e o seu uivar vulcânico,
 Nu diante do céu? (Martines 2016: 239)

No livro *Filho do Homem* (1961) há uma *Ode a Eros* em que são mencionadas várias figuras mitológicas: o deus do amor aí aparece menino, “pequeno Deus travesso | Com quem todos brincamos!”; “Pequenino gigante”, mais poderoso do que Hércules, cuja “clava | Não pesa como pesa a tua mão de infante, | nem seu furor destrói | Como nos dói | Teu riso de menino”; mais bem-sucedido que “os Ícaros” aos quais opõe “a mesma astral parede”, referência ao facto de que o deus descansa dormindo ao ar livre sob as estrelas.

Eros, Cupido, Amor, pequeno Deus travesso
 Com quem todos brincamos!
 [...]

Pequenino gigante!
 Sonhava, ou não sonhava,
 Quem te representou risonho e pequenino
 Que de Hércules a clava
 Não pesa como pesa a tua mão de infante,
 Nem seu furor destrói
 Como nos dói
 Teu riso de menino?
 [...]
 Pai da Crueldade e da Piedade,
 Filho do Crime e da Beleza,
 Que infante serás tu, que, desde que há Idade,
 Aos Ícaros opões a mesma astral parede, [...] (Régio 1983)

Nos dois livros póstumos organizados por Alberto de Serpa e publicados em 1971 há mais dois textos que contêm referências explícitas a elementos da mitologia grega. Na *Colheita da Tarde* há um longo poema em prosa, intitulado *Poesia*, em que Régio teoriza que esta arte encarna a “demanda da Unidade original” perdida, a procura da “inatingível Presença”, a “saudades da sua Inocência primitiva”. E conclui comparando a poesia a Pégaso, “alado Cavalo furta-cores”, citando a constelação e a fonte de Hipocrene a que deu origem, numa exortação a deixar a poesia livre de atingir os seus altos propósitos:

Mas à Poesia como Poesia, ao alado Cavalo furta-cores que, para se atirar às estrelas, escava as raízes e faz espinchar tanto a água das fontes como a dos charcos, – não lhe ponham antolhos que lhe não pertencem! não lhe dêem rédeas que não aceita. Porque o seu tempo próprio é a Eternidade, o seu espaço a Imensidão, o seu fim o Absoluto. (Régio 1971a: 7)

Nos 16 poemas dos não incluídos na *Colheita da Tarde*, figura uma *Saudação a Teixeira de Pascoaes* em que Régio canta que o “sagrado poeta” foi atingido por duas fontes de inspiração divina, uma pagã e outra cristã: a primeira é Apolo, “o nume loiro”, que “Lhe atira, do seu carro glorioso, | Um dos seus dardos que lhe beije, a fogo, a fronte”; a outra vem do próprio Jesus, que lhe deixa cair “aos pés um dos seus cravos”. Essa ação conjunta permite-lhe cantar “De Afrodite, Maria, Pã, Jesus”, ou seja, dos protagonistas das duas dimensões religiosas.

Nas madrugadas de oiro,
 Apolo, “o nume loiro”,
 Lhe atira, do seu carro glorioso,
 Um dos seus dardos que lhe beije, a fogo, a fronte.
 Nas tardes em que a Lua irrompe cor de sangue
 Dos crepúsculos roxos do horizonte,
 Jesus, do seu madeiro,
 Despega a mão exangue,
 Deixa cair-lhe aos pés um dos seus cravos.
 Assim sagrado Poeta, – eis que o seu canto
 Canta de heróis e enfermos,
 De príncipes e escravos,
 De Afrodite, Maria, Pã, Jesus; (Régio 1971b)

Como poeta de formação clássica, não faltam nas suas composições invocações às musas – em *Levitação* (*Mas Deus é grande*), *Um poeta ainda canta* (*A chaga do lado*, 1954), *Mistificações* (*Música ligeira*, 1970) – enquanto, como homem de premente sentimento religioso, aparecem menções gerais aos “deuses” pagãos – em *Apeadeiro* (*Biografia*), *n’O grito* e *n’A última deusa* (*Cântico suspenso*, 1968) – sobretudo em contraposição ao único Deus, que Régio nunca deixou de procurar.

Portanto, José Régio poeta reutiliza o mito também em virtude da relação dialética entre o caráter permanente deste e o dinamismo da poesia. O valor intrínseco do mito advém do seu caráter de estrutura constante e invariante. Ao mesmo tempo, a vantagem da sua atualização deriva do seu dinamismo intrínseco, da capacidade que tem de transformar-se, da pregnância simbólica que o torna “um suporte artístico natural do homem e da sua necessidade de exprimir desejos e emoções”, como diz Lucinda Cachada; à poesia cabe o papel de recuperar as potencialidades significadoras do mito, enriquecendo-o de novos elementos (cf. Cachada 2000: 36).

Finalmente, parece necessário lembrar que o classicismo tem um lugar de relevo na reflexão crítica do diretor da *presença*, sendo por ele integrado na sua interpretação original do modernismo. José Régio – que, como escreveu Fernando Cabral Martins, foi o inventor da categoria “Modernismo” na história da literatura portuguesa (cf. Martines 2019: 13) – dedicou ao tema o artigo de fundo do n.º 2 da *presença* (28 de março de 1927), intitulado “Classicismo e Modernismo”. Nele, o diretor e teorizador da folha coimbrã afirma que clássica não é só a Arte grega ou romana. Declara querer deliberadamente esquecer toda a história do

termo *clássico* e julga “o classicismo característica de todas as superiores realizações artísticas”. Para Régio, “Que o termo principiasse a ser aplicado a gregos e romanos pouco importa” e se eles mereceram ficar ligados a este epíteto “é porque realizaram obras de Arte superiores”. Clássico é, portanto, atributo de superior equilíbrio estético. Assim considerado, este termo se desprende da cultura greco-romana para tornar-se numa categoria sem país e sem tempo. O artista contemporâneo pode e deve descobrir o seu próprio classicismo que, por si só, não tem época e se realiza “Onde quer que o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa realização de Beleza”. E acrescenta que este equilíbrio estético “é obra do Génio quando o Artista o consegue espontâneamente”, sem sacrifício da sua individualidade. Por este mesmo motivo, Régio admite a compatibilidade entre classicismo e modernismo, que é considerado “um certo modo de personalidade actual” não sintetizada ou englobada em nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas. E assim conclui o crítico da *presença*:

Eis porque o modernismo superior é individualista e clássico – tomando agora o termo individualista no melhor sentido, e considerando clássica toda a obra de Arte em que determinado motivo encontra o seu meio de expressão próprio, em que as características da inspiração caracterizam a realização. É assim que para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista.

Também na sua *Introdução a uma obra*, Régio fala de “depuração classicizante” a propósito da sua aspiração utópica a “Fundir a escultura e a música, a simplicidade e o relevo, a palavra mais justa e a mais original” (Régio 1978a: 128).

Mas é curioso verificar nos seus papéis a existência de um “pseudo-classicismo do modernismo”, entendido como uma deturpação da verdadeira mensagem do modernismo, verificada naqueles artistas sem personalidade que seguiam apenas os aspetos exteriores das correntes modernistas. Num rascunho presente no espólio do autor guardado no Centro de Memória de Vila do Conde (ct. 281.1-10) que tem as características de uma continuação abortada – ou de um último parágrafo eliminado – do ensaio *Literatura livresca e literatura viva*, publicado no n.º 9 da *presença* em 1928, lê-se:

Eis o maior perigo da arte contemporânea: cair no preconceito modernista, que o mesmo é dizer no pseudo-classicismo do modernismo. [...] Ora entre o modernismo surgirão (já surgem) êsses pseudo-clássicos do modernismo,

êsses oportunistas da inquietação, êsses conformistas da revolta, por meio dos quais a arte moderna recai em tudo contra [o] que se afirmou. (Martines 2019: 229-230)

E a esses jovens artistas José Régio dizia:

Deixa-te de todos os *ismos*: tem a coragem de parecer velho, de ser acusado de *clássico*, de criar fora do teu tempo, de escolher os teus mestres em qualquer época, tendência ou nacionalidade – se é isso o que exige a tua maneira de ser como homem e, conseqüentemente, como artista. Lembra-te que já hoje existe uma literatura modernista mais amorfa, mais monótona, mais impessoal, mais clássica no sentido péssimo – mais livresca, em suma – que toda aquela contra a qual pretende insurgir-se. (*idem*: 231)

É evidente que, para José Régio, o conceito de classicismo não corresponde à ideia tradicional de imitação de um modelo, por alto e perfeito que este seja. Onde há apenas conformismo, realiza-se o que ele define de “pseudo-classicismo”, no modernismo assim como em qualquer movimento em que a expressão artística se reduz à mera imitação. Além disto, Régio utiliza, no último parágrafo citado, duas aceções depreciativas do termo “clássico”: a que é comum em época modernista, que tem o sentido de “passadista”, de “fora do seu tempo”, e a que o próprio Régio entende como sinónimo de “amorfo”, “monótono”, “impessoal”. Pelo contrário, para o crítico da *presença* o verdadeiro classicismo modernista é eminentemente atemporal e individualista, é a realização superior da maneira de ser do artista enquanto homem, ideia sempre central nas concepções artísticas regianas.

Bibliografia

- Cachada, Lucinda Maria Miranda (2000). *Metamorfoses de Narciso na poesia de José Régio*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/30140/2/3284TM01P000078377.pdf> (acedido a 16-11-2019).
- Martines, Enrico (2016). *José Régio: versos esparsos e inacabados*. Vila do Conde: Centro de Estudos Regianos.
- (2019). *José Régio e os Mestres do Modernismo*. Edição online com prefácio de Fernando Cabral Martins, Vila do Conde: Centro de Estudos Regianos. Disponível em https://www.joseregio.pt/wp-content/uploads/2019/08/EMartines_Jose%CC%81-Re%CC%81gio-e-os-Mestres-do-Modernismo.pdf (acedido a 22/09/2020).

Régio, José (1961). *Mas Deus é grande*. Lisboa: Portugalia.

___ (1971a). *Colheita da Tarde*. Porto: Brasília.

___ (1971b). *16 poemas dos não incluídos na Colheita da Tarde*. “Nota Proemial” de Alberto de Serpa. Tiragem reservada. Imp. na Póvoa do Varzim.

___ (1978a). *Poemas de Deus e do Diabo*. Porto: Brasília.

___ (1978b). *Biografia*. Porto: Brasília.

___ (1981). *As encruzilhadas de Deus*. Porto: Brasília.

___ (1983). *Filho do homem*. Porto: Brasília.

Soares, Tatiana Alves (2003). “Entre Deus e o Diabo: a presença de José Régio”. *Cadernos do CNLF*, vol. VII, n.º 9 – Língua e Linguagem nos Textos Literários. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anaais/caderno09-10.html> (acedido a 16-11-2019).

António Marinheiro, um Édipo reinventado

RICARDO DUARTE*

Bernardo Santareno é o pseudónimo literário de António Martinho do Rosário, psiquiatra de formação, cuja prática clínica conciliou, durante anos, com uma prolífica carreira de escritor. A susceptibilidade social e cultural de muitos dos temas tratados nas suas peças, amiúde em antagonismo com a ideologia do Estado Novo – regime político autoritário, ditatorial e nacionalista que vigorou em Portugal de 1933 a 1974, e que tinha no culto da pátria, da família tradicional e da religião católica os seus três grandes pilares –, levou a que Santareno tivesse sido perseguido algumas vezes por instituições desse regime. O que não impediu, porém, que, após a publicação, em 1957, do primeiro volume de peças de teatro (*A promessa*, *O bailarino* e *A excomungada*), Santareno viesse gradualmente a tornar-se numa figura de relevo no panorama da literatura portuguesa e no maior dramaturgo português do século XX.

Atento à realidade do país, mas em oposição declarada ao que nela havia de pouco progressista e de retrógrado, o teatro de Santareno foi-se erguendo como disrupção, denunciando os conflitos entre as rígidas convenções da sociedade salazarista, extremamente conservadora, e o direito à diferença e o respeito pela liberdade e pela dignidade de cada homem na sua individualidade e nas suas idiossincrasias, contra a tirania, a opressão e a discriminação próprias de um sistema político despótico e obscurante.

* Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
ricardoduarte@letras.ulisboa.pt

Este estudo enquadra-se no âmbito do projecto de pós-doutoramento sobre o teatro de Séneca, financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), SFRH/BPD/117758/2016.

Assim, peças como *António Marinheiro* (1960), *O duelo*, *O pecado de João Agonia*, *Os anjos e o sangue* (as três de 1961) e *Anunciação* (1962) foram vistas como subversivas e, conseqüentemente, censuradas pelo regime salazarista.

Ora, no âmbito da recepção do teatro clássico, Santareno dificilmente poderia ter encontrado um mito que se prestasse de forma mais perfeita à simbiose entre antiguidade e modernidade do que o mito de Édipo. A sua actualização potencia, ademais, o enquadramento cabal numa das linhas programáticas que há-de acompanhar a generalidade da sua produção dramática: a insubordinação contra a autoridade, as instituições, as leis e as regras aceites pela maioria¹.

Com efeito, *António Marinheiro*, o *Édipo de Alfama*, é uma peça subversiva, ou não versasse sobre o incesto, um dos opróbrios maiores que a lei, a moral e a religião podem condenar, e tema pleno de leituras e interpretações, desde as clássicas, mais literais, a outras, permeáveis a teorias formuladas no século XX, e tão em voga quando Santareno escreveu essa peça, como a psicanálise de Freud ou o existencialismo de Sartre.

António Marinheiro é, pois, na essência, uma reescrita do mito de Édipo². O próprio autor claramente o indica através do subtítulo. Do legado clássico, dois autores terão influenciado Santareno: Sófocles, autor da tragédia que imortalizou os contornos do mito de Édipo tal como o conhecemos hoje, o *Rei Édipo*, e Séneca, que terá ido beber à obra de Sófocles, sem deixar, no entanto, de introduzir algumas inovações, nomeadamente a noção intuitiva de um delito, de uma mácula de que Édipo se sente portador desde o início da peça homónima³.

Sófocles e Séneca situam a acção das suas tragédias em Tebas, ao passo que Santareno a localiza em Alfama, que é também o local do nascimento de António, um novo Édipo, o Édipo de Alfama. Outra diferença tem que

1 Segundo Álvaro Cardoso Gomes – “O Trágico e o Social no teatro de Santareno”, no *Suplemento de O Estado de S. Paulo*, 13-2-77 (*apud* Barata 1990: 219) –, o teatro de Santareno pode dividir-se em três fases: a primeira (1957-1962), em geral designada de “ciclo aristotélico”, mais próxima de temas clássicos e da estrutura da tragédia ática; e as duas fases seguintes, caracterizadas por um teatro mais intervencionista e politicamente mais comprometido, próximo do didactismo brechtiano.

2 Barata (1990: 215) assinala que o período pós-guerra foi profícuo na recepção dos mitos clássicos em quase todas as dramaturgias europeias, de que são exemplo Sartre, Giraudoux, Cocteau, O'Neill, Anouilh, Brecht, Hildesheimer e Santareno (na primeira fase do seu teatro).

3 Vejam-se, e. g., os seguintes versos: “Poderias esperar que de tão grande quantidade de crimes te fosse dado / um reino são? Tornei o céu nocivo” (Séneca, *Oed.* 35-36); ou “Afasta-te deste reino contaminado / pela tua mão letal, põe de lado as lágrimas, os funerais, / os deletérios vícios do ar que contigo arrastas, / hóspede infausto. Foge sem mais demora – / ainda que para junto dos teus pais” (*Oed.* 77-81, tradução de Ricardo Duarte).

ver com o estatuto social do protagonista: o Édipo de Santareno não é já o rei de Tebas dos autores clássicos, mas antes um homem vulgar, nascido num bairro de pescadores e membro de um estrato humilde, o que manifestamente veicula um novo entendimento e uma nova concepção do trágico, um trágico democratizado, e não mais restrito à esfera dos deuses, dos reis e das famílias ilustres.

Deste modo, o título da peça de Santareno é ambivalente, ilustrando o cruzamento entre antiguidade e modernidade: o protagonista, António, é um reflexo do Édipo clássico, mas possui uma identidade própria. Todavia, ambos devem os seus nomes às circunstâncias em que foram expostos e salvos em recém-nascidos: em grego, o nome Édipo (*Oidipous*, “que tem os pés inchados”) é pleno de simbolismo, porque Édipo fora encontrado precisamente com um ferimento nos tornozelos, transpassados e atados com uma correia; na peça de Santareno, o nome António é a escolha óbvia, tendo em conta que o bebé abandonado é encontrado na noite de Santo António, e, porque se encontrava num barco, daí lhe ficou o apelido de Marinheiro (p. 129)⁴.

Tributários do legado clássico são os equívocos e a ambiguidade na relação entre António Marinheiro, o Édipo português, e a sua mãe, Amália, a Jocasta de Alfama. Representativo desses equívocos e dessa ambiguidade é um sonho que, no acto segundo, Amália descreve a António, por quem, já nesse ponto da acção, ela sente uma enigmática e intrigante ternura de mãe e um concomitante e irreprimível desejo sensual. Nesse sonho, Amália habita um palácio de reis, com as paredes todas forradas de espelhos, e, perante todos os espelhos, ela vê reflectida não a sua imagem, mas a de António, com um grande golpe na cara, um olho vazado e o pescoço cortado, separado da cabeça, e sangue, muito sangue, a escorrer das feridas e a ensopar-lhe os pés. Ante tais visões, Amália diz sentir “o juízo a correr, como o fio dum novelo que a gente desenrola no chão” (p. 70)⁵.

4 Seguimos o texto fixado na 2.ª edição de 1966 (Lisboa: Edições Ática). Sobre a importância da devoção a Santo António, padroeiro da cidade de Lisboa, é revelador o facto de haver, na casa de Amália, cavado numa das paredes, um nicho com a imagem em barro desse santo (p. 9).

5 Em pelo menos duas outras ocasiões, Amália fala de sonhos com António, sonhos esses que contribuem para o tom, que perpassa pela peça, de ambiguidade/obscuridade e equívoco na relação entre os dois. A referência a um desses sonhos tem também lugar no acto segundo (p. 85): tendo-se debruçado sobre o Tejo para apanhar um lenço, Amália vê reflectida no rio a imagem, a cara de António, que “saía como um fumo do meu seio, cada vez mais clara, mais viva... Era como... como se o Tejo fosse um espelho e tu estivesses dentro de mim!!?”. Já no acto terceiro Amália fala de uma visão recorrente, em que sonha com um filho em tudo semelhante a António (p. 117): “Muitas vezes, em sonhos, sinto os meus seios vivos, corridos por dentro, nem que estivessem cheios de leite: então vou buscar o meu menino e dou-lhe de mamar... Ai, António, nesses bocadinhos de sonho, parece

Ora, é muito significativa a referência ao fio do novelo, metáfora para o papel clássico das Meras, e do destino, na vida dos homens⁶. É do senso comum que nas peças de Sófocles e Séneca é central o papel do destino: ele é inevitável e implacável. No entanto, porque julgam conseguir subtrair-se-lhe, Laio e Jocasta expõem o recém-nascido Édipo, na esperança de que um ominoso oráculo não se viesse a cumprir; por sua vez, o adulto Édipo, também movido por um oráculo, afasta-se de Corinto e dos pretensos pais, Pólibo e Peribeia⁷, só para, supondo conseguir fugir ao destino, nele esbarrar, ao matar o pai e desposar a própria mãe. Na concepção sofocliana do trágico, os homens são meros títeres nas mãos dos deuses e do destino, fiado pelas Meras e para todos inexorável. Já na concepção senequiana do trágico, cabe ao homem, ser eminentemente livre, dar provas dessa liberdade aceitando e consentindo o que está fora do seu alcance determinar, o destino, pois, de acordo com o aforismo, de autoria controversa, citado por Séneca na *Carta* 107.11, *ducunt uolentem fata, nolentem trahunt* (“O destino guia quem o segue, arrasta quem lhe resiste!”).

Ora, a função clássica do destino e das Meras lança luz sobre o sonho que aflige a Amália de Santareno, que vê, como seu reflexo no espelho, António⁸: o novelo da vida de Amália é desenrolado por si mesma (“o fim dum novelo que a gente desenrola no chão”, p. 70), não já pelas Meras, como no paradigma clássico. Por outras palavras, se na concepção antiga do trágico as Meras são a imagem do destino enquanto uma força transcendente, inflexível e inelutável, no texto de Santareno é ao próprio homem que incumbem as responsabilidades de fiandeiro, desenrolando e cortando o fio do novelo da vida, evidentemente no âmbito da noção de livre arbítrio, já essencial entre os estóicos, nomeadamente Séneca, também acolhida pelos cristãos e presente, ainda, no existencialismo de Sartre, segundo o qual a existência se identifica com a liberdade, graças à qual cada ser humano

que morro de alegria! (*Adoração*): E queres saber como eu vejo o meu filho? És tu, os teus olhos, a tua boca, o teu riso... és tu!”

6 Meras, ou Moiras, ou Parcas, personificação do destino de cada ser humano. De acordo com as epopeias homéricas, havia três Meras, as irmãs Átropa, Cloto e Láquesis, que, para cada um dos mortais, regulavam a duração da vida desde o nascimento até à morte, com a ajuda de um fio que a primeira fiava, a segunda enrolava e a terceira cortava no momento da morte. Em Roma, as Parcas são identificadas com as Meras gregas, de cujos atributos se foram gradualmente revestindo. São também retratadas como fiandeiras e em número de três: uma preside ao nascimento, a outra ao casamento e a terceira à morte.

7 Na sua peça *Édipo*, Séneca atribui-lhe, antes, o nome Mérope.

8 À semelhança do Édipo e da Jocasta antigas, Amália não distingue a realidade, nem vê para lá das aparências e das sombras (está “cega, ceguinha de todo!”, p. 70).

conquista e constrói a sua própria essência e é inteiramente responsável pelas suas acções e por aquilo que é e há-de vir a ser.

Esta interpretação ganha em robustez, sendo ao mesmo tempo ampliada, se notarmos que não é certamente por acaso que Santareno faz de Amália, a Jocasta do século XX, costureira. Ou seja, mais uma vez metaforicamente, ela é apresentada como uma Mera, já que o seu labor pressupõe que disponha, a seu contento, de fios e tecidos. Tanto assim é que os utensílios do seu ofício são frequentemente mencionados no texto, enquanto elemento fulcral na tessitura do enredo, na evocação do legado clássico e na associação a alusões existencialistas⁹.

De entre esses utensílios, ganha relevo a tesoura, com a qual a apaixonada e enciumada Amália do acto segundo deseja fosse possível “cortar” da vida de António as companhias nefastas e todos os anos em que estivera longe dela, e arrastara o infortúnio da orfandade, em que, nas palavras do próprio, tivera de viver “no meio da desordem e com gente tão suja, tão reles [...] que nada era bastante nojento... que não encontrava xungaria à minha medida!”, “Só me sentia bem com gatunos, mulheres da vida, tipos com o vício da morfina” (p. 79).

À semelhança do Édipo senequiano, António Marinheiro sente-se impuro, pecaminoso: “Era como se... até parecia, Amália, que entre mim e a gente séria havia um fosso, um barranco sem fundo! E eles punham-me ao desprezo: Pudera! Sem pai, sem mãe, um... enjeitado! [...] Enjeitado, um raio!!! Não tive culpa, não tive culpa!...” (p. 79)¹⁰. Da mesma forma, Amália desabafa logo no início da peça que se sente torturada pelo peso do fardo que carrega – ter permitido que a sua mãe, Bernarda, abandonasse o bebé – tanto quanto ela sabe uma menina –, que, com apenas quinze anos, gerara da relação com José, na altura um homem casado: “Estas minhas mãos estão amaldiçoadas: onde elas tocam, é isto que se vê... Eu ando a cumprir um fadário, mãe: isto é castigo, é castigo! As minhas mãos não

9 É de salientar um dispositivo feito com o nó aberto de uma corda suspensa do tecto, de que Amália se servia para pendurar a roupa que tinha para arranjar, e no qual, logo no início da peça, mete a sua cabeça, dizendo ironicamente à mãe que o dispositivo servia para ela, Amália, se enforcar, numa alusão intertextual ao suicídio da Jocasta sofocliana (p. 10). Esta intertextualidade é retomada e aprofundada no acto terceiro, quando, descobertas as duras realidades do parricídio e incesto, Amália pondera, efectivamente, o suicídio (cf. pp. 89, 93 e 144-145).

10 Cf., e. g., p. 44: “Talvez eu seja diferente das outras gentes: talvez eu seja ruim de nascença... Sou, sou com certeza”; ou p. 45: “Vadio, sim! E ladrão. E sujo: sujo com todas as porcarias do mundo, fique sabendo! Toda a minha vida andei de navio pra navio, de porto pra porto... Nunca vi a minha mãe, nem o meu pai... nunca tive casa... nada: lixo, só conheci lixo!”

merecem tocar numa criancinha... Deus não se esquece, não... nunca se esquece!” (pp. 13-14; cf. pp. 124-125).

Não é despreciando este tema da culpa e da punição, visto tratar-se de conceitos caracteristicamente judaico-cristãos, ainda que já delineados pelo estoicismo no sentido da responsabilidade/responsabilização do homem pelas suas acções, na esfera de uma lógica de crime e castigo: dotado de liberdade e razão, o homem é o único responsável pelas consequências das suas acções, sejam elas boas ou más, pois que decorrem de escolhas guiadas, ou não, pela razão. Por outras palavras, o homem merece tudo quanto lhe acontece.

Quanto a António Marinheiro, sentia-se injustiçado pelo estigma a que sempre estivera sujeito e pelo desdém com que pelos outros era tratado, porquanto carecia de culpa quanto ao facto de ter sido abandonado pelos pais, quanto a isso era inocente¹¹. E, no final da peça, também Amália aponta a falta de culpa no incesto inconsciente como argumento contra a opção pelo suicídio, exigido pelos habitantes de Alfama (p. 147).

A relação entre António e Amália está próxima do denominado “complexo de Édipo”¹², tal como teorizado por Freud com base no desejo que, de acordo com a Jocasta de Sófocles, já muitos tiveram no seu inconsciente: a união sexual com as mães¹³. Porém, quer para Sófocles, quer para Séneca,

11 Veja-se, a título de exemplo, o seguinte passo, muito expressivo a este respeito: “Mas, ao pé de ti, sinto-me outro, Amália... Juro, que não te minto! Outro, outro... tão diferente, tão diferente!? Sou feliz, feliz, feliz!... Ai, Amália, é como se eu, até agora, tivesse tido cá dentro uma barreira dura, de ferro, a apertar-me, a separar-me da outra gente... E tu, não sei como – sem fazeres nada, Amália! – quebraste-me essa muralha: parece que, só agora, o meu sangue é igual ao dos outros... percebes? Eu tinha vergonha das outras pessoas: não conheci pai, nem mãe, nem ninguém... Vergonha e raiva: Todo o mal que lhes fazia me parecia pouco. [...] Eu sou um farrapo, trampa da valeta, um piolho! Nem pai, nem mãe, nem...” (p. 75).

12 Sobre o sentido inexacto e equívoco desta designação, diz Lourenço (2004: 289): “Freud é, efectivamente, o nome a que se associa, hoje, o herói tebano [Édipo], facto que é tanto mais insólito e absurdo quanto mais reflectirmos sobre a peça de Sófocles, a qual leva à conclusão inelutável (e, para muitos, surpreendente) de que Édipo, de facto, não sofria do complexo que lhe apropriou indevidamente o nome. É que toda a questão do *Rei Édipo* de Sófocles reside no facto de Édipo ter cometido os crimes que o celebrizaram sem ter consciência de que os estava a cometer”.

13 Sófocles, *OT* 980-981: “E não vivas no temor das núpcias de tua mãe: é que muitos foram já os mortais que em sonhos a sua mãe se uniram” (tradução de Maria do Céu Fialho). Cf. Heródoto 6.107.1: “Enquanto eles esperavam pela lua cheia, Hípias, filho de Pisístrato, conduzia os bárbaros a Maratona, depois de, na noite precedente, ter tido a seguinte visão: pareceu-lhe ter-se deitado com a própria mãe. Hípias deduziu deste sonho que, uma vez regressado a Atenas e retomado o poder, viria a morrer de velhice na sua pátria” (tradução de José Ribeiro Ferreira e Delfim Ferreira Leão). De acordo com Lourenço (2004: 289), uma leitura atenta do *Rei Édipo* de Sófocles “levar-nos-ia a postular, antes, a existência de um ‘complexo de Jocasta’, pois é ela que profere os famosos versos que provocaram a ideia luminosa de Freud, cuja essência remete para a noção de que muitos homens ter-se-iam unido às mães em sonho, coisa perfeitamente natural... para Jocasta”.

esta é uma questão marginal e difusa: no caso do primeiro, cinge-se à referida afirmação de Jocasta; no caso do segundo, pode descortinar-se na opção de Jocasta de se matar, não por enforcamento (como na peça de Sófocles), mas ferindo-se no ventre com a espada com que Édipo assassinara Laio, unindo-se assim, uma última vez, ao marido-filho.

Santareno, por sua vez, explicitamente retrata a atracção entre António e Amália como uma intrincada teia de afectos materno-filiais, atracção física, voluptuosidade e desejo sexual, assim inovando relativamente a Sófocles e Séneca. Certamente devido à sua formação na área da psiquiatria e à voga da psicanálise e das teorias de Freud quanto às pulsões do inconsciente, e seu impacte na sexualidade, dos três (Sófocles, Séneca e Santareno) ele é o único a incorporar e problematizar a questão do desejo sexual, constituindo-o um dos elementos centrais na ambivalência da relação entre Amália e António, ambivalência de que as próprias personagens têm consciência¹⁴.

Em verdade, antes de casarem e de consumarem o avassalador desejo que sentem um pelo outro, ambas as personagens expressam a dualidade de sentimentos e emoções que os consomem: confusão, perplexidade e desconcerto devido às parecenças físicas entre os dois (pp. 66 e 67), ciúmes de Amália (p. 60), António-criança vs. António-homem (pp. 77, 84; cf. pp. 116-117), Amália-mãe vs. Amália-mulher (pp. 56, 58, 84-85; cf. pp. 116-117), desejo lascivo vs. aversão a contactos íntimos (pp. 86 e 92). Ainda assim, tal como em Sófocles e Séneca, não são os ciúmes que levam António a matar o pai, José, mas antes o não poder suportar o ódio que um desconhecido instintivamente, e sem aparente justificação, lhe votava¹⁵.

Ao regressar à terra natal após anos de ausência, António torna-se, inesperadamente, num agente de mudança, ao visitar, e actualizar, os dois grandes equívocos-chave das obras sofocliana e senequiana: por um lado, ao cometer parricídio, torna-se o responsável pelo fim do casamento

14 A este respeito, diz Rodrigues (2007: 166): “O destaque que Freud ofereceu ao mito na sua teoria da psicanálise tirou definitivamente Édipo do estrito campo da literatura, deixando de ser tratado exclusivamente pelos escritores e passando a ser uma referência comum”.

15 Diz António a Amália (pp. 37-38): “Ele [José] embirrou logo comigo. Era raiva... aquilo era raiva!! Porquê?... (*Desesperado*) Porquê?! Chamou-me ladrão, piolhoso, vadio... tudo coisas más, as más reles. Era raiva, era ódio que ele tinha por mim! E eu... [...] Eu já nem o escutava... por fim, já não percebia as ofensas: matei-o porque... não podia aguentar mais aquele ódio! [...] Depois cortou-me... Quando vi o meu sangue... Ai, foi o sangue! foi o sangue...” Numa das muitas referências intertextuais semeadas pela peça, diz ainda António (p. 43): “Até me parece que não fui eu, mas Deus, ou o diabo, ou... sei lá! que manejou o meu braço: e só pra que eu sentisse o sangue dele nas minhas mãos! Que tinha que ser, que tinha que ser: que esta morte estava já escrita, mesmo antes de eu vir ao mundo!...”

de Amália e José, uma união instável, infeliz e sufocante para ambos¹⁶; por outro lado, ao envolver-se incestuosamente com Amália, António proporciona-lhe vislumbres de uma felicidade marital, e também maternal, até então desconhecida e por que ela tanto ansiava.

Santareno apresenta, ainda, outro agente de mudança, no caso sobre a igualmente instável, e precária, relação entre Amália e António, o que lhe permite ir ainda mais longe na exploração dos meandros da sexualidade deste último. Estamos a falar de Rui, o grande amigo e companheiro de António nos anos que passara embarcado, longe da pátria¹⁷. Ambos enjeitados à nascença, partilham, jovens adultos, uma vida de costumes lassos, criminalidade (roubo, tráfico de drogas, prostituição), vícios e depravação. Entre os dois desenham-se, ainda, contornos de uma tensão sexual.

É que, a par do denominado “complexo de Édipo”, a Santareno terá interessado, por um lado, aprofundar e desenvolver (mais) um tópico tão relevante para a psiquiatria, mais particularmente para a psicanálise, no âmbito do estudo e da compreensão do inconsciente e da sexualidade¹⁸; e, por outro lado, dada a repressão exercida sobre os homossexuais na

16 Vejam-se, e. g., os seguintes passos, emblemáticos da forma como Amália sentia o seu casamento com José, bem como da sua impressão de viver com um estranho: “Era um lobo, Rosa!!... E bateu-me... malhou-me à doida, com quanta gana tinha, com... ai, com ódio!!! Não, não era ele... era outro... um estranho!!... Depois disto, eu nunca mais pude ser a mesma para ele: Percebi que... uma parte do meu homem me tinha raiva. [...] O melhor e o pior do meu homem, não o conhecia eu...” (p. 21); “Nessa noite, percebi que esta casa era pra ele uma gaiola, uma prisão!!... Uma prisão, mãe! Livre, à solta, só se sentia ali, na taberna, embrulhado com os outros [...] Triste?! (*Dura, violenta, com lágrimas*) Isso, era ele aqui, em casa, com a gente!! Havia de vê-lo além, na taberna...?!” (p. 22); “Gostavas de descobrir um dia, que toda a tua vida tinha sido um puro engano? Um sonho, em que as pessoas, e as coisas que elas dizem, e o mal que nos fazem, e gozo que dão à gente... tudo, tudo são sombras de nevoeiro, sopradelas de vento? ... Quando um dia perceberes, quando acordasses, tinhas na boca um gosto a azedo que nunca mais passa, e nos olhos uma coisa baça como aquele vidro quando chove (*aponta a janela*)... acordavas abraçada, com todas as tuas ganas, a um homem mais falso que os bonecos que a gente vê nas fitas de cinema!” (pp. 22-23).

17 Juntamente com a Louca e o almur, Rui constitui uma presença ominosa na peça. Além de ser descrito como má companhia para António, Rui é portador de um mau agouro, patente nomeadamente nos seus olhos verdes, iguais aos olhos de um almur que vem cair morto à porta da casa de Amália e Bernarda, indício, também ele, funesto. Na p. 113, numa referência claramente intertextual, Santareno diz que os olhos de Rui são “olhos-enigma de um Rui-esfinge”. Eles aterrorizam Amália, que, durante algum tempo, se vê perdida perante um enigma que não consegue de imediato decifrar, perdida no verde dos olhos de Rui e do almur, um verde que “deita luz, ilumina” e “queima” (pp. 95-96).

18 Também este ponto constitui uma inovação de Santareno quanto a Sófocles e Séneca, que prescindiram de qualquer alusão homoerótica, ainda que a pudessem ter ido colher ao mito de Laio, pai de Édipo. De acordo com Grimal (s.u. “Laio”), tendo procurado, ainda jovem, refúgio junto de Pélops, Laio apaixonou-se por Crisipo, filho de Pélops, dando assim origem ao amor homossexual. Em verdade, Laio raptou Crisipo, o que lhe valeu a maldição de Pélops. Conta-se, também, que Laio e Édipo amaram ambos Crisipo, disputando-o entre eles, e que teria sido na sequência dessa rivalidade que Édipo matara Laio, primeira manifestação da maldição de Pélops, ou consequência da cólera de Hera perante amores criminosos.

sociedade portuguesa dos anos sessenta do século passado – em muito devido ao papel da Igreja católica –, fazer desta peça contributo da disrupção, denúncia e subversão características do seu teatro. Peça ainda mais simbólica a respeito dessa linha programática é *O crime de João Agonia*, que descreve a angústia e o sofrimento, e também a morte trágica, de um homem confrontado com a impossibilidade de assumir e viver plena e abertamente a sua homossexualidade numa sociedade fechada, tradicionalista e fervorosamente religiosa¹⁹.

Voltando a *António Marinheiro*, a relação entre António e o seu amigo Rui é descrita por meio de sugestões homoeróticas²⁰. No acto primeiro, Rui não consegue disfarçar o incómodo e os ciúmes, perante a obscura atracção que desponta entre António e Amália mal tinham ainda acabado de conhecer-se (referindo-se a Rui: “expressão crescente de náusea, de ironia ciumenta” – p. 45; “desdém, desprezo; gelado” – p. 46). No acto segundo, António começa por manifestar a admiração que sente pelo amigo, o cúmplice companheiro e modelo de outrora²¹, mas, movido pelo receio de reincidir numa vida dissoluta, “podre”, de “desgraça”, pede a Amália que seja sua mulher (p. 86). Já no acto terceiro é de realçar que Rui sente um misto de “desprezo, ódio, ciúme” (p. 104), uma “fúria negra” (p. 105), confrontado com o casamento entre Amália e António e com a suposta felicidade do casal, mas exterioriza “uma alegria ferozmente livre” (p. 138) quando, desvelados o parricídio e o incesto, percebe que, afinal, António não reúne as condições para pertencer ao mundo dos “bons”, dos “ricos”, dos “honestos” (p. 106), pois continua a ser, como ele, um enjeitado, um

19 Portador da mesma angústia existencial e do mesmo sofrimento perante o opróbrio da homossexualidade na sociedade portuguesa da década de sessenta do século XX é o inadaptado Paulo Ivanov de *O bailarino*. Nesta peça, Paulo integra um triângulo amoroso (Sónia-Paulo-Saul), cujas tensões e dinâmica são em muito semelhantes às do triângulo amoroso (Amália-António-Rui) de *António Marinheiro*.

20 Também Amália, em conversa com Rosa, uma das suas vizinhas, alude a um certo homoerotismo patente no convívio entre os homens, sobretudo nas tabernas e quando estão embriagados: “(A indicar a taberna:) Ali! ali é que ele se mostrava todo... A gente pensa que... mas não, Rosa!: as mulheres não bastam aos homens. Tenho a certeza! agora, tenho a certeza: eles querem outra coisa, que a gente não pode dar-lhes... que a gente não tem!?... [...] É ali! na taberna, na companhia uns dos outros, que eles encontram isso!!!!” (pp. 21-22); “E nas suas vozes há qualquer coisa, uma... não sei o quê, Rosa?... uma coisa rouca, como... quando eles cobrem a gente, na cama!.... É assim, é assim, juro! (*Silêncio ardente*) Quando os homens brigam uns com os outros, quando eles se matam... não é por mal-querer, por ódio: é... não sei... é outra coisa!...” (p. 25).

21 Diz António (p. 80): “Tinha inveja dos assassinos... É verdade, Amália!: eles eram o meu ideal... queria ser como eles... queria, acredita! (*A voz mordida*) Queria ser como o... (*contém-se, logo inquieto*).”

marginal, e que é hora de ambos recuperarem a liberdade e retomarem os vícios de antigamente²².

Apesar das muitas insinuações intertextuais à cegueira de Édipo e ao suicídio de Jocasta, nem António se cega, nem Amália se mata, ainda que ambos equacionem cada uma dessas hipóteses (cf. pp. 136-137 e 143-146, respectivamente). Livres e senhores de si, fiandeiros dos romances das próprias vidas (para retomarmos a metáfora das Meras), ambos escolhem viver, mesmo que na ignomínia dos pecados cometidos na ignorância e sem culpa (p. 147), decisão que constitui uma quebra quanto à tradição clássica (e, portanto, uma inovação na tradição da recepção) e pode ser lida, e justificada, à luz do existencialismo de Sartre, que entende o homem como um ser único, capaz de pensar, de tomar decisões, de se propor objectivos a atingir, isto é, como um ser capaz de criar livremente a sua própria existência e o único responsável pelas escolhas que faz²³.

Assim, António parte com Rui, decerto para uma vida desregrada e libertina, ao passo que Amália desespera de desejo pelo marido-filho, tornando evidente como as pulsões do inconsciente podem falar mais alto do que a razão e a moralidade dos costumes, e como o prazer sexual pode romper as convenções naturais e sociais²⁴.

22 Cf. pp. 138-140, em que Rui diz: “Estás livre, António! estás outra vez livre!... [...] Eles, os bons (*indica vagamente as duas mulheres, Amália e Bernarda*) correram contigo logo, desde o princípio, desde o dia em que nasceste: enxotaram-te, cuspiram-te, não te mataram porque... não tiveram coragem!! [...] Vem comigo, António! Nem tu, nem eu, somos deste mundo... eles têm-nos raiva... [...] Todo o mal... todo o mal que a gente lhes faça, não vale o que eles nos deram! o que eles te fizeram a ti!! (*Violência:*) As leis deles não servem pra gente, não servem!!: Quero enganá-los, estragá-los... quero roubar-lhes tudo, tudo!... quero mijar-lhes em cima!!”

23 Os mesmos preceitos podem ser encontrados na peça *As Moscas*, de Sartre, encenada pela primeira vez em 1943. Trata-se de uma reescrita do mito de Orestes que tem como pano de fundo a liberdade (e a responsabilidade) enquanto horizonte fundamental da condição humana. Ao regressar a Argos depois de um longo período de ausência, Orestes depara com um cenário desolador: os cidadãos são fustigados pelas Erínias, as deusas do remorso, que revestem a forma de moscas. Há quinze anos que estão a crescer, prevendo-se que, com mais quinze anos, se transformem em pequenas rãs. Não é claro por que motivo o remorso se apodera dos cidadãos, já que o assassinio de Agamémnon tinha sido perpetrado por dois agentes claramente identificados – Egisto e Clitemnestra –, que agora reinam na cidade; nem tão-pouco é claro por que razão cresce esse remorso. Quando muito, os cidadãos expiam a sua falta de nada terem feito para evitar a morte do rei. Orestes decide, então, expiar os males de Argos, libertando-a das moscas, e vingar, por fim, a morte do pai, Agamémnon, assassinando, para isso, Egisto e Clitemnestra. Orestes assume inteira responsabilidade pelo crime, dando voz ao existencialismo de Sartre, segundo o qual o homem é absolutamente livre e responsável pelos seus actos, livre, para não ser submisso. Sobre a liberdade como base de todos os valores, veja-se, a título de exemplo, a obra de Sartre *L'existentialisme est un humanisme* (traduzida em português por Vergílio Ferreira – *O Existencialismo é um Humanismo*).

24 Também neste aspecto consideramos Santareno tributário do *Édipo* de Séneca, cuja Jocasta escolhe o Édipo-marido, e não o Édipo-filho, como resulta claro, não só do facto de, para ir ao encontro da morte, se ferir no ventre com a mesma espada de que Édipo se servira para matar Laio – unindo-

Assim, concluímos que, fruto da época em que foi escrita, a peça *António Marinheiro* dá a conhecer, sim, um Édipo reinventado, um Édipo que não tem pudor em exprimir a atracção que sente pela viúva do homem que ele matou, mulher por quem ele se sente equivocadamente atraído, como filho e como homem. Já Amália, Jocasta também ela reinventada, geme e chora o horror do incesto, mas não consegue calar o avassalador desejo pelo homem que, durante algum tempo, deu cor à sua vida e a fez rejuvenescer. Contra o que dita a natureza, contra o que dita a moral, contra o que dita a sociedade, no final da peça prevalece a Amália-mulher, não a Amália-mãe, prevalece a Amália que anseia ardentemente por continuar a viver, por ser feliz, por continuar a sentir paixão e a ter prazer.

Bibliografia

- Álvarez Morán, María Consuelo (1974). “El Edipo de Séneca y sus precedentes”. *Cuadernos de Filología Clásica* 7: 181-239.
- Barata, José Oliveira (1990). “A presença do trágico em Bernardo Santareno”. *Biblos*, 66: 203.
- Grimal, Pierre (2009). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, coord. trad. Victor Jabouille. Lisboa: Difel.
- Heródoto (2000). *Histórias*, livro 6.º, introd., versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e Delfim Ferreira Leão; Lisboa: Edições 70.
- Lourenço, Frederico (2004). “Recensão: Sófocles, *Rei Édipo*. Tradução de Maria do Céu Fialho, Lisboa, Edições 70, 1991”. *Grécia Revisitada*. Lisboa: Cotovia, pp. 289-291.
- Pulquério, Manuel de Oliveira (1987). “O motivo da culpa do Rei Édipo”. *Problemática da Tragédia Sofocliana*. 2.ª ed., Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, pp. 77-92.
- Rodrigues, Ália Rosa C. (2007). “*António Marinheiro* de Bernardo Santareno: um modo de dizer o trágico”. *Boletim de Estudos Clássicos*, 48: 153-167.
- Santareno, Bernardo (1966). *António Marinheiro, o Édipo de Alfama*. 2.ª ed., Lisboa: Edições Ática.
- ____ (1991). *Obras Completas – 1.º Volume: A Promessa; O Bailarino; A Excomungada; O Lugre; O Crime de Aldeia Velha*, org., posf. e notas de Luiz Francisco Rebello. 2.ª ed., Lisboa: Caminho [1.ª ed. 1984].
- ____ (1985). *Obras Completas – 2.º Volume: António Marinheiro; Os Anjos e o Sangue; O Duelo; O Pecado de João Agonia; Anunciação*, org., posf. e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Caminho.
- Sartre, Jean-Paul (1970). *O Existencialismo é um Humanismo*, trad. Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença.

-se, assim, mais uma vez, e pela derradeira vez, a Édipo –, mas também das palavras que profere momentos antes de se suicidar: “Apanhe-se a espada; por causa desse ferro jaz o meu marido – / porque o chamas por um nome falso? Sogro é ele” (*Oed.* 1034-1036). Apesar deste paralelismo, é de notar que a ênfase sobre o desejo sexual é apanágio de Santareno.

____ (1986). *As Moscas*, trad. Nuno Valadas. 7.^a ed., Lisboa: Presença.

Séneca (2004). *Cartas a Lucílio*, trad., pref. e notas de J. A. Segurado e Campos. 2.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

____ (2012). *Édipo*, trad., posf. e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Artefacto.

Serra, José Pedro (2006). *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sófocles (1999). *Rei Édipo*, introd., trad. e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho. 4.^a ed., Lisboa: Edições 70.

Buscando a Humanidade em Calígula: um percurso agustiniano

MARIA JOSÉ FERREIRA LOPES*

A memória da Antiguidade Clássica nunca está longe da mente inquisitiva de Agustina Bessa-Luís. Por isso, em quase todas as suas obras, as alusões a figuras históricas, acontecimentos e obras literárias surgem como se estivessem ao seu lado, prontas para intervir, mesmo nos momentos mais surpreendentes. Nascida entre as duas grandes guerras, Agustina acompanhou, como jovem adulta, a reacção da elite cultural europeia ao absurdo de arbitrariedade e perversidade no exercício do poder. Paralelamente à reflexão e reescrita dos grandes mitos gregos, a experiência da tirania no passado romano – património comum da Europa – foi usada por vários autores para discutir temas como a Liberdade e o Mal. *Calígula*, de Albert Camus, representa essa tendência, renovando o sentido da milenar reputação monstruosa do jovem imperador, assente sobretudo na *Vita* de Suetónio. Na obra de Agustina, Calígula assume um relevo particular, ora veiculado através de alusões inesperadas, mais ou menos breves, corriqueiras ou sérias; ora dando o título a obras reflexivas, como *Embaixada a Calígula*, em que o caprichoso César e o seu desencontro com Filon de Alexandria ilustram o debate sobre o perfil do intelectual e seu papel na sociedade.

* Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) | mjlopes@ucp.pt
Estudo desenvolvido no âmbito do Projecto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UID/FIL/00683/2019, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Turbata mens¹ et summum ius

Poucas figuras do mundo antigo conseguiram, como o imperador Gaio Júlio César Augusto Germânico – mais conhecido como Gaio, ou pela alcunha de Calígula –, apoderar-se do imaginário da posteridade e ocasionar uma discussão tão longa, acesa e, aparentemente, insolúvel sobre as reais motivações do seu comportamento. Com efeito, poucos encarnaram tão sugestivamente a complexidade e o mistério, por vezes sinistro, da alma humana, levada ao limite por circunstâncias extraordinárias como o poder absoluto.

Calígula foi-nos apresentado como ambíguo e contraditório desde que o seu enigmático tio-avô Tibério, perseguidor da sua família, o chamou a Capri. Sobrevivente de uma linhagem de *breues et infaustos populi Romani amores*², o jovem Gaio foi recebido por todos com alívio e júbilo, quando o Senado o entronizou e lhe outorgou poderes sem precedentes. Todavia, depois de alguns meses harmoniosos, o novo César passou a hostilizar o Senado – cujo servilismo e duplicidade o irritavam – e protagonizou um curto Principado³, pleno de episódios surpreendentes e violentos que parecem uma irreprimível corrida para a destruição.

A maioria desses ditos e feitos, que cedo transformaram Calígula num símbolo do tirano excêntrico, sádico e até louco, foram registados pela *Vita* de Suetónio, a biografia mais antiga e mais completa que logrou sobreviver, subjacente a todas as abordagens posteriores. Contudo, Suetónio não conheceu o imperador: escreveu nos inícios do século II, altura em que se tendia a sublinhar as loucuras e arbitrariedades das dinastias anteriores, em contraste com o governo racional e tolerante dos Antoninos. Para mais, as *Vitae Caesarum* do secretário de Adriano seguem um modelo biográfico assente sobretudo em episódios explorados de modo crédulo e sensacionalista. A dificuldade em discernir a verdade da mentira será uma constante desde o início na narrativa construída à volta do imperador. A perda dos livros dos *Annales* de Tácito referentes ao Principado de Calígula retirou à posteridade um relato decerto mais articulado e coerente, mas os sinais

1 Tácito, *Annales*, 13.3.

2 “Breves e malogrados amores do povo romano” (tradução minha). Tácito (*Annales*, 2.41) refere-se sobretudo aos extremamente populares Nero Cláudio Druso e seu filho Germânico César, respectivamente avô e pai de Calígula.

3 Chegado ao trono com 25 anos, a 16 de Março de 37, foi assassinado menos de quatro anos depois, a 24 de Janeiro de 41, pela conspiração de Cássio Quêrea.

deixados pelo *rerum scriptor* apontam para uma visão crítica, que colocaria Gaio na senda do seu tio-avô Tibério⁴.

Entre as fontes contemporâneas do jovem imperador, destacam-se o intelectual e político estoíco Sêneca e o filósofo judaico Fílon de Alexandria. Depois de terem experimentado pessoalmente as peculiaridades de Gaio, ambos os pensadores registaram e comentaram alguns episódios da vida dele, enquadrando-os em contextos específicos. Tendo em conta a importância dos seus testemunhos – e dos de Suetónio – na tradição cultural do Ocidente e os objectivos deste texto, será feita uma breve análise dos pontos de vista dos três autores, rastreando desde já os vectores da sua influência, assumida ou implícita, na obra de Agustina.

Logo após a morte de Calígula, Sêneca fez dele um exemplo frequente e duradouro de *uitium* nos seus *Dialogi*, nomeadamente *De Ira* (ano 41), *De Consolatione ad Heluiam matrem* (42), *De Consolatione ad Polybium* (44), *De Breuitate Vitae* (49), *De Constantia Sapientis* (55), *De Tranquillitate Animi* (63), e ainda no tratado *De Beneficiis* (63) e nas *Epistulae ad Lucilium*. A escolha do imperador execrado e recém-assassinado pode parecer óbvia⁵, mas existem outros motivos mais profundos, relacionados com a aplicação da teoria estoíca do comportamento humano. Imbuído do desejo de aconselhar e consolar os leitores no seu caminho para a virtude⁶, Sêneca utiliza Calígula e numerosos episódios da sua vida com objectivos filosóficos e terapêuticos, e várias camadas de ironia (Wilcox 2008⁷), reveladoras também de um rancor persistente (Barrett 1993: xxi). Tais propósitos estão

4 Entre outras, destaco pela compressão lapidar: *Turbata mens* (*Annales*, 13.3) e *immanem animum subdola modestia tegens* (6.20) – “mente perturbada” que “disfarça uma alma monstruosa com uma moderação estudada” (tradução minha). A referência a outras fontes não contemporâneas do imperador, como Josefo, Díon, ou até Plutarco, ultrapassa o enquadramento deste texto.

5 Janine Fillion-Lahille considera que *De Ira*, obra publicada nos primeiros meses do principado de Cláudio e em que o descontrolo emocional de Gaio é extensivamente patenteado, visava atrair e benevolência do novo imperador e oferecer-lhe preceitos de bom governo. O também peculiar tio de Calígula estava consciente da sua própria tendência para enfurecer-se e da figura ridícula que fazia (1984: 273 sgg.). Apesar destas boas intenções, Sêneca foi condenado ao exílio ainda no ano 41.

6 *Vis scire quid philosophia promittat generi humano? consilium. [...] ad miseros aduocatus es* (*Epistulae ad Lucilium*, 5.48.7-8). Para os estoícos, “philosophy is still a compassionate doctor”, também “with a fundamental respect for the integrity of the reasoning powers of each person” (Nussbaum 1996: 317).

7 “Gaius Caesar, as he is represented by Seneca, is Nature’s way of teaching us what is vice.” (456-457); “makes a contribution to his moral epistemology, as well as serving the therapeutic aims of Senecan ethics. [...] The operation of irony in these stories suggests that the monstrously wicked emperor may be a natural rather than moral evil [...]. Moreover, Gaius’ vulnerability to divinely controlled irony, which the stories repeatedly stress, implicitly counsels the reader to resign him or herself to possessing only limited control over irony in his or her own life.” (453).

patentes numa conhecida frase da *Consolatio ad Heluiam matrem* (10.4), que antecede um exemplo da prodigalidade absurda do César, que gastara dez milhões de sestércios num só banquete: *quem mihi uidetur rerum natura edidisse ut ostenderet quid summa uitia in summa fortuna possent* – “que me parece ter sido criado pela natureza para mostrar até onde podiam chegar os maiores vícios com uma imensa fortuna”⁸. Mesmo com todos os seus defeitos, que o afastavam da sabedoria – que consiste em viver em harmonia com a natureza –, Calígula é, no contexto do estoicismo, um produto dessa mesma natureza, pois o bem só existe em paralelo com o mal. Por outro lado, fica patente também a ideia de que Calígula era incapaz para o poder, e que as suas privilegiadas circunstâncias acabaram por expor e acentuar consideravelmente as suas limitações.

Como *uitia* fundamentais de Gaio, Séneca destaca a *furiosa inconstantia* emocional, incompatível com o recato e a dignidade da sua posição de príncipe⁹; e uma ira incontrolável, que redundava num sadismo chocante, objecto de numerosas referências na obra homónima *De Ira*. Uma das manifestações mais características desse sadismo era o seu sentido de humor agressivo, que lhe granjeou inimigos literalmente mortais, como Cássio Quêrea (*De Constantia Sapientis*, 18.1-3) e Valério Asiático (18.3): “Calígula, entre os vícios que nele abundavam, tinha um sentido de humor ultrajante, com um estranho desejo de ferir cada qual com algum insulto” (18.1)¹⁰.

Em sequência, Séneca dá vazão à sua própria ironia destacando, com desnecessária crueldade, o físico do jovem imperador, afinal um alvo de chacota bem mais ostensivo do que as suas vítimas – *ipse materia risus benignissima*:

A sua palidez (testemunho da sua loucura) era repulsiva; a ferocidade dos olhos, escondidos sob a testa de uma mulher velha; a sua cabeça calva e deformada, com cabelos esparsos no topo, o pescoço cheio de pelos grossos, e ainda as suas pernas finas, os pés enormes.¹¹

8 As citações de Séneca têm tradução minha.

9 *Qui non magis dolere quam gaudere principaliter posset.* (*De Consolatione ad Polybium*, 17.4-5). Este comentário surge na sequência da sua reacção à morte de Drusila.

10 *C. Caesar, inter cetera uitia quibus abundabat contumeliosus, mira libidine ferebatur omnis aliqua nota ferendi.*

11 *Tanta illi palloris insaniam testantis foeditas erat, tanta oculorum sub fronte anili latentium toruitas, tanta capitis destituti et emendacitatis capillis adpersi deformitas; adice obsessam saetis ceruicem et exilitatem crurum et enormitatem pedum.*

Preocupados com o descontrole – *inpotens sui* – e as consequências por vezes terríveis da ira, os estoicos consideravam-na uma espécie de loucura temporária – *Quidam itaque e sapientibus uiris iram dixerunt breuem insaniam*¹². No entanto, palavras como *insania*, *toruitas* ou *furiosa* e a associação da deformidade física à mental e moral devem também ser enquadradas na teoria estoica, que defende, através de um famoso paradoxo, que todos os homens são loucos. O estoicismo distinguia as doenças mentais genuínas, domínio exclusivo da medicina, da chamada *insania publica* – um estado desordenado da própria alma, consistindo em irracionalidade e ignorância moral, que se manifesta em paixões descontroladas (Ahonen 2019: 3). Esta condição caracteriza todos os seres humanos e é campo de intervenção dos filósofos, cuja terapia ajuda a atingir uma vida em harmonia com a natureza e, assim, feliz (*eudaimonia*), mesmo no contexto do exercício do poder (Nussbaum 1996: 319). Talvez a *insania* de Calígula fosse irremediável – desde logo pela sua arrogante rejeição do *consilium*, como a desgraça de Mácron e do sogro demonstram –, mas, pelo menos, o seu exemplo podia trazer esclarecimento e melhoria a outros.

Filon de Alexandria, membro de uma poderosa família judaica cliente de Antónia, a avó de Calígula, relacionou-se com o imperador no contexto das perseguições sofridas pelos judeus em Alexandria. Na origem delas estava a imposição de erguer estátuas de Gaio em todos os templos e sinagogas, o que constituía um sacrilégio e ia contra a flexibilidade e bom senso dos imperadores Augusto e Tibério. Filon relatou em grego os antecedentes e as vicissitudes da embaixada nas obras conhecidas pelos títulos latinos *In Flaccum* (*Contra Flaco*) e *Legatio ad Gaium* (*Embaixada a Calígula*).

Para melhor enquadrar a personalidade do novo César, Filon recorda as circunstâncias extraordinárias da sua entronização. Segundo ele, o sumamente perspicaz Tibério considerava Calígula “homem de costumes selvagens, insociável e de carácter inconstante”, e temia pelo futuro do seu neto (*Legatio ad Gaium*, 34)¹³. Contudo, o ambicioso Mácron, prefeito da guarda, convenceu o velho imperador a adoptá-lo como herdeiro, e o povo recebeu-o com um afecto nunca visto. Nos primeiros meses de principado, Gaio correspondeu às expectativas e manteve a aparência de benignidade, até que, depois de uma doença grave, se transformou “num tirano cruel ou, antes, mostrou abertamente tendências que tinha até então escondido

12 “Alguns sábios definiram a ira como uma loucura breve”, Séneca, *De Ira*, 1.1.2

13 Tradução minha, a partir da edição disponível na biblioteca virtual ODOI ELEKTRONIKAI.

com o véu da hipocrisia” (*Legatio ad Gaium*, 28). A sua arrogância levou-o a eliminar os que o tinham ajudado e tentavam guiá-lo, como Mácron e Silvano, seu sogro. É essa mesma arrogância que levará Gaio a querer ser visto como um deus, sem oferecer aos súbditos benefícios concomitantes, e depois a detestar os judeus, para quem tal adoração era um sacrilégio. A gravidade da situação em Alexandria tornou inevitável a subsequente embaixada a Roma do ano 40, que contava à partida com a hostilidade do imperador. Depois de muitos adiamentos, Calígula humilhou os embaixadores submetendo-os aos doestos dos cortesãos e das delegações rivais e à sua própria volatilidade emocional. Gaio recebeu-os numa *uilla* em obras, enquanto dava instruções aos arquitectos e passava do desprezo à ira e ao humor agressivo e desrespeitoso. É neste contexto que Calígula pergunta por que razão os judeus não comiam carne de porco – despertando a troça ruidosa dos adúladores – e, quando um dos delegados lembra que outros povos se recusam a comer carne de cordeiro, responde, sorrindo, que têm razão, por se tratar de uma carne sem valor (*Legatio ad Gaium*, 362-363). Mas Fílon, perplexo com a ânsia de divinização, não critica apenas Gaio: aponta o servilismo ignóbil das elites romanas, paralisadas pela ambição e pela cobardia e sempre dispostas a justificar os crimes do tirano.

A *Vita* de Suetónio acentua a imagem negativa traçada por Séneca e Fílon, como demonstra a famosa frase delimitadora do exercício imperial de Gaio, embora sem marcos cronológicos – *Hactenus quasi de principe, reliqua ut de monstro narranda sunt* (4.22.1)¹⁴ –, que colou a Calígula o rótulo de monstro.

Além de fornecer numerosos exemplos, Suetónio tentou explicar o comportamento arrogante, inconsistente e sádico do jovem imperador. Desde logo, o incentivo dos “sequazes” a um orgulho natural dos Júlio-Cláudios, que o levava da tentação de violar o tabu da monarquia – “Faltou pouco para que se apoderasse do diadema e substituísse a ficção do principado pela monarquia.”¹⁵ – ao sacrilégio de se equiparar histrionicamente com os deuses:

Mas como os seus sequazes o convenceram de que estava acima de príncipes e reis, ele revestiu-se da majestade divina. Mandou recolher na Grécia as mais

14 “Até agora falei do príncipe, mas falta-me descrever o monstro”. As traduções da *Vita* suetoniana pertencem à edição citada na bibliografia.

15 *Nec multum afruit quin statim diadema sumeret speciemque principatus in regni formam conuerteret* (4.22.2).

belas e veneradas estátuas dos deuses, entre as quais a de Júpiter Olímpio, para substituir as suas cabeças pela dele, prolongou uma ala do palácio até ao foro e, transformando o templo de Castor e Pólux em vestibulo, passeava muitas vezes por lá, entre os seus irmãos deuses, oferecendo-se entre eles à adoração dos visitantes, havendo quem o saudasse como Júpiter do Lácio.

Mais ainda, durante as noites em que a lua brilhava toda, ele convidava-a muitas vezes para vir beijá-lo e partilhar o seu leito, e durante o dia falava secretamente com Júpiter Capitolino, murmurando e depois encostando o ouvido à boca da estátua, ou ainda em voz alta e não sem discutir.¹⁶

Ao fazer o retrato final do imperador, seguindo o modelo de Séneca, Suetónio salienta a epilepsia na infância, a insónia crónica e uma “desordem mental” que o próprio reconhecia tornar aconselhável a abdicação: *Mentis ualitudinem et ipse senserat ac subinde de secessu deque purgando cerebro cogitauit* (4.50.5).¹⁷ Além disso, veicula a ideia de que Cesónia o enlouqueceu – *furor* – com um chá: *Creditur potionatus a Caesonia uxore amatorio quidem medicamento, sed quod in furorem uerterit* (4.50.6).¹⁸

Assim, Suetónio insiste na tese da loucura, única forma de justificar os traços contraditórios de insolência e timidez medrosa: “Atribuirei de bom grado à sua desordem mental a circunstância de ele reunir em si dois vícios completamente opostos: uma extrema insolência e uma excessiva retracção”¹⁹.

Entre os aspectos da *Vita* mais marcantes na posteridade, além do sadismo e de episódios como a exploração de um bordel aristocrático no palácio ou os planos para fazer do cavalo Incitato um cônsul²⁰, destaca-se a

16 *Verum admonitus et principum et regum se excessisse fastigium, diuinam ex eo maiestatem asserere sibi coepit; datoque negotio, ut simulacra numinum religione et arte praeclara, inter quae Olympii Iouis, apportarentur e Graecia, quibus capite dempto suum imponeret, partem Palatii ad forum usque promouit, atque aede Castoris et Pollucis in uestibulum transfigurata, consistens saepe inter fratres deos, medium adorandum se adeuntibus exhibebat; et quidam eum Latiare Iouem consalutarunt* (4.22.3). *Et noctibus quidem plenam fulgentemque lunam inuitabat assidue in amplexus atque concubitum, interdum uero cum Capitolino Ioue secreto fabulabatur, modo insusurrans ac praebens in uicem aurem, modo clarius nec sine iurgiis* (4.22.8).

17 “Ele próprio se dava conta da sua desordem mental, e por mais de uma vez considerou a hipótese de abdicar para poder aclarar o cérebro”.

18 “Crê-se que a mulher, Cesónia, lhe deu a beber um chá [“um filtro amoroso”, nota minha] que mais não fez do que enlouquecê-lo”.

19 *Non inmerito mentis ualitudini attribuerim diuersissima in eodem uitia, summam confidentiam et contra nimium metum* (4.51.1).

20 Um dos mais recentes biógrafos do imperador, Anthony Barrett, sugere que podemos estar perante um caso extremo de incompreensão: homem teatral e amante da retórica, Calígula usava um sentido de humor cáustico que pode ser a origem de alguns dos episódios mais excêntricos que lhe foram

sua ligação apaixonada a Cesónia, surpreendente pela idade e pelo passado da mesma (4.25.5). Este facto também o assombrava, pois – em linha com o assédio e abuso de outras mulheres – “Repetia ainda com frequência que chegaria a recorrer à tortura para arrancar da sua querida Cesónia a razão pela qual ele a amava tanto” (4.33.2)²¹.

Os relatos, descrições e apreciações de *auctores* como estes, que usavam abundantemente termos como *insania*, *toruitas*, *monstrum*, corroborados pela expressão lapidar de Tácito já citada – *turbata mens; immanem animum subdola modestia tegens* –, colaram a Calígula um rótulo de louco sádico que o acompanhou até aos dias de hoje. No entanto, apesar de surgirem com frequência novas tentativas de diagnóstico com base nos elementos fornecidos pelas fontes, os especialistas não conseguem chegar a acordo e não foi possível definir claramente nenhuma doença psiquiátrica²². Várias circunstâncias da vida de Gaio potenciaram o seu comportamento bizarro: os traumas de uma infância e juventude marcadas pela perseguição e morte dos pais e irmãos; a prosápia aristocrática e imperial dos Júlio-Cláudios, acrescida do contacto com a cultura egípcia, relacionada com o bisavô Marco António; o acesso ao poder e à adulação absolutos, sem qualquer experiência e numa idade muito jovem. Ainda assim, outros autocratas romanos tiveram um comportamento normal e “some even managed to maintain a successful relationship with the Senate”; enquanto Calígula foi “an autocrat whose behavior showed an inability to assess proper moral behavior” (Sidwell 2010: 216). E, tradicionalmente, as tiranias mais “caprichosas” e amorais tendem a ser associadas a um descontrolo mental²³.

atribuídos e aceites pela credulidade generalizada (Barrett 1993: 250-241). Com efeito, dele tudo era esperado.

21 *Quin et subinde iactabat exquisitum se uel fidiculis de Caesonia sua, cur eam tanto opere diligeret.*

22 Também não significa que não existisse, como admite Barbara Sidwell depois de elencar e contraditar as teorias mais relevantes: “Madness is an easy accusation to make against Gaius, and it is possible that he was afflicted by some disorder, be it psychiatric, medical, or both” (Sidwell 2010: 216).

23 “The main problem with a final assessment of Gaius is how to assess excessively autocratic (tyrannical) behavior. Certainly the ancients thought that tyrants were driven and tormented by *furor*, *ira*, *arrogantia*, and other vices of the soul. But was Saddam Hussein mad? He was very paranoid and a hypochondriac and made some very bad mistakes (delusions?). But was his grip on reality worse than an asylum inmate? Did he hear voices? From one point of view, the behavior of tyrants is stupid, senseless, ‘mad’, and usually stems from a character disorder like narcissism, grandiosity, and psychopathy. Part of the problem with Gaius is that he had a bad sense of humor, and all sorts of things can be twisted to seem mad. In the end, what we are looking at is a tradition that seeks to denigrate Gaius through using any means possible, and ‘madness’ was simply an easy accusation to make” (Sidwell 2010: 216).

Na mesma linha, Anthony Barrett, mesmo apontando a hostilidade e as inconsistências de Sêneca, Fílon e Suetônio, assinala que “Caligula’s disturbing obsession with the dark humour of destructive power suggests that he was a man who would see the principate as an expression of his right to exercise unchecked power”. A sua “loucura” seria a ausência de escrúpulos, típica de uma “much more frightening Stalinesque figure, capable of rational decisions, capable of statesmanlike acts (when it suited him), but morally neutral, determined to sweep all before him in the pursuit of his own personal ends, and ultimately indifferent to the consequences of his actions on others” (1993: 241).

Poderia Calígula ter sido inofensivo se o poder lhe não caísse nas mãos, como implica a afirmação senequiana já citada? A sua posição social outorgava-lhe muitas oportunidades para exercitar a sua amoralidade; contudo, sem poder e adulares, poderia também ser mais permeável a influências positivas.

Seja como for, a narrativa herdada da Antiguidade contribuiu decisivamente quer para a imagem de Gaio, quer para a criação da figura simbólica do César como soberano absoluto, capaz do melhor e do pior, em função da sua personalidade e circunstâncias – um símbolo particularmente sugestivo no contexto histórico da primeira metade do século XX.

Um Calígula para o século XX: o absurdo de Camus

Com efeito, a literatura do século XX, marcada pelo “cansaço da tradição”, na sequência do impacto de Freud, do Surrealismo e das Grandes Guerras, reviu-se em Gaio e noutras figuras clássicas complexas e malditas, para melhor exprimir os dramas da humanidade contemporânea. É assim que Albert Camus constrói, no início da década de 1940, a sua trilogia do absurdo: *L’Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe* e *Caligula*. O drama *Caligula* foi um sucesso impactante, mas também um *work in progress*, acompanhando sucessivas encenações (desde 1938), com a sua última versão em 1958 – um ano após a atribuição do Prémio Nobel da Literatura. Assim, no Verão de 1959, quando Agustina Bessa-Luís participou no *Rencontre du Lourmarin*, Camus estaria decerto na sua memória, tanto mais que, como ela aponta *en passant* em *Embaixada a Calígula*, o premiado escritor tinha uma casa de campo na pequena povoação provençal²⁴.

24 “Um escritor está instalado no castelo e lá trabalha durante uma temporada; outras vezes são estudantes que vêm passar um tempo de inspiração e recreio. Camus tem uma casa de campo nas

Camus reescreveu o seu Gaio a partir sobretudo do relato de Suetónio, ainda que altere o papel de várias personagens, como Cesónia ou Quérea. Este, por exemplo, é transformado num poeta algo cínico, alvo preferencial do ódio de Calígula pelos literatos – “Je n’aime pas les littérateurs et je ne peux supporter leurs mensonges.” (*Caligula*²⁵, 59). Vários dos episódios suetonianos mais ultrajantes são assumidos como verdadeiros, pois enquadram-se perfeitamente no carácter completamente amoral deste Calígula em busca dos limites absurdos do humano – que ele define como “la vérité”. O seu poder absoluto permite-lhe isso: “Et justement, j’ai les moyens de les faire vivre dans la vérité.” (C: 49); “Je viens de comprendre enfin l’utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l’impossible.” (C: 58-59). Contudo, a justificação da loucura monstruosa, adoptada pelas fontes antigas, dá lugar a uma lucidez maligna, constantemente sublinhada pelo Imperador: “Mais c’est un jeu qui n’a pas de limites”; “C’est la récréation d’un fou.” – nota um perplexo Cipião. “Non, Scipion, c’est la vertu d’un empereur.” – responde Calígula (C: 58).

De facto, como o próprio Camus explica, “Caligula est l’histoire d’un suicide supérieur”, pois “fait ce qu’il faut pour armer contre lui ceux qui finiront par le tuer”²⁶. Esta espiral de autodestruição, desencadeada pela morte de Drusila, resulta de uma inconformidade radical e inultrapassável com as consequências da mortalidade do homem. Assim, revoltado contra o poder caprichoso que lhe tirara a irmã, ele decide ser como um deus cruel, caprichoso e desprovido de princípios, para tentar alcançar uma liberdade absoluta que lhe preencha o vazio interior. Assume-se como tirano, mas insiste que não é um tirano normal, que “sacrifie des peuples à ses idées ou à son ambition”. No seu caso, “c’est par compensation [...] à la bêtise et à la haine des dieux” (C: 115). Mas esta “rage de destruction” é um fracasso total:

Mais, si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes. On ne peut tout détruire sans se détruire soi-même. [...] C’est l’histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs. Infidèle à

proximidades, e, para lá dos telhados requemados de Lourmarin, vemos a janela relampejante de sol de Henri Bosco. Tudo é pacífico, com essa melancolia que o sol pode imprimir em certas paisagens secas e devoradas de calor. As cigarras fazem um ruído metálico e perturbante” (*Embaixada a Calígula*: 110). Porém, algo surpreendentemente, é a única referência ao autor no *corpus* abordado neste ensaio. A redacção desta obra centrada no filho de Germânico foi concluída a 7 de Janeiro de 1960, meio ano depois do *Rencontre du Lourmarin*, e três dias após a trágica morte de Albert Camus.

25 A obra será assinalada apenas através de C e das páginas, correspondentes à edição citada na bibliografia.

26 Testemunho citado em Albert Camus (2006: 447).

l'homme, par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes.²⁷

Não há imortalidade nem felicidade para Calígula. Como a insistência na palavra “rien” denuncia desde a primeira cena, só aniquilação: a sua humanidade deformada fá-lo sentir sozinho quando não destrói – “C'est drôle. Quand je ne tue pas, je me sens seul. Les vivants ne suffisent pas à peupler l'univers et à chasser l'ennui” (C: 165); e não se importa com a iminência da sua própria morte, parecendo até buscá-la – “Mais il est vrai que je ne [...] respecte [la vie humaine] pas plus que je ne respecte ma propre vie. Et s'il m'est facile de tuer, c'est qu'il m'est pas difficile de mourir” (C: 118). É com esta atitude niilista que repele o jovem e corajoso Cipião, que o ama apesar de tudo, porque sente as mesmas inquietudes – “quelque chose en moi lui ressemble pourtant. La même flamme nous brûle le coeur” (C: 141) –, e se esforça arduamente, mas em vão, por mostrar-lhe a verdade²⁸ e convencê-lo a abandonar a sua atitude desumana, blasfema e tirânica²⁹. Cipião tem uma proposta construtiva: “La haine ne compense la haine. Le pouvoir n'est pas une solution. Et je ne connais qu'une façon de balancer l'hostilité du monde. [...] la pauvreté” (C: 117); mas não adianta. Além de recusar a via das ideias, o César recusa o amor na pessoa da velha amante Cesónia, cúmplice ternurenta, mas lúcida – “Est-ce donc du bonheur, cette liberté épouvantable?”, desabafa ela quando Calígula começa a asfixiá-la (C: 169), pouco antes de ser ele próprio assassinado.

O Calígula de Agustina: “Parcelas dum vaso quebrado”

A insaciável curiosidade pelo “espectáculo delicioso” e misterioso do humano³⁰ que subjaz a toda a obra agustiniana parece ter encontrado um

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ “J'ai décidé de dire la vérité à Caius”, diz Cipião (C: 115).

²⁹ Cf. cena II do acto III: um tirano é “Une âme aveugle.” (C: 117); Cipião é ateu, mas considera essencial respeitar as crenças dos outros: “Je puis nier une chose sans me croire obligé de la salir ou de retirer aux autres le droit d'y croire” (C: 116); Calígula profana tudo: “Tu souilles le ciel après avoir ensanglanté la terre” (C: 115).

³⁰ “Um ser humano é uma incógnita sem precedentes, isolado na sua própria natureza, cativo do seu próprio ser”; “É um espectáculo e é delicioso”; “Um carácter é sempre um espectáculo tão extraordinário que nos comove pondo-nos em risco de ilusão” (*Embaixada a Calígula*, respectivamente, pp. 104, 131 e 143). A obra passará a ser designada por *EC*.

alvo fascinante e pleno de simbologia num César tão presente no imaginário do pós-guerra.

Nesta modesta introdução ao estudo da figura de Calígula na obra de Agustina, parti de um *corpus* romanesco não exaustivo, mas que acompanha a cronologia da produção da escritora, a saber:

- 1956 – *Os Incuráveis*
- (1961 – *Embaixada a Calígula*)
- 1979 – *Fanny Owen*
- 1980 – *O Mosteiro*
- 1991 – *Vale Abraão*
- 1992 – *Ordens Menores*
- 1994 – *As Terras do Risco*
- 1994 – *O Concerto dos Flamengos*
- 2006 – *A Ronda da Noite*

Logo após a primeira referência em *Os Incuráveis*, Agustina publicou, em 1961, *Embaixada a Calígula*, mescla de livro de viagens reflexivo e evocação histórica. É a única obra que chama o imperador ao título e o tenta perscrutar com a aproximação gradual, repetitiva e fragmentária típica da autora. Este será o Calígula agustiniano, subjacente a todas as outras presenças, mais ou menos profundas, humorísticas e até inesperadas nas obras mencionadas *supra*.

Na *Embaixada*, Gaio protagoniza a reconstituição de um episódio milenar, mas numa moldura do século XX: o relato da viagem realizada por Agustina no Verão de 1959, que a levou, de automóvel, primeiro de Portugal à Provença e – depois do *Rencontre du Lourmarin* e antes do regresso à “estranha e amada” pátria portuguesa (EC: 368) – a alguns lugares marcantes de Itália, onde a memória de Roma e de Gaio permanece muito viva. Como já foi referido, a embaixada original foi liderada, no ano 40, pelo filósofo e místico judeu Fílon de Alexandria, arrancado da sua vida contemplativa e ascética para defender a integridade física e espiritual do povo judaico, ameaçado por violentos *pogroms* – que evocam a perseguição nazi – e pela sacrílega ordem de erguer estátuas de Calígula nas suas sinagogas. Agustina lidera uma embaixada contemporânea que tenta resistir ao pensamento único imposto por uma intelectualidade europeia inamistosa e intolerante, que se afigura também uma nova corte de Césares (Lopes 2014: 364).

Agustina invoca Fílon como companheiro e guia dessa busca da verdade de Gaio, para melhor enquadrar e combater os novos Césares. Como

ela, este primeiro embaixador reflectira dois milénios antes sobre as implicações do comportamento tirânico do filho de Germânico: o medo levava à aceitação do sacrilégio como caminho mais fácil, pelo que intelectuais como Filon tinham responsabilidades profundas na resistência e protecção da identidade sagrada do seu povo³¹. Essa ideia está patente na constante repetição do apelo “Presta atenção a ti mesmo”, que Agustina identifica como ligado à tradição sacerdotal e estando “na linha dos estóicos”³² (EC: 80). Por isso, em vez dos não citados mas óbvios *In Flaccum e Legatio ad Gaium*³³, textos directamente relacionados com o contexto histórico da Embaixada, Agustina aponta como leituras outras obras de temática mais moral e espiritual³⁴.

Passado e presente convergem gradualmente até à evocação da lamentável audiência nos Jardins de Mecenas³⁵, quando Agustina chega ao lago Nemi, onde descansaram durante milénios as famosas galeras de Calígula, recuperadas pelo novo César Mussolini, e depois destruídas pelo exército de Hitler³⁶. Calígula, pelos caprichos, vícios e excentricidades, foi dos que mais contribuíram para o desenho da figura autoritária do César, “lugar comum do poder temporal” (EC: 81).

De acordo com Agustina, “o passado é para o escritor um lugar vizinho”³⁷, e não é feito apenas “das experiências individuais dos

31 “O mais livre dos homens pode ser encarnado nesse embaixador escarnecido que defende da profanação todo um povo, e, afinal, defende nele todo o género humano” (EC: 284).

32 Dado que Agustina nem sempre cita as obras e os autores em que se inspira, afirmações como esta deixam implícita a presença de Séneca.

33 Parte considerável das apreciações sobre Calígula e, sobretudo, a cena da audiência são claramente retiradas dessas obras.

34 “Começarei a ler Filon, a *Emigração de Abraão*. Começa agora a *Embaixada a Calígula*” (EC: 368).

35 Como já foi referido, Calígula expôs os embaixadores à troça dos cortesãos adutores e das delegações inimigas (representativas dos habitantes egípcios e sobretudo gregos de Alexandria), e à sua própria volubilidade, nada consentânea com o cargo que ocupava: ia inspecionando as obras, fazendo perguntas desrespeitosas, mostrando indiferença, até deixar transparecer a irritação que lhe causava aquele povo que não aceitava a sua divinização.

36 Mussolini usou “a velha linguagem dos Césares, de que Roma parece, de tempos a tempos, sentir saudade”. A conclusão após a injustificável destruição por parte duma *Wehrmacht* fugitiva e despeitada em 1944 é: “A alma de Calígula ficou um tanto mais leve e a sua memória menos sobrecarregada talvez, se quisermos ver os factos com a independência dum filósofo, mais do que com o rigor dum moralista” (EC: 272-274). Será uma crítica velada a Séneca? A esse propósito, antecipo aqui a citação de um excerto de *O Mosteiro*, que parece confirmar a atitude crítica para com a severidade senequiana em relação a Gaio: “Aconteceu com Calígula e com Nero, que os cronistas cripto-cristãos converteram em monstros e que, na melhor das hipóteses (a melhor das hipóteses é sempre a que viola a regra do jogo), não passaram de príncipes actores” (p. 267).

37 “O passado é para o escritor um lugar vizinho; que é para o historiador uma prova de realidade conjugada com o sentimento próprio. É diferente Suetónio de Tácito. Diferentes na fleuma, na habi-

protagonistas e comparsas, mas também da posteridade que os evoca e contempla”. Assim, ao contemplar as marcas deixadas pelos romanos na paisagem e nos museus da Europa, a autora interage com o passado, tentando interpretá-lo e completar lacunas, mas deixando-o também ajudar a esclarecer o presente. Por isso é tão importante para ela sustentar o olhar das estátuas, como no Museu Vaticano:

A história de Roma desvenda-se ao longo desse museu, onde estão fixados os costumes e a alma dos cidadãos e dos príncipes [...]. Tudo nos segue e nos fala naqueles olhos vazados. Falamos-lhes nós também; dir-se-ia que, na sua impassibilidade de mármore, há ainda um reflexo da vida, a recordação dos caminhos apianos onde cresce agora uma erva fulva e selvagem. (EC: 243-244)

Também por isso, a contemplação do famoso busto de Calígula adolescente exibido na galeria Borghese a leva a ver, não a fealdade grotesca e maligna que Séneca sublinhara, mas sim uma síntese da complexa personalidade que ela tentará definir ao longo da *Embaixada*:

Apesar da depuração de todos os traços [...] esta cabeça não mente. Os lábios, duma sensibilidade vagabunda e amoral, são mimosos e incapazes de mostrar outra coisa que não seja ternura nervosa e pueril violência. É um rapaz quase belo, que posa com essa atitude indisciplinada e aparentemente fria de quem confia aos seus projectos o melhor do seu espírito; mas os projectos são verdadeiramente um estar desconfiado de si próprio, um querer talhar a desordem com a pálida vontade e a razão um pouco enfadada dum civilizado. Se repararmos na atenção meticulosa duma criança que olha um carreiro de formigas e que tem no coração o ardor fútil de causar nele o pânico, compreenderemos talvez este rosto do jovem Calígula. (EC: 229)

Agustina optou pela sua própria análise também no tratamento das fontes sobre Gaio. Percebe-se que, além de Fílon, tem implícitas outras, mas apenas identifica Suetónio, com quem discorda algo acintosamente³⁸, embora o use como fonte para vários episódios e características do imperador. Mostrando que conhecia a origem senatorial da generalidade dos *rerum scriptores*, a autora responsabiliza o Senado pela criação do mito

lidade que convence, no espírito que informa. Não há uma História, há historiadores” (Bessa-Luís 2004: 352).

38 Suetónio é “por demais suspeito” na interpretação que fez da personalidade de Gaio como “uma criatura completamente ilógica e portanto infernal”. Agustina chega ao ponto de desvalorizar a recomendação que Plínio, o Jovem, fizera do biógrafo (EC: 118).

da loucura de Gaio (EC: 83); e, como já foi apontado, deixa transparecer alguma censura à severidade “cripto-cristã” senequiana.

O ataque a Suetônio e ao Senado resulta da recusa liminar da tese da demência monstruosa: o Calígula de Agustina não é louco, apenas não gosta de governar, “mas sim de representar um papel” – ou vários. Como “parcelas dum vaso quebrado” (EC: 120), é contraditório e intempestivo: doente, imaturo, imoral e, paradoxalmente, arrogante e inseguro, histriônico e tímido, sádico e frágil. O acesso ao poder absoluto providenciou-lhe o contexto e os meios para transformar a sua imoralidade caprichosa numa espiral de crueldade que arrastou a sua consciência – e reputação – até uma destruição inevitável. É um Calígula demasiado fraco em comparação com o niilista metódico no seu absurdo de Albert Camus³⁹. A divinização, origem do conflito com os judeus, é por isso apresentada como uma des-responsabilizadora fuga para a frente⁴⁰:

Ele não era um tirano, mas um homem doente de tristeza e de tédio, culpado da sua insignificância, que fazia parecer para ele desmedido o título de imperador. Se ele ao menos fosse um deus – os deuses são criaturas a quem ninguém reprova nem analisa demasiado. (EC: 84)

Em *Embaixada a Calígula*, a palavrosa caracterização de Gaio irrompe nas digressões do pensamento da narradora de forma cumulativa e repetitiva, até ao clímax do seu encontro face a face com Fílon. As informações biográficas – relacionando também a família de Fílon com os Júlio-Cláudios através do vínculo de *clientela* com Antónia, avó de Gaio – misturam-se com citações de autores como Jaspers e comparações com outras figuras históricas, como Saul ou Sejano. Vejamos alguns tópicos.

Calígula era doente fisicamente e de temperamento instável, “um César melancólico e perturbado pelos seus acessos de epilepsia”, o que o levou a “pensar em isolar-se” para se curar (EC: 81). As suas atitudes emotivas – “arrebatamento”, “impassibilidade cruel”, “lágrimas”, “aplausos aos autores”,

39 Embora nunca mencionada, muito provavelmente a peça camusiana deve ser vista como subtexto comum ao conhecimento de todos.

40 É a propósito da divinização que aparece a referência a Karl Jaspers e à sua “Demonologia”, citada com uma frase “duma extrema exactidão e importância”: “A divinização de homens rebaixa o homem porque o alivia”. A divinização era “o alívio que Calígula pretendia, e por isso foi tão bem aceite no seu espírito”; mais do que adulação ou gesto político, era “a pretensão duma liberdade inapelável” (EC: 120). Nesta ideia de liberdade absoluta pode ver-se algum eco de Camus. Contudo, o Calígula de Agustina não tem um grande desígnio, mas antes “o desejo de surpreender, de cavar um abismo entre ele e o mundo inteiro, para se sentir em segurança” (EC: 230).

“ímpeto oratório” – “manifestam a crise comum aos grandes neuróticos”. Contudo, e ao contrário de Sejano, “a sua perversidade é mais produto de desconfiança do que verdadeiro instinto maligno”: vingava-se sadicamente porque era infinitamente susceptível. “Nunca se desembaraçou completamente da sua natureza incapaz de maturidade, e as suas crueldades, até, têm o carácter de travessuras” (EC: 278), “leviandades grosseiras, mais do que actos de demência” (EC: 279). Acima de tudo, “é um homem descontente de si mesmo e ameaçado continuamente por si próprio” (EC: 119).

A imaturidade resulta sobretudo da sua formação, que potenciou a “tenebrosa arrogância” (EC: 41) e a imoralidade, descurando totalmente a reputação: “Calígula cresceu nesse vento de orgulho que havia de gerar nele a convicção dos fracos” (EC: 83), fascinado pelas “velhas lendas egípcias” (EC: 82) de reis divinos; depois, foi influenciado pela “perigosa melifluidade da sua corte” (EC: 41).

A fragilidade física e emocional – “ele temia, acima de tudo, a indecisão e a vulnerabilidade” – levou-o a procurar o aplauso: “entrega-se à extravagância, que é a glória dos pobres de espírito”; envolve-se “em todos os sectores onde o aplauso se manifeste”, do teatro à oratória; só se tranquiliza um pouco ao ser adulado, e acaba convencido “da superioridade da sua razão”, embora “talvez” duvide (EC: 85). Também procura a companhia de mulheres mais velhas, como Cesónia, pois gostava de mulheres maduras psicologicamente: inspirava-lhes piedade pela fraqueza, desvario e pânico, manifestos em insónias e terrores nocturnos (EC: 84). Mas não aceita conselhos: “decerto acossado pela lógica e pela autenticidade dos argumentos dela”, ameaça a avó Antónia – “Lembra-te que todas as coisas me são permitidas!” (EC: 230).

Um homem vulgar, Calígula não seria “grave mal” se tivesse seguido a intenção de se retirar e ficasse confinado à vida privada. Mas, “com um lugar e uma missão que o ultrapassa” (EC: 121)⁴¹, passou a personificar “toda a tendência para o aviltamento do poder, quando ele se apercebe desse jogo imenso que é agir sobre a vontade alheia” (EC: 252). Em suma: “o que há de terrível em Calígula não é o seu temperamento, mas a faculdade de o viciar, de lhe dar um reino e a consciência dos homens, para neles provar a sua trágica fraqueza” (EC: 232).

41 “Ninguém menos indicado para viver como um tirano do que esse príncipe fatigado e tímido; ele sabia-o – e representou o seu papel com o desespero activo dos maus actores”.

As outras obras “caligulianas” de Agustina: uma breve análise

Em *Os Incuráveis*, Agustina apresenta-nos Filinto como um pequeno Calígula tímido, mas capaz dos comportamentos excêntricos e abusivos relatados por Suetônio. O enquadramento cristão acentua, com um toque imaginativo e cômico, a dimensão sacrílega e dissimulada, que evoca os criminosos psicopatas:

Esta é a altura de falarmos de Filinto. Sabemos apenas, ou nem talvez isso, que é um homem escuro, quase belo, com uma ligeira escoliose que se vai acentuando e que lhe dá a aparência de ir curvar-se constantemente para cumprimentar alguém ou apanhar do chão uma moeda. Mas Filinto é mais do que isso – é um homem tímido. A timidez é a marca das personalidades difíceis, sejam triunfadores que vivem mergulhados numa senda profunda de projectos, sonhos, orgulhos combativos e tenazes, ou desses mimosos seres que escondem, *sob a manga medieval dum anjo de Chartres, um pequeno Calígula pronto a violar vestais e a nomear senador o seu cavalo*.⁴² A timidez é um quisto da alma – não é uma virtude, não é senão uma característica irregular dum espírito demasiado vinculado a si próprio, pelo seu contraste de fraqueza e ousadia, pela sua consciência viva de ambas as coisas, enfim, pela sua luta com o exterior. Filinto era um homem tímido, do tipo dos que muito esperam dos outros em seu favor, do tipo dos grandes egoístas – que são quase sempre tímidos por condição. Criaturas como esta vivem continuamente numa curiosidade de oportunidades, mas sem fé, o que faz com que, de antemão, se excluam de todas as relações, pois elas lhes custam uma responsabilidade de laços e sentimentos que de todo não desejam afirmar. Acima de tudo, não possuem mais do que uma pequena alma fácil e inconstante que adere a todo o ritmo consagrado, logo que lhes dêem a oportunidade de chasquear um pouco dele. O seu tédio, que provém duma exigência de personalidade que em si não encontra correspondência, e também duma cobiça impotente, dum sangue morto, da intranquilidade do bem e do mal, traduz-se em geral por um génio de caprichos, sombras, lutas, um mundo miudinho de paixões que não desabrocham e essa tristeza rácica e perturbada que se caracteriza pela palavra fado. (pp. 424-425)

Em *Fanny Owen*, José Augusto Pinto de Magalhães, o dândi romântico extremo, protagonista com Fanny de uma história de amor excepcionalmente trágica, é descrito como um Calígula teatral. Primeiro, a propósito

42 Itálicos meus, que se repetirão em todos os excertos.

da ruína habitual, e caseira, dos morgados do Douro, que com José Augusto teve contornos diferentes:

Os morgados pecavam todos por insensatez e prazer do risco. A fortuna fácil não combina com a honra. José Augusto era provavelmente um desses. Mais literato, desandou por caminhos sofisticados, que são os mais vulneráveis. Perde-se neles não só a vida; perde-se a reputação, perfume da posteridade. *Por esses caminhos se meteu Calígula com o seu cavalo; o prazer de encarnar um personagem conduziu-o à ruína.* (pp. 12-13)

Depois, Camilo sente inveja desse perturbante José Augusto ao vê-lo ser mimado pelas primas:

Inveja desse homem ávido de aplauso, frágil até ter necessidade de talento, como um Calígula de botequins. Era tão velho na alma que se podiam contar as rugas dela abalizando-as pelas simulações da metafísica. Procurava afastar esses pensamentos torvos, rápidos, demolidores; mas eles surgiam nos momentos mais inesperados, quando o via sentado ao piano onde a mãe se sentava e tocava pequenas árias; ou quando o via chegar de fora sacudindo com o pingalim o calção de anta salpicado de lama e deitando a tudo um olhar suspeito e frio. Causava-lhe um receio a que se misturava admiração. Mas admirava nele – o quê? A palidez e o sorriso, a atenção preguiçosa que dispensava às mais belas mulheres? Camilo sentia-se aos poucos preso a qualquer sinistra informação do inferno; um bocejo do diabo, com perfume de nardo, era aquele homem. (pp. 30-31).

Em *O Mosteiro*, a narradora dedica-se a surpreendentes paralelos de psicanálise maternal e crítica às fontes antigas. Primeiro, a propósito do transporte de uma mulher morta que, para José Bento, “substituíra qualquer coisa de frustrante, a mãe talvez, de quem vivia cativo e que não lhe permitia o acesso à solidão” (p. 156):

A morta, outra mãe mais legítima, uma avó aceite na sua realidade fantasmal, era para ele uma lembrança grata. Assim viajara no furgão escuro, como na vida, com aquele cadáver sequestrado e que o vingava do cativo materno. *Assim procedera Calígula com a sua avó Antónia*; assim D. Sebastião com a velha D. Catarina, única forma de produzir na mãe a imagem subalterna. (p. 157)

Depois, caracterizando desapiedadamente D. Sebastião:

D. Sebastião tem quinze anos, é um pedante acabado. A sua inegável capacidade mental, trabalhada pelo mestre inexcedível e veemente, a sua fina tendência para a emoção estética, fazem dele um príncipe de teatro. Todas as épocas em que estreecem os alicerces de grandes valores morais e em que a perspectiva duma nova cultura se desenha são pródigas no príncipe de teatro. *Aconteceu com Calígula e com Nero, que os cronistas cripto-cristãos converteram em monstros e que, na melhor das hipóteses (a melhor das hipóteses é sempre a que viola a regra do jogo), não passaram de príncipes actores.* (p. 267)

Em *Vale Abraão*, primeiro, a propósito da compra habitual de chinelos de Inverno – que contrasta com a preferência de Simona por andar descalça ou de botas –, a narradora menciona a história das botas de Calígula, ávido de aplauso, mas aproveita também para usar o conceito de César e traçar um paralelo inesperado com os Braganças. Tais observações implicam um conhecimento generalizado destas referências históricas:

As botas de Simona sempre denunciavam um mistério, algo de castrense, como se ela gostasse da vida de acampamento obediente ou dominante; *como se algo nela significasse um Calígula de pernas peludas, esperando avidamente o aplauso das legiões. Os Césares gostavam de teatro, como os Braganças da dança. A senhora recusara a filha a um César e depois a um Bragança porque os vira dançar num baile. Causou-lhe cólera e espanto aquele prazer que trazia, das brisas profundas do tempo, um desejo de violência que se mascara em rodopios, langores e curvas, em oscilações e movimentos pendulares de corpo martirizado.* (p. 234)

Depois, aparece numa dissertação sobre o riso, sublinhando o tópico do humor beligerante de Calígula, com uma menção à surpreendente paixão por Cesónia – que, recorde-se, era irmã do celebrado general Corbulão:

O riso incentiva a praxe das relações, que é, em geral, abusiva e cruel. Ele foi instaurado como mediador de uma situação funesta, dado o seu conteúdo miraculoso. O que não comove nem desperta o riso corre o risco de se tornar agressivo. Ele não é admitido na área sacerdotal ou política senão quando existe uma combinação de cultura que faz do poder um instrumento e não um acidente vitorioso. O riso é uma protecção que visa aproveitar a discórdia

para localizar as probabilidades, tanto de acordo como de ajuste de contas. Os homens que não riem confiam na ruína e dão-lhe nomes irrecusáveis. *Calígula começou por ser uma promessa risonha, e de repente deve ter notado que o seu lado lúdico ia perdê-lo ou, pelo menos, tirar-lhe o trono. O tirano manifestou-se quando o imitador se escondeu atrás do palco. Se Calígula se admirava de amar tanto a mulher dele, era porque ele [?] tinha uma boa influência sobre a sua inteligência taciturna. Talvez fosse uma dançarina, de alguma trupe de judeus de Filadélfia, desses a quem o apóstolo dizia que não eram quentes nem frios, e nós acrescentaremos que eram risonhos.* (p. 274)

Em *Ordens Menores*, é Afonsinho, o vigarista preguiçoso e eloquente, que “não trabalhou nunca e explorava uma tia que lhe emprestava o carro de vez em quando” (p. 254), que merece ser identificado com Calígula, apesar de uma mediania que teria salvado o original:

Tinha amigos que negociavam com tudo, com diamantes, armas e haxixe. *No meio deles Afonsinho fazia o papel dum Calígula menor que se ficasse pelo snobismo de chalé, com a tia rica e o seu jaguar cinzento.* (p. 297)

Em *As Terras do Risco* encontra-se uma nova alusão a Cesónia e ao sadismo. Obcecado por Précieuse, Baltar reflecte sobre esse facto:

Tudo o que ela dizia e fazia lhe interessava. Os mais pequenos indícios da sua presença deixavam-no cheio de contentamento. Um dia que viu um sapato dela caído da janela, sentiu-se comovido, descobrindo o esfiado do pano onde o dedo fazia mais pressão. Como podia ter importância tudo aquilo! A umenta que ela escolhia parecia-lhe fazer parte dum ritual sagrado. Vendo uma criada da hospedaria que sacudia com força as roupas da cama, odiou-a por isso e fez com que a despedissem. *Lendo que Calígula ameaçara a mulher de a pôr a tormentos para saber o segredo do amor dele por ela, achou-se capaz dessa enormidade.* Passou a ter prazer em maltratá-la com ditos mesquinhos. Procurava fazer-lhe mal, ideando a maneira de a prejudicar. Desejava que ela fosse pobre para a humilhar com a recusa do seu auxílio. E como a sabia ao abrigo de qualquer carência, isso tornava-o rancoroso e completamente dementado. (pp. 234-235)

Em *O Concerto dos Flamengos*, é através de Antónia e da relação subjectiva entre os nomes próprios e as profissões que se chega a Calígula. A suposta Antónia é uma cabeleireira portuense, viciada na leitura da revista *¡Hola!* a ponto de viver os dramas das celebridades da altura, o que acabou

por enfatiar Luísa. Nota-se que era conhecimento comum tanto a família de Gaio, como o estilo de penteados, apesar da ignorância de Luísa quanto ao estatuto social da avó de Calígula, na linha cómica da Cesónia bailarina.

- Antónia é nome de cabeleireira – disse, repentinamente, Luísa.
- Que tem isso? Há exceções. *A avó de Calígula chamava-se Antónia.*
- Podia ter sido uma cabeleireira... O cabelo era importante, os postigos e tudo. (p. 291)

N’ *A Ronda da Noite*, reaparecem Cesónia e o sadismo, no contexto da descrição do estado crescentemente explosivo da relação de Martinho e Judite:

- Algumas mulheres disponíveis faziam-lhe a corte, convidavam-no para sair. Ele batia-lhe. *Pensava que Nero e Calígula ficaram na História como monstros, mas não se sabia que mulheres eles tinham. Calígula amara muito a dele, isso era sabido, e era decerto dominado por ela. Razão de sobra para a depressão dum César. Ameaçava pô-la a tormentos para saber o que fazia ele amá-la tanto.*
- Não sei como eu reagiria se fosse César – disse. Maria Rosa não se apercebia de todas as horríveis desordens do casamento que, no entender dela, era como qualquer outro.
 - Um bom casamento não existe. O melhor é aquele onde as crianças gritam em voz baixa – rematou ela – Felizmente o casamento não é para toda a gente, senão dispensavam-se as guerras e os filmes de terror. (p. 230)

Fazendo uma breve síntese, creio ser evidente que as alusões brotam ao ritmo do estilo digressivo de Agustina, incluindo observações que parecem pretender causar surpresa e hilaridade de tão inesperadas e quase absurdas. O tópico mais repetido, e que deve ter impressionado mais a autora, é a estranheza causada pela ligação apaixonada de Calígula a Cesónia, particularmente relevante no contexto das divagações sobre o casamento (*Vale Abraão, As Terras do Risco, A Ronda da Noite*). Há também níveis de profundidade diferentes no enquadramento de Calígula: da referência superficial às suas botas e pernas peludas, ao debate inesperado sobre as consequências da falta de riso, ou à crítica às fontes “cripto-cristãs”, incapazes de aceitar príncipes amantes do teatro. O nível mais profundo parece-me ser a aparente fusão de Calígula com as personagens, como ocorre com Filinto, José Augusto, e, mais superficialmente, com Afonsinho (em coerência como diminutivo...). Em todos estes homens ficcionais, é

imediata a ligação a determinadas características do Gaio da *Embaixada a Calígula*, o que confere um lastro histórico de complexidade às personagens. Por outro lado, a combinação de Calígula com outras referências culturais, como o Anjo de Chartres ou o botequim, proporciona *nuances* humorísticas de perversidade e vulgaridade que evocam o notório sentido de humor do jovem César.

Mas o que parece mais surpreendente é a forma casual e até corriqueira como as alusões aparecem, mesmo no pressuposto de que Calígula fazia parte da cultura geral média-baixa: fica-se com a impressão de que os Césares estão ao lado da autora e das suas personagens, como se, à semelhança dos autores medievais colectores de *exempla*, todos se movessem no mesmo plano bidimensional e a diacronia convergissem numa perpétua sincronia, evocada emotiva e prolixamente. Os paralelismos são constantes e juntam passado com presente e diversos passados entre si – com os Césares e os Braganças a terem especial relevo. Como não podia deixar de ser, a própria Agustina brinca com esse processo de evocação do passado, mostrando-o em tom algo cómico, através do alfaiate de *Os Incuráveis*, fisicamente consumido pela longa e embevecida contemplação das suas imperatrizes e rainhas⁴³. Tal como ele, apesar da fome, sorria e se afastava na cadeira para que a Ester fantasiada passasse, Agustina, sem alienações perniciosas e plena de lucidez, deixa entrar todo o humano – e Calígula é tão profundamente humano, que serve e servirá de espelho enquanto a sua memória persistir.

Bibliografia

Fontes

Bessa-Luís, Agustina (1956). *Os Incuráveis*. Lisboa: Guimarães Editores.

____ (1980). *O Mosteiro*. Lisboa: Guimarães Editores.

____ (1991). *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores.

____ (1992). *Ordens Menores*. Lisboa: Guimarães Editores.

____ (1994). *As Terras do Risco*. Lisboa: Guimarães Editores.

43 “Podia vir então aquela bíblica Ester com o seu perfil riscado sobre um cendal de oiro, essa judia que tinha – sim, porque tinha – os olhos dum cinzento obscuro, frio, calculador, fatal, esses olhos que se incendeiam por cronómetros, como as luzes duma cidade, e que era alta, desmaiada e lenta como uma mulher do Calvário. Ele sorria-lhe e afastava mesmo um pouco a sua cadeira para que ela passasse, como se ele próprio tivesse tido convivência naquele arranjo de Mardoqueu e lhe piscasse por detrás das suas velhas lentes redondas, ao vê-la dos terraços de mármore contemplar a força dos seus inimigos” (pp. 423-424).

- ____ (1994). *O Concerto dos Flamengos*. Lisboa: Guimarães Editores.
- ____ (2006). *A Ronda da Noite*. Lisboa: Guimarães Editores.
- ____ (2009). *Embaixada a Calígula*, fixação do texto de Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores.
- ____ (2009). *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Camus, Albert (1993). *Caligula*, édition de Pierre-Louis Rey. Paris: Éditions Gallimard.
- ____ (2006). *Œuvres Complètes, tome I: 1931-1944*. Paris: Gallimard.
- Suetónio (2006). *As Vidas dos Doze Césares, Vol. 2 – Tibério, Calígula e Cláudio*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Os textos clássicos, nomeadamente os de Suetónio, Tácito, Séneca e Filon, foram consultados na biblioteca virtual *Itinera Electronica/HODOI ELEKTRONIKAI*.

Estudos

- Ahonen, Marke (2019). "Ancient philosophers on mental illness". *History of Psychiatry*, 30(1): 3-18.
- Barrett, Anthony A. (1993). *Caligula: The Corruption of Power*. London and New York: Routledge Chapman & Hall.
- Bessa-Luís, Agustina (2004). "Literatura e História". In *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, coord. Maria de Fátima Marinho e Francisco Topa. Porto: Universidade do Porto, vol. II, pp. 351-352.
- Fillion-Lahille, Janine (1984). *Le De ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*. Paris: Klincksieck.
- Lopes, Maria José Ferreira (2014). "Embaixada a Calígula, de Agustina Bessa-Luís: uma reflexão sobre o presente à luz dos clássicos". In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 363-378.
- Nussbaum, Martha C. (1996). *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- Sidwell, Barbara (2010). "Gaius Caligula's Mental Illness". *The Classical World*, 103.2: 183-206.
- Wilcox, Amanda (2008). "Nature's Monster: Caligula as *Exemplum* in Seneca's *Dialogues*". In *Kakos: Badness and Anti-Value in Classical Antiquity*, eds. Ineke Sluiter, and Ralph M. Rosen. Leiden and Boston: Brill, pp. 451-476.

Homenagem à Grécia

FERNANDO J. B. MARTINHO*

Acerca do poema que estará no centro deste ensaio, escreveu Jorge de Sena, no fim de uma nota sobre um díptico que se situava na linha das experiências realizadas nos “Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena”, as seguintes palavras: “pertence ao mesmo período o poema ‘Homenagem à Grécia’ que, de certo modo, é uma rebelião contra a sacralização cultural desse mito” (1978: 254). No prefácio a *Poesia—III*, volume que se iniciava com o livro a que pertenciam aqueles poemas, *Peregrinatio ad Loca Infecta*, lembrava Sena que a “agressividade” e a “violência” sensíveis no livro que a este se seguiu, *Exorcismos*, não eram “nada de novo” na sua poesia (*ibid.*: 14). Serão mesmo, poderíamos nós acrescentar, uma marca distintiva, com diferentes modulações ao longo dos anos, da sua obra poética, e não só. Mas concentremo-nos, agora, na condenação do que ele chama “a sacralização cultural” do mito da Grécia. Basta avançarmos umas páginas em *Peregrinatio ad Loca Infecta*, de 1969, até chegarmos ao poema “À Memória de Kazantzakis e a quantos fizeram o filme ‘Zorba the Greek’” (*ibid.*: 86-88). Logo no começo se proclama a necessidade de deixar “os gregos em paz”, e o que se diz na segunda estrofe não deixa margem para dúvidas: “Apenas Grécia nunca houve como/ essa inventada nos compêndios pela nostalgia/ de uma harmonia branca. Nem a Grécia/ deixou de ser – como nós não – essa barbárie cínica,/ essa violência racional e arguta”. Já antes, aliás, num texto do ano anterior, e de que nos ocupámos, com algum vagar, num outro

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | fernandojbmartinho@gmail.com

volume desta série, “Em Creta, com o Minotauro” (*ibid.*: 76-78), o poeta, ao referir-se a Teseu, dele falara em termos desabusados tão do seu agrado: “Teseu, o herói, e, como todos os gregos heróicos, um filho da puta”. Um pouco à frente, no mesmo texto, aludirá à circunstância de o Minotauro, em quem espera encontrar um compreensivo interlocutor, não falar, tal como ele, grego, e isso por não ser grego e ter vivido antes da Grécia, “de toda essa merda douda que nos cobre há séculos,/ cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos/ os escravos de outros”. Três anos antes, numa “Glosa de Menandro” (*ibid.*: 58), cujo dito célebre “Morrem jovens os que os deuses amam” Pessoa igualmente glosara em texto sobre Mário de Sá-Carneiro vindo a público na revista *Athena* (1976: 455-456), manifestara a sua preferência pela condição humana, sujeita ao envelhecimento e à morte, relativamente aos deuses, encarados por ele como “a ausência de uma humanidade” (1978: 58). E finalmente o poeta visita a terra grega em 1972, dessa visita nos dando conta um poema exactamente intitulado “Atenas”, e incluído em *Conheço o Sal e Outros Poemas*, de 1974 (*ibid.*: 216-219). Do que para ele significou essa passagem pela capital grega, de que terá gostado “muitíssimo”, já veremos sob que aspectos, em carta a Sophia, datada de 22 de Dezembro de 1972, de Santa Barbara (2006: 128-133).

Acrescente-se que, para um entendimento cabal do que Sena considerava a “sacralização cultural” do mito da Grécia, é essencial o diálogo que, a esse respeito, manteve com a sua amiga Sophia, cuja posição era, como bem sabemos, claramente divergente da do poeta de *Peregrinatio*. Assim, na carta há pouco referida, volta à carga: “os deuses da Grécia só andavam nus nas horas íntimas de violarem Ledas”, adiantando, umas linhas à frente, que “Quem andava nu eram os gregos pessoalmente” (2006: 129). Ao mesmo tempo que alertava para o perigo que havia em “confundir” estes com os deuses. Tal não o impede de, depois de uma referência à situação política do país, então em plena ditadura militar, declarar, como vimos, que gostara “muitíssimo de Atenas” (2006: 130). E razões para isso não lhe faltavam, desde o sentir o povo tão semelhante ao nosso, à beleza das “velhas igrejas bizantinas” (*id.*), à Acrópole, e aos “museus”, que, demoradamente, há-de ter percorrido. A questão da “sacralização cultural” da Grécia não está, todavia, esquecida, e recorre até ao que terá sido a opinião do próprio marido de Sophia: “olha que o Francisco terá tido certa razão ao reagir ante a Grécia antiga” (2006: 131). E prossegue, usando alguns argumentos que já conhecemos e outros que, a seu tempo, teremos oportunidade de

considerar quando voltarmos ao poema que é a principal razão de ser do presente ensaio:

lembra-te de que aquilo foi uma colossal mistificação criada, à custa dos deuses, pela colecção de cidades mais politicamente pérfidas e oligárquicas, escravagistas, racistas, suprematistas, etc., que inventaram a democracia para a falsificarem. O Pártenon é um milagre que lhes aconteceu, apesar de, não por favor dos deuses, mas por força deles. Tudo o mais são milhares de anos de conversa – e, por isso, por exemplo, a *Iliada*, que acho belíssima, me é horrenda, como apologia do machismo bélico que ainda hoje leva os soldados para as Áfricas e os terroristas para as bombas, as quais são pagas pelas “cidades” para continuarem no poder. Vidé Tucídides, Xenofonte, e outros sujeitos esclarecidos e mal pagos. (2006: 131)

Impõe-se, no entanto, que voltemos atrás três anos na decisiva correspondência entre Sophia e Sena. Atentemos numa carta de Jorge de Sena, datada de 16 de Novembro de 1969 (2006: 103-104), e escrita depois de ter regressado a Madison da sua vinda, nos finais de 1968 e princípios do ano seguinte, a Portugal, onde fez uma operação à vesícula. Mal feito ainda dessa intervenção cirúrgica, e atormentado com os males do “mundo em que vivemos”, designadamente com a situação política nos Estados Unidos marcada pelo “beco sem saída” que era a Guerra do Vietname, é com visível amargura que escreve as linhas da sua não muito longa carta. Vejamos o parágrafo inicial:

Durante estes meses mais não fiz que trabalhar continuamente, amargar-me mais, se é possível, com o mundo em que vivemos, e recuperar-me, até por tudo isto, muito mal da minha operação lisboeta. Terás recebido, agora, e o Francisco, o meu último livro que reflecte muito dessa agoniada fúria, e em que um poema recorda a nossa despedida naquela tarde sombria e chuvosa em que Portugal se me sumiu outra vez. (2006: 103)

O livro a que se refere, desnecessário se torna dizê-lo, é *Peregrinatio ad Loca Infecta*. Deve ter sido enviado directamente da Editora, com a dedicatória inscrita em papel vegetal, que Sena, como era costume fazer-se então, terá oportunamente endereçado à Portugália Editora, para afixar nos exemplares destinados a ofertas. Reza assim a dedicatória que a edição da Guerra e Paz da *Correspondência* reproduz: “Para a Sophia e o Francisco, na sua ‘peregrinação’ por um Portugal livre, esta ‘peregrinação’ com a

maior amizade do Jorge/ Madison, Outubro 1969” (2006: 160). Sophia responde, surpreendentemente dois dias depois, porventura no próprio dia em que terá recebido a carta de Sena. Do livro já teria o casal realizado uma primeira leitura, mas o início da carta de Sophia indicia que foi a emoção desencadeada pelo tom amargurado da missiva do amigo que a teria levado a responder-lhe de imediato: “Do coração agradecemos o teu livro. Que apesar de todas as suas amarguras me arrancou de um dia péssimo.” (2006: 105).

A leitura dos poemas terá sido motivo de reconfortante consolo no meio de um daqueles dias que todos temos para esquecer. Depois destas palavras de intróito, Sophia assinala o poema que mais lhe agradou, e o advérbio com que dá início à frase, “paradoxalmente”, serve, desde logo, para sugerir a surpresa que iria, certamente, provocar a sua preferência. É certo que a concessiva com que fecha a frase e a argumentação que se segue não deixam de atenuar o destaque concedido ao texto que tinha como seu preferido no livro. Curiosamente, não menciona o poema pelo seu verdadeiro título, “À memória de Kazantzakis, e a quantos fizeram o filme ‘Zorba the Greek’”, mas pelo seu *incipit*, “Deixa os gregos em paz” (2006: 105). Transcrevamos, para maior clareza, as palavras de Sophia: “Paradoxalmente, o poema de que mais gosto é ‘Deixa os gregos em paz’, embora realmente eu creia que teremos de recomeçar tudo a partir dos gregos, isto é, a partir da fidelidade ao terrestre.” (*ibid.*). Não reproduzo as frases que vêm logo a seguir, por óbvias razões de espaço, e não só; é porque, mais à frente, aproveita para esclarecer o que lhe agrada no poema. Diga-se, de passagem, que Sophia dificilmente podia deixar de acusar o toque, pois que, de alguma forma, se sentia visada numa das duas visões da Grécia que Sena contrapunha na primeira estrofe do seu poema. Detenhamo-nos, então, um pouco nas palavras de Sophia:

No poema *Deixa em paz os gregos*, não é da primeira estrofe que gosto, pois é “partidária”, isto é, filha dum preconceito. Não é só a Grécia que tem sido falsificada, mas tudo. Pode-se gostar de teatro e não gostar da *Ceia dos Cardeais*, pois a dita ceia não é o teatro. A Grécia não é um passado revoluto, extinto e depilado. A Grécia nunca foi depilada (como pode a terra dos faunos ser depilada?) e não está extinta. O que no teu poema é lindíssimo é a 2.^a estrofe, que parte de imagens e não de conceitos, e que faz aparecer “caiadadas casas com harpias negras”. Aliás, há um detalhe espantoso da minha experiência de terras gregas: a luz grega torna as coisas belas mais belas, mas deixa a fealdade de lado, como algo que não faz parte do mundo. (2006: 107)

Percebe-se que o que *fascinou* Sena no filme *Zorba the Greek* de Cacoyannis foi, acima de tudo, a figura do seu protagonista, o “furioso êxtase/ perante a própria essência de estar vivo” que nele, indomavelmente, se afirma, “o tom/ exacto de uma música divina” que o ardor frenético da sua dança reproduz, a sua “rudeza”, uma rudeza superiormente humana, em que “a terra é terra/ e o mar é mar, e a praia praia” (1978: 86-88). Por isso, pode o poeta concluir que “Os deuses,/ se os houve alguma vez, eram assim”, e, mais explicitamente, no fecho do poema, ponha de parte “o sofrer que seja/ o bem e o mal, e a dor de não ser livre”, para proclamar “o viver com fúria, este gastar da vida,/ este saber que a vida é coisa que se ensina/ mas não se aprende. Apenas/ pode ser dançada” (cf. o magnífico comentário de Isabel Almeida ao poema, no recente volume organizado por Gilda Santos da revista *Metamorfoses*, Edição do Centenário de Jorge de Sena, 2019, pp. 142-143). Não deixe, por outro lado, de se assinalar que Sena conhecia o romance de Kazantzakis que Cacoyannis levou ao cinema, pois que dele tinha uma versão inglesa de 1952, publicada pela Simon and Schuster. De resto, no prefácio que antecedia o livro, de 1970, em que recolhia uma selecção de poemas de Cavafy por si traduzidos, *Noventa e Mais Quatro Poemas*, ao referir alguns autores relevantes da moderna literatura grega, distinguia Kazantzakis, em termos eloquentes: “um grande escritor e poeta que, como Cavafy, conseguiu romper a barreira do desinteresse ‘ocidental’ pela literatura grega moderna” (1970: 19). E, no mesmo lugar, ao poeta que decisivamente ajudou a dar a conhecer ao público português, aludia como “herdeiro de uma cultura gloriosíssima e milenária, e que, mais do que nenhuma outra, é também um património da humanidade” (*ibid.*: 20).

Ora as palavras acabadas de citar obrigam-nos, de algum modo, a rever a agressividade e a violência que Sena pôs no que ele chamou “a rebelião contra a sacralização” do mito da Grécia, a propósito do poema “Homenagem à Grécia”, e igualmente sensível, como vimos, no poema “À memória de Kazantzakis”, e nas cartas de Sophia, de Novembro de 1969, e de Sena, de Dezembro de 1972. A “rebelião” de que fala não o impediu, afinal, de reconhecer a grandeza dessa cultura, e o fecundo legado que deixou à posteridade, fazendo dela um verdadeiro “património da humanidade” (1970: 20). Não faltam sinais desse reconhecimento na extensa obra de Sena. Apontemos apenas alguns, em rápido relance. A completíssima introdução que escreveu para a edição dos *Poemas Ingleses* de Pessoa, sob o título de “O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou” (1974: 11-87), conforme a uma tese que sempre defendeu de que

Pessoa-ele-mesmo não era menos heterónimo do que os que ele apresentou como tal. A propósito desta longa introdução, valerá a pena reproduzir as palavras de Sena numa das respostas que deu a uma das três perguntas que Luciana Stegagno Pichio lhe fez, para o n.º 1 da revista *Quaderni Portoghesi*, de 1977: “introdução que é mais do que um estudo introdutório desses poemas, porque pretende ser compêndio da minha explicação do poeta (se os poetas, ou qualquer pessoa, têm ou necessitam de explicação)” (1984: 403). O empenho, o alto grau de exigência que pôs na recriação poética das traduções dos poemas que têm mais a ver com a Antiguidade Clássica, *Antinous*, *Inscriptions* e *Epithalamium*. Acerca do primeiro e do último destes poemas, não perde Sena a oportunidade de citar a caracterização que Pessoa deles fez em carta a João Gaspar Simões, de 18 de Novembro de 1930: “*Antinous*, que é grego quanto ao sentimento, é romano quanto à colocação histórica. *Epithalamium*, que é romano quanto ao sentimento, que é a bestialidade romana, é, quanto ao assunto, um simples casamento em qualquer país cristão” (Pessoa 1999: 220). Voltando à resposta à pergunta colocada por Luciana, há dois aspectos que nos interessam particularmente no âmbito da questão em que estamos centrados neste ponto: o primeiro diz respeito à importância da cultura clássica em Pessoa (e porque não também em Sena?), quando lembra que essa “cultura, directa ou indirecta (como cultura filosófica) era coisa que não faltava a Fernando Pessoa: alguns dos poemas ingleses, numerosas alusões na sua outra poesia, Ricardo Reis, etc., são disso evidente prova (além da sua biblioteca pessoal)” (1984: 405). O outro, que vai directamente ao encontro do problema que a pergunta da Professora italiana levantava, o do “poeta ‘fingidor’”, merece a Sena as seguintes palavras:

convém recordar que a ideia central é muito antiga, uma vez que pode ser encontrada, por exemplo, num fragmento de Archilocus, que viveu cerca de 700 a.C., e num breve poema profano e sânscrito clássico, que ambos publiquei em português, chamando a atenção para a semelhança, na minha colectânea de traduções, *Poesia de 26 Séculos, vol. I – De Arquíloco a Calderón* (1971).” (*ibid.*: 403)

Transcrevo, aqui, apenas o fragmento do poeta grego, que Sena reproduz:

Seco de inspiração, mas não de sentimento
pelas tristezas que o comovem tanto

para assunto de poemas, o medíocre poeta
o seu estilete molha, preparando-se... (*ibid.*: 404)

O lugar que reserva, logo à entrada da colectânea há pouco referida, à poesia grega (clássica e helenística) é mais um sinal do denodado interesse que nutria pela cultura da Antiguidade Clássica. Na antologia, figuram, cingindo-nos à poesia grega, para além de Arquíloco, a abrir, Safo, Píndaro e Eurípides, e, representando a poesia helenística, Calímaco, Ánites, Teodórides e Mosco de Siracusa. Faltam nomes essenciais da Antiguidade Clássica, juntando a poesia latina à grega, cuja ausência Sena não deixa de lamentar e justificar:

Por razões diversas, ficaram fora da colectânea muitos outros nomes que profundamente estimo ou admiro; por exemplo, só entre os velhos clássicos que o grande público não lê e os jovens poetas deveriam ler, Homero, Ésquilo, Sófocles, Lucrécio, Vergílio, Ovídio. Tudo isto resulta, necessariamente, do modo como as traduções de poesia são feitas: não só o que nos atrai, mas aquilo cuja tradução nos parece que resulta ou se tem paciência de levar a cabo. (1971: 21)

Cremos que não virá a despropósito citar uma passagem da “Nota de abertura”, que diz respeito ao papel da tradução no quadro da sua “paixão criadora”, ou uma outra da “Introdução à primeira parte”, que, antes, se situará no âmbito da teoria da tradução. Vejamos a primeira:

Evidentemente que quem, durante décadas, dedica à tradução de poemas das mais diversas proveniências uma parte da sua paixão criadora, não foi didacticamente e para ajudar a compensar algumas ignorâncias pátrias que as fez e as publicou ou publica. E sim pelo gosto de fazê-las, e, tendo-as feito, comunicar aos outros o seu prazer de convívio com a poesia de sempre. (*ibid.*: 12)

E a segunda:

uma tradução, para ser viva, [deve] ser um compromisso entre o estilo da época e do autor e a linguagem do nosso tempo. A antiga moda de traduzir os antigos “à antiga”, imitando quanto possível uma língua fingida que para eles não existira é completamente errada. Mais errado será também esquecer aquele compromisso em que uma atmosfera de época é respeitada. Arcaizar os antigos é tão injusto para com eles, como só modernizá-los é irresponsável. (*ibid.*: 25)

E, finalmente, o dar-nos a conhecer em 1970, numa ciclópica tarefa de tradução, prefácio, tábua biográfica, comentário histórico a esta, e situação histórico-literária de Cavafy na poesia ocidental, criteriosas e minuciosas notas aos poemas, e bibliografia de e sobre o poeta à época, é uma dívida para com ele que nunca estaremos em condições de saldar. Pouco mais nos resta que ler-lhe até ao fim dos dias “À espera dos bárbaros” e “Ítaca” (1970: 45-46 e 54-55). Recorramos à correspondência com José-Augusto França, porque aqui plenamente se justifica, e atente-se no orgulho, à mistura com um toque de ironia, com que Sena se refere a dois “entusiasmos” suscitados pela leitura do poeta de Alexandria, numa carta datada de Abril de 1970:

Sobre o Cavafy chegaram-me dois curiosos entusiasmos: do velho Rebelo Gonçalves, cujo helenismo vibrou com o do alexandrino moderno que ele não conhecia; e um postal da Ana Hatherly que, no seu entusiasmo, me diz que foi ver e ler bizantinos (seria o Helenismo o que ela queria dizer, mas nunca se perde que as pessoas aprendam alguma coisa, nem que seja por engano). Ao primeiro, eu fizera mandar o livro que também deves ter recebido já; a segunda comprou-o, no que não cumpriu mais do que a sua obrigação poética. (2007: 308)

E chegou o tempo, que já tardava, de nos debruçarmos sobre o poema que deu o título ao nosso ensaio (1978: 47-49), com uma pequena, mas elucidativa, mudança, em que grafiei “*Homenagem*” em itálico, de modo a salientar a óbvia ironia que nela há. O poema faz parte, como vimos, de um livro que veio a público em 1969, na colecção “Poetas de Hoje”, da Portugália Editora. A ironia está igualmente presente no longo subtítulo do livro impresso na folha de rosto, “70 poemas, alguns dos quais amáveis, com um epílogo altamente filosófico, e sem prefácio do autor” (*ibid.*: 19). Poucos serão os poemas *amáveis* contidos no livro, como, desde logo, o próprio título sugere. De resto, no fim do prefácio que não é um prefácio (repare-se na formulação escolhida, “Isto não é um prefácio”, e na qual há muito do tom desafiador que caracteriza a escrita de Sena, mormente a ensaística), reconhece o A. que se trata de um “livro bastante sarcástico, amargo, ou desesperado”, embora não deixe de frisar que ele também contém “alguns momentos de reconciliação” (*ibid.*: 24). No modo como alude ao epílogo, aliás, significativamente colocado em posição autónoma, sente-se igualmente o pulsar da ironia, sobretudo no advérbio utilizado, se é que o próprio epíteto a que recorre não obedece à mesma intenção, em meio que ele sabe ter dificuldades em aceitar o pensar em poesia.

No prefácio de *Poesia—III*, datado de Julho de 1977, volume que é iniciado precisamente por *Peregrinatio*, Sena, que fazia sempre questão de situar a sua poesia, que via como um “diário poético”, lembrava que o livro se compunha, “à parte cerca de uma dúzia de poemas de 1950-59 [...], de cerca de sessenta poemas escritos desde os princípios de 1960 aos meados de 1969 quando o original [...] foi remetido à editora” (*ibid.*: 12-13). O livro organiza-se, com a excepção do epílogo, a que corresponde um poema sobre uma figura mitológica, “Ganimedes” (*ibid.*: 111-112), em função dos passos da peregrinação que o poeta efectuou entre as datas há pouco apontadas. Assim, “Portugal” ocupa o primeiro lugar, com poemas compostos entre 1950 e 1959, antes da partida para o exílio; seguem-se-lhes os poemas escritos no “Brasil” entre aquele último ano e 1965, e vêm depois os que foram compostos nos “Estados Unidos”, mais concretamente em Madison, no Wisconsin, a que se segue um conjunto de poemas a que foi dado o título de “Notas de um regresso à Europa”, datados de 1968-1969, antes de chegarmos ao texto que constitui o “Epílogo”, datado de 1969.

O nosso poema, em *Poesia—III*, insere-se na série composta no período do exílio brasileiro, fazendo, por sua vez, parte de um conjunto de onze textos, o inicial, sob forma de díptico, e o final que não constara, por razões de censura, na primeira edição, todos eles de 1961.

É esta, como se sabe, uma data de grande significado no processo evolutivo da poesia portuguesa contemporânea, e para o qual o exemplo de Jorge de Sena foi determinante com o seu reaparecimento em 1958, com a publicação de *Fidelidade* e a organização da 3.ª Série das *Líricas Portuguesas*, e, três anos depois, a vinda a público do primeiro volume da sua *Poesia*, com um importante e influente prefácio para o entendimento da sua poética.

Os deuses são a primeira entidade visada no poema. Surgem-nos logo, em clave fortemente negativa, qualificados por uma sucessão de adjectivos, que quase no fecho do texto se repetem em jeito de refrão intensificador da negatividade com que o sujeito os encara: “Os deuses, ladrões,/ promíscuos, bestiais,/ traiçoeiros, sádicos,/ belíssimos às vezes”. O efeito de atenuação que o último epíteto produz não é, porém, suficiente para pôr em causa a força demolidora do sarcasmo. O verso da composição monostrófica, razoavelmente extensa (52 versos), embora num ou noutro haja a registar a presença de quintassílabos, sextassílabos, ou mesmo heptassílabos, contribui, na sua irregularidade, a que no texto prevaleça a impressão de ser pela forma do conteúdo que ele sobretudo se afirma, em consonância, aliás, com a indicação em nota deixada pelo autor de, como temos observado,

se tratar de “uma rebelião contra a sacralização cultural” do mito da Grécia. À invectiva contra os deuses, segue-se a referência à sociedade grega como uma sociedade assente na escravatura (“Os escravos sacudindo/ as oliveiras, remando/ nas galés, dormindo/ com os donos e as donas”), como, em Dezembro de 1972, lembrará em carta já citada a Sophia, em que fala de cidades “oligárquicas, esclavagistas, racistas, suprematistas, etc., que inventaram a democracia para a falsificarem” (2006: 131). Segue-se, no quadro que o poeta traça da cidade grega da Antiguidade Clássica, a alusão aos “filósofos” conversando, em que fica implícita a ideia de que a reflexão filosófica, por importante que seja, corresponde a uma actividade de ócio assegurada pelo trabalho duro dos escravos na base. Só o nome de um filósofo é citado, Sócrates, e ainda assim sem se recorrer à elevação que a admitida pela opinião corrente reclamaria. Beneficiando da sua situação, Sócrates e os discípulos “sentam-se na areia”, e o poeta aproveita, para, no seu vitupério, invocando o testemunho de um comediógrafo, Aristófanes, lançar o ridículo sobre a preocupação que o movia: “Mas/ os discípulos de Sócrates/ sentam-se na areia,/ e o filósofo, diz/ Aristófanes, ia/ ver a marca lá deixada/ por não usarem cuecas.” Completam o quadro figuras de larga associação à mitologia grega, de Édipo à Sibila, a Orestes, Antígona e Agamémnon, que são fixadas em situações ou episódios que marcaram o seu destino. Aos deuses regressa o poeta a meio do texto para salientar o que há de intrincada confusão nos seus percursos, nas suas mudanças de vida, e, já perto do fim, vinca de novo a sua bestialidade: “comem galinhas cruas,/ cabritos, cabras e bodes,/ bebem sangue.” Encerra o poema aparentemente, de uma forma positiva, com versos dedicados a Ateneia, a deusa que deu nome a Atenas, mas a pergunta retórica deixada em suspenso no fecho do texto, referente às muitas dracmas que teria custado o seu manto, não faz senão reforçar a ironia desmitificadora que percorre todo o poema, afinal.

Bibliografia

- Andresen, Sophia de Mello Breyner, e Jorge de Sena (2006). *Correspondência: 1959-1978*. 2.^a ed. (com três cartas inéditas). Lisboa: Guerra e Paz.
- Martinho, Fernando J.B. (2014). “O mito do Minotauro em quatro poetas portugueses contemporâneos”. In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 477-485.
- Pessoa, Fernando (1974). *Poemas Ingleses*. Edição bilingue, com pref., traduções, variantes e notas de Jorge de Sena, e traduções também de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. Lisboa: Ática.
- ____ (1976). *Obras em Prosa*, org., introd. e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- ____ (1999). *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Sena, Jorge de (1970). *Constantino Cavafy: 90 e Mais Quatro Poemas*, trad., pref., comentários e notas de Jorge de Sena. Porto: Inova.
- ____ (1971). *Poesia de 26 Séculos, Primeiro Volume: de Arquiloque a Calderón*, antologia, trad., pref. e notas de Jorge de Sena. Porto: Inova.
- ____ (1978). *Poesia—III*. Lisboa: Moraes Editores.
- ____ (1984). *Pessoa & C.^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, notas explicativas de Mécia de Sena. 2.^a ed., Lisboa: Edições 70.
- Sena, Jorge de, e José-Augusto França (2007). *Correspondência*, org. e notas de Mécia de Sena, introd. de José-Augusto França. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

O encontro de Odisseu com Nausícaa, em Homero, e a reiteração do voto da *homophrosýne*, em Guimarães Rosa

CLARISSA CATARINA BARLETTA MARCHELLI*

Em *Anatomia da influência: literatura como modo de vida*, Harold Bloom argumenta que aquilo que comumente chamamos de tradição literária não é senão o diálogo de um autor com outro por uma espécie de rivalidade de consciência. Bloom começa por uma defesa: “Para mim, a literatura não é meramente a melhor parte da vida; é ela mesma a forma da vida, que não possui nenhuma outra forma” (2013: 16). Com tamanha assertividade, o crítico parece ver na literatura uma fonte não só estética, como ético-cognitiva, polemizando o modo próprio como é forjado o cânone: não por um ato de generosidade de um autor para com outro, senão por um espírito agonístico. Em outras palavras, na mente de um poeta há o sussurro: o que meu antecessor fez, eu o farei diferente e melhor. Bloom exemplifica com os gregos:

Nossa cultura ocidental permaneceu essencialmente grega, uma vez que o componente hebraico rival desapareceu, fundindo-se ao cristianismo, que tem ele próprio uma dívida com o gênio grego. Platão e os dramaturgos atenienses tiveram de confrontar Homero como seu precursor, o que significa enfrentar o invencível, mesmo para um Ésquilo. Nosso Homero é Shakespeare, que, apesar de inevitável, os dramaturgos fariam melhor em evitar. (Bloom 2013: 20)

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, Brasil | clarissa.catarina@gmail.com

Elegendo Shakespeare o bardo da mentalidade moderna ainda insuperável, Bloom define que todo o escritor que se pretenda universal (mesmo que restrito ao Ocidente) deve estabelecer esse diálogo agonístico com a tradição e nela efetivar-se: “Um poeta forte busca não apenas vencer o rival, mas afirmar a integridade de seu próprio eu escritor” (2013: 21). Para o crítico, a rivalidade na literatura, antes de ser fatal, é a causa mesma da perenidade de um cânone. Referindo-se ao helenista Dodds, a respeito da experiência do irracional entre os gregos, Bloom faculta ao espírito poético um lugar ao lado dos deuses:

A psique é o eu empírico ou a alma racional, enquanto o *daimon* divino é um eu oculto ou a alma não racional. Do helenismo a Goethe, o *daimon* foi o gênio do poeta. A falar de um poeta-em-um-poeta, refiro-me precisamente a seu *daimon*, sua potencial imortalidade como poeta e, assim, efetivamente, a sua divindade. (Bloom 2013: 25)

Afirmando a influência não como a passividade de uma herança cultural, mas como o legado de uma consciência em disputa, Bloom identifica em toda e qualquer grande obra literária o eco de um antecessor. Segundo o crítico, a diferença da leitura do leitor para a leitura do poeta seria da ordem do estranhamento. Quando leitor, o vislumbre com a criação pede uma alteridade; quando poeta, esse vislumbre responde como reação não à criação, mas à alteridade, isto é, à consciência de outrem. O crítico literário indica ainda: “A estranheza, na verdade, desperta deslumbramento quando não entendemos: imaginação estética quando entendemos” (2013: 35). O crítico literário também ilustra: “Todo bom leitor deseja essencialmente se afogar, mas, se o poeta se afoga, torna-se apenas um leitor” (2013: 37).

Estabelecido o espírito agonístico como fator de criação e desenvolvimento de uma consciência literária, Bloom reconhece em James Joyce uma predisposição a ocupar a universalidade amplamente reconhecida em Shakespeare: “Joyce invejava Shakespeare por seu público no Globe Theatre, que, por sua amplitude, suscitava uma arte que atraía todas as classes sociais e níveis de alfabetização” (2013: 55). Contudo, o paralelo homérico enquanto código de decifração do *Ulysses* torna o pai dos gregos o rival declarado de Joyce. Sob o tom paródico, Joyce emula o seu precursor, rasurando o próprio palimpsesto de que é feito. Nesse sentido, o encontro de Leopold Bloom com a jovem Gerty na praia não apenas parodia o encontro de Odisseu com Nausícaa, como, com a técnica da tumescência, faculta o

retorno de Poldy para casa. Sobre o regresso do herói moderno, comenta o tradutor brasileiro de *Ulysses* Caetano Galindo:

Depois de um novo elogio à beleza de Gerty (expresso em termos curiosamente cafonas, como o desejo de ser a pedra em que ela se sentou), Bloom recorda que foi também naquela época do ano que ele conquistou Molly, e com isso, se entrega mais uma vez àquelas lembranças, como sua esposa fará em “Penélope”. Ele lembra que foi ela quem o beijou (ela lembrará que foi ela quem *deixou* que ele a beijasse) e pensa que voltar ao local estragaria o encanto da memória. Logo depois, ele data esse encontro de 1887, e confirmamos que o casamento (será ao casamento que ele se refere?) dos Bloom se deu um ano depois.

E vem então a mais clara formulação bloomiana do problema de Maeterlinck, sintetizada na frase “a maior volta possível é o caminho mais curto para casa”, que também resume a *Odisseia* e, claro, este *Ulysses*. (Galindo 2016: 245)

Igualmente na *Odisseia*, a desculpa do encontro erótico de Odisseu com a princesa dos Feácios promoverá o retorno seguro do herói a casa. Omitindo a sua identidade, Odisseu dirige-se a Nausícaa como um suplicante: “Tem piedade, senhora” (*Od.* 6.175), não sem antes compará-la à deusa Ártemis. Analisando especificamente o modo como o naufrago se reporta à princesa, o helenista francês Silvain Bocksberger comenta sobre o elogio: “Bien entendu, rien n’est plus flatteur pour une jeune fille que d’être comparée à Artémis et c’est par ruse qu’Ulysse use de cette douceur” (2006: 2). Em troca da hospitalidade requerida, e com a devida embarcação para o regresso, Odisseu deseja a Nausícaa o supremo valor da vida em Homero:

Que deuses te deem tudo que desejas em teu juízo,
marido e casa, e te presenteiem com concórdia
distinta; de fato, nada é mais forte e melhor que isto,
quando, em concórdia nas ideias, dominam a casa
marido e mulher: há muitas agonias a inimigos
e alegrias a amigos, e a reputação dele é máxima
(*Od.* 6.180-185)

Comumente conhecido como o voto da *homophrosýne*, isto é, a afinidade do casal entre si e na gestão do lar, o desejo de Odisseu a Nausícaa enquanto agradecimento pela ajuda que vier a receber expressa algo ainda maior: a dinâmica da universalidade do dom e sua reciprocidade. Sobre o quadro teórico em que se insere o voto da *homophrosýne*, comenta

Bocksberger (2006: 5): “Un don exige tout naturellement un contre-don et le seul qu’Ulysse soit en mesure de faire à Nausicaa ne peut tenir que dans un souhait”.

Em outras palavras, a hospitalidade, um princípio do código de conduta moral da vida homérica, põe em marcha uma contrapartida. No episódio, a súplica de Odisseu a Nausícaa motiva a sequência dar-receber-retribuir, segundo o antropólogo Marcel Mauss. Ética inviolável, a hospitalidade na *Odisseia* encena essa tríade. No clássico *Ensaio sobre a dádiva*, Mauss, analisando a heterogeneidade das trocas entre os Maori, conclui que há um senso de devolução quando do ganho de um presente. Expandindo a dinâmica maori para toda e qualquer sociedade, Mauss vê na prática da troca uma energia imanente que transcende as partes. Desse escambo, resta na troca o valor simbólico de que os homens são feitos. Assim, uma vez atendido por Nausícaa, Odisseu retribuiria a ajuda com o mais profundo símbolo da vida boa homérica na *Odisseia*: a experiência da *homophrosýne*.

Então, a partir das palavras de Odisseu a Nausícaa, é possível ainda compreender o voto da *homophrosýne* como símbolo máximo de um *éthos* propriamente odisseico. Uma vez que a *Odisseia* se faz enquanto um comentário crítico da *Iliada*, e a força bélica é preterida em nome da longevidade, cabe à semelhança de temperamento dos cônjuges e na administração do *oikos* a legitimação da condição mortal. Sobre o comentário crítico operado pela *Odisseia*, e a consequente mudança de paradigmas de comportamento do protagonismo de Aquiles à preponderância de Odisseu, explica a helenista americana Eva Brann:

Moreover, while the *Iliad* is Achilles’ poem, the record of a terrific tantrum and its fatalities, and the *Odyssey* is in name and fact Odysseus’ poem, relating the veteran’s circuitous and perilous Return, the figure of dead Achilles is an animating principle, a latent presence, and, so to speak, the hidden armature of the *Odyssey*; he appears implicitly in its first lines (14), overtly at its dead center and gloriously at its end (31), and, again, implicitly everywhere as Odysseus’ opposite (7). We might well read the *Iliad* without knowing the *Odyssey*, but to read the *Odyssey* without reference to the *Iliad* would be to read under a handicap, for one defining aspect of the second poem’s protagonist the tardy homecomer, is that he is the incarnate antithesis of the prematurely culminating young warrior. Where Achilles is short lived, swift-fated, and swift-footed, Odysseus will grow old, endure heavy vicissitudes, see his runner’s legs go through wear and tear, and reach his great moment in late middle age; Achilles has one man as bosom friend while Odysseus is befriended by

a series of women, young and not young, human and divine; Achilles is, in his own estimation, a man of truth while Odysseus is a proudly accomplished liar (10, 38). All in all, Achilles is a blazingly prodigious being while Odysseus is just an interesting man – though perhaps the most interesting man ever to get into a poem. (Brann 2002: 33)

Ser interessante nos termos de Brann faz de Odisseu um homem comum, cujo desejo é voltar (*nóstos*) e envelhecer ao lado da esposa. Daí a pertinência do voto se dirigir a Nausícaa, que está em idade de se casar. A troca, então, entre o naufrago e a princesa não se dá entre termos exatos; antes, a troca é entre termos distintos ou complementares: do oferecimento da hospitalidade, Nausícaa recebe da parte de Odisseu a felicidade em sua forma potencial. Mais especificamente sobre a dinâmica do dom e do contra-dom elaborada por Mauss, comenta o antropólogo Marcos Lanna:

Ora, o argumento central do *Ensaio* é de que a dádiva produz a aliança, tanto as alianças matrimoniais como as políticas (trocas entre chefes ou diferentes camadas sociais), religiosas (como nos sacrifícios, entendidos como um modo de relacionamento com os deuses), econômicas, jurídicas e diplomáticas (incluindo-se aqui as relações pessoais de hospitalidade). (Lanna 2000: 75)

Contudo, oito décadas após a primeira publicação de Mauss, o teólogo Paul Ricoeur, em *Percurso do Reconhecimento*, refuta a teoria da dádiva enquanto um mercado simbólico de trocas, comentando:

[...] a troca de dom não é nem a ancestral, nem a concorrente, nem a substituta da troca mercantil. Os presentes, cuja compra pode ter sido cara, não figuram de modo algum como bens mercantis, no sentido de coisas que podem sem compradas ou vendidas, pois eles não valeriam “de nenhum modo fora dessa função de garantia e de substituto da relação de reconhecimento mútuo”. É nesse ponto que se cruzam as duas problemáticas, a do dom e a do sem-preço. (Ricoeur 2006: 249)

Com a advertência sobre o caráter mercadológico do sistema de trocas, quer nos parecer que Paul Ricoeur não apenas discorda da interpretação consolidada da simbologia da retribuição, como, sobretudo, confere-lhe um novo estatuto: a da gratuidade sem valor correspondente. Se para Mauss a troca nas sociedades arcaicas constitui-se como um sistema simbólico de mercado, para o teólogo a dinâmica do dom e do contra-dom não é senão

o reconhecimento de subjetividades em ação. Alegando a reciprocidade entre subjetividades, o teólogo realoca a tríade dar-receber-retribuir no escopo do mutualismo:

O recurso ao conceito de reconhecimento mútuo equivale, neste estágio da discussão, a uma argumentação em favor da mutualidade das relações entre os atores da troca, em contraste com o conceito de reciprocidade situado pela teoria acima dos agentes sociais e de suas transações. (Ricoeur 2006: 246)

Enfatizando o caráter subjetivo e o aspecto afetivo no ato de dar, a sequência receber e retribuir acontece, segundo Ricoeur, sob a égide da ágape, o amor incondicional que “não requer nem espera uma dádiva em retribuição” (2006: 234). É como alternativa à obrigatoriedade da troca que a ágape bíblica surge desfazendo o paradoxo do dom seguido necessariamente pelo contra-dom. Uma vez espontânea e gratuita, a dádiva jamais teria por pressuposto uma devolução equânime. A ágape, como define o teólogo, “torna inútil a referência às equivalências, pois ela ignora a comparação e o cálculo” (2006: 235).

O gesto de dar, antes de inferir uma dívida, camufla uma generosidade. Nesse sentido, é a abundância no dom de Nausícaa que possibilita o retorno de Odisseu. Suplicando hospitalidade, o naufrago retorna à princesa com a ágape da felicidade conjugal: uma promessa que nós, ouvintes e leitores de Homero, jamais veremos cumprida.

Embora a crítica de Harold Bloom se concentre na produção e na recepção dos autores em língua inglesa, nosso Guimarães Rosa soube se inscrever na literatura universal em português. Como numa espécie de aproveitamento de toda uma tradição literária, o contista e romancista brasileiro absorveu mestres como Platão e Dante, indicados por ele mesmo em notas de rodapé, além das epígrafes plotínicas em *Corpo de Baile* (1956). Assim, se Joyce disputou um lugar na tradição literária com seus precursores, Guimarães Rosa, algumas décadas após a publicação de *Ulysses*, soube igualmente se fazer rival de todo um cânone.

Muito já se discutiu sobre a formação de Guimarães Rosa. A pesquisadora Suzi Sperber realizou um extenso trabalho de catalogação de suas principais referências. Em *Caos e Cosmos* (1976), Sperber elenca as leituras prévias de Rosa, cuja influência temática pode ser percebida no conjunto da obra, com destaque para as questões de ordem espiritual. Mas será em *Signo e Sentimento* (1982) que a pesquisadora aprofundará sua análise do

espólio bibliotecário de Guimarães Rosa. Com uma sensibilidade aguçada, Sperber encontrará no tema do centro não apenas uma frequência, como um determinante para o neófito em Guimarães Rosa. Explicita a pesquisadora:

[...] encontramos diversos trechos sublinhados por Guimarães Rosa em livros de sua biblioteca, todos tratando do tema “centro”. Em uma contagem superficial consegui somar 35 trechos diferentes, de autores diferentes, onde se encontra referência ao centro, ao meio, ao fruto, à molécula. Estas 35 referências mencionam especificamente o *centro*. (Sperber 1982: 111)

Especificamente sobre a reverberação do tema do centro e/ou do meio no colossal narrativo em *Grande Sertão: Veredas*, Suzi Sperber considera a repetição da canção do cavalo Siruiz a constante em torno da qual Riobaldo organiza sua memória. O texto, porém, sinaliza diversos pontos, a partir dos quais tudo emana e para onde todas as coisas concorrem.

Um exemplo do tema do centro se dá na repetição do arcaísmo “Nonada” (Rosa 2015: 270), no miolo do livro. Remetendo à primeira página, enquanto justificativa para o disparo de um tiro, o substantivo se destaca quando reaparece. Matéria única de que é formado todo um parágrafo, tamanha repetição, na função de interjeição, força o leitor a reiniciar o relato. Outro exemplo do tema do centro é a imagem da morte do chefe Joca Ramiro, que divide o tempo narrativo em duas metades: uma antes e outra depois do acontecimento. A lição que Riobaldo tira da perda do líder é emblemática: “Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova” (Rosa 2015: 248).

Contudo, Suzi Sperber chama a atenção para a expressão de um ponto final ainda no meio da rememoração. Com a verbalização de um fim, a pesquisadora conclui que, por um lado, Riobaldo conseguiu perfazer a sequência dos acontecimentos, por outro, induz seu interlocutor a uma continuidade ainda a ser revelada. O narrador se explica:

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe falei. Aqui eu podia por ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retôrço meus dias: repensando. (Rosa 2015: 256)

Sobre o ponto final expresso, mas não realizado, comenta Sperber:

Efetivamente, a estas alturas do relato tudo já foi contado: [...]. Vale dizer que temos um romance completo, inteiro, terminado até a página 292. Vale dizer que se o leitor não mais quisesse continuar a leitura, já teria obtido todos os dados da ação, além de todos os seus símbolos e temas centrais. Até a página 292 o relato vai. Depois, voltará Ida e volta, este é um dos temas da obra. O tema representa a busca da transcendência. Poderíamos ver na ida o numinoso; na volta, a interpretação do numinoso. Do numinoso à interpretação do numinoso: exegese exercida pela palavra, que é tempo. Na verdade, o tema da “ida e volta” representa uma parada no tempo, em que é retomado o fio do passado, compreendido nas suas ligações com o futuro. Parada no tempo depois da iniciação, para aprendê-la, e que necessita da travessia, da ida e da volta, para se realizar. (Sperber 1982: 124)

Algumas páginas adiante, temos a confissão de uma culpa e a mendicância por uma escuta: “Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir” (Rosa 2015: 259), nas palavras de Riobaldo. A gravidade da declaração ao interlocutor, ao mesmo tempo que abre para Riobaldo a possibilidade de uma remissão, aponta para a sua miséria: a irreversibilidade dos fatos. No limite, a confissão por vir, na altura da metade do livro, reitera a leitura de Suzi Sperber: a leitura exegética dos acontecimentos, isto é, da interpretação do numinoso.

Alegando que o leitor de Guimarães Rosa é sempre convocado a ler pela segunda vez a mesma obra, a pesquisadora Clara Rowland comenta sobre a verbalização do desejo de um ponto final, em *Grande Sertão: Veredas*:

O resultado dessa bifurcação, como este episódio também demonstra, é a instituição da repetição como princípio inescapável da leitura. O livro dobra-se sobre si mesmo, aqui, a partir do meio: construindo duas metades em espelho, assinaladas pela retomada de eventos-chave da primeira na segunda parte (o exemplo mais evidente é o Liso do Sussuarão). (Rowland 2009: 249)

A segunda expedição, além de configurar o principal exemplo do tema do centro embutido na noção de ida e de volta, tem lugar na reminiscência de Riobaldo por se tratar de uma provação. Descrito com uma sequidão aguda, o Liso se configura como o lugar do inferno. Nas palavras de Riobaldo:

Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos êrmos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se voltar, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros. (Rosa 2015: 40)

Numa leitura comparativa entre *Grande Sertão: Veredas* e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o crítico literário Willi Bolle define:

O Liso do Sussuarão representa a quintessência do sertão. É o “desertão”, a encarnação do Urwort de onde a palavra “sertão” pode não ter se originado, mas com o qual é sempre associada. O Liso é o lugar dos extremos. Extremo, no sentido geográfico: lugar nos ermos e, paradoxalmente, centro geográfico do país, na trijunção dos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás. Extremo, no sentido existencial do lugar onde o ser humano é posto à prova: o ritual de iniciação do adolescente (a travessia do Rio São Francisco com o Menino-Diadorim) se desdobra agora na travessia do “miolo mal do sertão” pelo homem feito. E extremo, no sentido simbólico, representando os limites do conhecimento: o Liso é a *terra ignota*, o *tópos* euclidiano retrabalhado por Guimarães Rosa numa travessia verbal em que a descrição científica chega a seus limites. (Bolle 2004: 67)

A travessia, pelo seu grau de aridez, exige de Riobaldo uma segunda expedição. Da primeira vez, a tentativa se dá sob comando de Medeiro Vaz. Incapaz de transpor a esterilidade que se lhe prefigura, o bando sucumbe à seca. Símile a um deserto, o Liso revela tanto a debilidade física de Riobaldo, quanto uma variação psíquica à qual é preciso resistir. Sobre essa simbologia, comenta o crítico Marcel Vejmelka:

Assim o Liso do Sussuarão é uma imagem potenciada do sertão, mas também de Riobaldo. Atravessando o deserto de pedras em brasa, na busca desesperada por poços d’água Riobaldo sofre alucinações e ataques de pânico; ideias confusas sobre o pactário Hermógenes e o inferno passam pela sua cabeça, uma luta que se trava dentro dele. (Vejmelka 2009: 308)

Numa leitura mais espiritual e afeita à ascese mística, Heloísa Vilhena de Araujo reconhece na crise de Riobaldo entre um desejo de justiça e a perda de um amor, uma trajetória de sublimação. A autora alega que as leituras prévias de Guimarães Rosa lhe influenciaram de tal modo, que

Riobaldo encarna o homem que, em direção a Deus, busca a salvação de sua alma. Em *O roteiro de Deus*, a pesquisadora aproxima a experiência de vida do protagonista rosiano à narrativa bíblica dos evangelistas da vida de Jesus, com ressalvas:

É claro que Riobaldo, ao receber a graça santificante, é justificado e recebe Cristo – atinge o Éden. Mas nele, não é a natureza humana como tal que é justificada, redimida, libertada. Esta é redimida em Cristo. A justificação de Riobaldo é a redenção de uma pessoa e não da natureza humana enquanto tal. (Araujo 1996: 53)

Com a sobreposição da memória de Riobaldo à biografia de Jesus, Araujo associa o episódio do Liso do Sussuarão à passagem bíblica do deserto. Segundo a autora, a fé de Cristo é testada (Lc 4, 1-2) e, por analogia, a resistência de Riobaldo também.

Riobaldo afirma que, em sua travessia do deserto, esteve a “fortes braços de anjos sojigado”. Mas, no relato dessa travessia, não encontramos a descrição de tentações. Estas são contadas por Riobaldo entre a descrição de seu “rebatismo” como Urutu Branco e a travessia do Liso. Este, na verdade, não é mais um deserto – “se achava água”. No caso de Riobaldo, as tentações – no fundo, o deserto verdadeiro – antecedem a entrada no Liso, e, como nos Evangelhos, são três: na fazenda do seo Ornelas, na conversa com nhô Constâncio Alvez, no encontro com o homem da égua. (Araujo 1996: 175)

Contudo, a impressão negativa do Liso do Sussuarão, quando da primeira vez, só é convertida após o pacto com o diabo. No que pese a dúvida de Riobaldo sobre a existência ou não do diabo e a permanente controvérsia na fortuna crítica, fato é que, em busca da vitória, todas as forças são convocadas. Sobre a pertinência do pacto com o diabo, e sua relação com a história da literatura, comenta o pesquisador Marcel Vejmelka (2009: 302): “Riobaldo não sabe o que aconteceu realmente naquela noite. As consequências da dúvida são as mesmas que em *Doutor Fausto*, a ligação com o Mal atravessa os dois romances, independentemente do pacto ter sido concreto ou imaginado”. Ainda sobre o efetivo sentido da cena do pacto para a economia da narrativa, define o pesquisador Francis Utéza (2009: 215): “Não se tratava do pacto clássico – em contrapartida da alma do além, a onipotência cá embaixo –; tratava-se, sim, de subjugar Satanás pela vontade irreprimível do mais forte; imposta em combate singular”.

Porém, decisivo para o fortalecimento de Riobaldo na luta contra Her-
mógenes é a necessidade de novos e bons cavalos para a segunda travessia
do Liso do Sussuarão, rumo à batalha final. Para tanto, Riobaldo, errante
e hospedado na casa de um fazendeiro que conhecera Medeiro Vaz, pede
a montaria ao anfitrião. Seo Ornelas, o fazendeiro, não apenas concede
os cavalos, como dispõe de sua neta. Num gesto de contenção à oferta,
Riobaldo responde:

Menina, tu há de ter noivo correto, bem apessoado e trabalhador, quando for
hora, conforme tu merece e eu rendo praça, que votos faço... Não vou estar
por aqui, no dia, para festejar. Mas, em todo tempo, vocês, carecendo, podem
mandar chamar minha proteção, que está prometida – igual eu fosse padrinho
legítimo de bodas! (Rosa 2015: 373)

Os votos de Riobaldo pela realização dos desejos da neta de seo Ornelas
evocam o voto da *homophrosýne* de Odisseu a Nausícaa. Numa breve com-
paração, muitas são as semelhanças entre os elementos da épica homérica
e os do romance brasileiro: (1) a diferença de idade entre os pares; (2) a
beleza e o encantamento das jovens; (3) o pudor de Odisseu e de Riobaldo,
e (4) a necessidade de provisões para o retorno para Ítaca e para o Liso do
Sussuarão com embarcação e montaria, respectivamente.

A comparação entre o episódio épico e a cena no romance brasileiro
permite ainda convocarmos novamente o antropólogo Marcel Mauss, em
seu *Ensaio sobre a dádiva*, e o teólogo Paul Ricoeur, em seu *Percurso do
Reconhecimento*. Uma vez que Riobaldo, hóspede de seo Ornelas, reclama
por montaria, deixa, em contrapartida e no mais cordial gesto possível,
o desejo de que os desejos da neta do fazendeiro se realizem. Em outras
palavras, a tríade dar-receber-retribuir, princípio elaborado por Mauss, é
atualizada por Guimarães Rosa e, novamente, posta à prova por Ricoeur.

Assim como no caso de Nausícaa, os votos de Riobaldo pelos desejos
da neta de seo Ornelas jamais serão notícia para o leitor de *Grande Sertão:
Veredas*. Paradoxalmente, o contra-dom, na sua forma potencial é que
enquadra o dom na sua forma incondicional. Sob a égide da ágape, que “não
requer nem espera uma dádiva em retribuição” (Ricoeur 2006: 234), é que
Riobaldo retribui à súplica de hospitalidade: do montaria e guarnição para
o retorno ao Sussuarão, os mais sinceros votos de *homophrosýne*.

É preciso notar ainda que, em ambas as cenas, a sequência da tríade
dar-receber-retribuir se inicia pela mendicância: primeiramente Odisseu

suplica hospitalidade e retorna com o voto da *homophrosýne*. A mesma mendicância se dá no episódio de Riobaldo com seo Ornelas: pedindo por guarnição e montaria, este Odisseu agradece com o voto da *homophrosýne* a sua neta. Logo, o princípio da reciprocidade descrito por Mauss encontra máxima valoração com o dom gratuito da ágape, conforme Ricoeur.

A antropóloga Ana Luiza Martins Costa comprova o interesse de Guimarães Rosa pelos poemas homéricos. Em “Rosa, ledor de Homero”, Ana Luiza descreve como, a partir do acesso ao *caderno de leitura de Homero*, Guimarães Rosa anotou e se apropriou de trechos dos poemas:

Guimarães Rosa utilizou as famosas traduções de Voss da *Iliáda* e da *Odisseia*, numa edição bilíngue alemão-grego, e também uma tradução de Scheffer. Nessa última, na primeira página, há uma espécie de epígrafe sobre os dois poemas, assinada pelo escritor, que associa a *Iliáda* ao fogo e a *Odisseia* à água: “A *Iliáda* é uma pirâmide monolítica, que dá faíscas de fogo, como uma pederneira. A *Odisseia* é uma rocha cyclópica, que dá dos flancos mil fontes de água viva. Guimarães Rosa Hamburgo, 27/VIII/940.” (Costa 1997: 49)

Lançando mão do levantamento extenso e exaustivo de Ana Luiza Costa, o professor de grego antigo e tradutor dos épicos homéricos Christian Werner justifica a aproximação do episódio do Polifemo (*Od.* IX) com o conto rosiano “Famigerado”, de *Primeiras Estórias* (1962). Diz o professor:

Nessa abordagem, o bom crítico é aquele que revela a infraestrutura, a essência por trás da mera aparência da superestrutura. Mais que isso: o bom crítico é aquele que não perpetua o próprio ato inicial do autor, qual seja, driblar a diferença; o mau crítico é aquele que goza com jogos literários dissociados de referentes e processos históricos. (Werner 2012: 31)

Também a professora de grego antigo Adriana Duarte reconhece no conto rosiano “O burrinho pedrês”, de *Sagarana* (1946), franca matriz no *Asno de Ouro*, de Apuleio:

algumas pistas deixam logo o leitor mais atento com a pulga atrás da orelha. A começar pelo nome do animal: Sete de Ouros, que, é certo, alude à carta do baralho, que por sua vez pode esconder algum significado do tarô, mas também resulta na junção entre o “sete”, número de enorme importância para os pitagóricos e platonistas, e o metal, que dá qualidade ao nosso asno. Além disso, o narrador adverte o leitor que se agora vivia resignado, antes, “na mocidade, muitas coisas lhe haviam acontecido”. Num momento crucial

da narrativa até grego ele vira: “O burrinho é beócio”. É verdade que beócio aqui tem uso pejorativo, designando quem tem pouca inteligência, mas isso é algo sugestivo, já que o asno Lúcio perambula entre a Tessália e a Beócia.

[...] O caminho é pretexto para que se contem muitas histórias, que o pedrês testemunha, e que se viva uma grande aventura, a travessia de um rio bravo engrossado pela enchente. É esse fato que mais aproxima as narrativas, pois nessa noite de tragédia, em que as águas engolem os homens e os cavalos da comitiva, só se salva ele, e com ele Badu, o vaqueiro apaixonado que volta para sua noiva na fazenda, além de Francolim, o capataz que zela pelo apaixonado. Trata-se de uma história de amor e morte no sertão que recende à de Eros e Psiquê. (Duarte 2019: 19)

Para além da profícua e sempre generosa recepção dos temas e heróis clássicos pela literatura moderna e contemporânea, a presença imanente de elementos gregos no universo rosiano arremessa o leitor à noção mais cara da narrativa mítica, seu caráter atemporal. Essa mesma recepção, que perpetuamente se renova, renova um passado perdido, faculta a possibilidade de lermos o voto matrimonial de Riobaldo na fazenda de seo Ornelas como citação homérica.

Não seria, então, inócua uma leitura que sutilmente detectasse, em *Grande Sertão: Veredas*, os trechos originários das épicas gregas. Assim, mais do que ilustrar uma das tentações de Jesus pelo deserto, o episódio na casa do fazendeiro seo Ornelas dialoga diretamente com a tradição homérica, desfazendo, por sua vez, a paródia jocosa em *Ulysses*. Consequentemente, se Joyce se declara devoto e rival de Homero, como podemos depreender da argumentação de Harold Bloom, Guimarães Rosa, por sua vez, eclipsando o rastro de influência, se instaura no horizonte da história da literatura ao reiterar o voto da *homophrosýne* pela boca de Riobaldo.

Bibliografia

- Araujo, Heloisa Vilhena (1996). *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim.
- Bloom, Harold (2013). *Anatomia da influência*, trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Bocksberger, Silvain (2006). “Le discours d’Ulysse à Nausicaa dans l’*Odyssee*”, pp. 1-16. Texto de comunicação (Fribourg, le jeudi 14 décembre 2006), disponível na página pessoal do autor em Academia.edu (acedido a 17 de dezembro de 2019).
- Bolle, Willi (2004). *Grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34.

- Brann, Eva (2002). *Homeric Moments: Clues to delight in reading the Odyssey and the Iliad*. Philadelphia: Paul Dry Books.
- Costa, Ana Luiza Martins (1998). “Rosa, ledor de Homero”. *Revista USP* 36 – Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa: 47-73.
- Duarte, Adriana (2019). “Apuleio e seu tempo”. In Apuleio. *O Asno de Ouro*, trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, pp. 7-22.
- Galindo, Caetano W. (2016). *Sim, eu digo sim*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Joyce, James (2012). *Ulysses*, trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lanna, Marcos (2000). “Nota sobre Marcel Mauss e o *Ensaio sobre a dádiva*”. *Revista de Sociologia e Política* 14: 173-194.
- Lévi-Strauss, Claude (1988). “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In Marcel Mauss. *Ensaio sobre a dádiva*, trad. Antonio Filipe Marques. Lisboa: Edições 70, pp. 9-46.
- Ricoeur, Paul (2006). *Percurso do Reconhecimento*, trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola.
- Rosa, João Guimarães (2015). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rowland, Clara (2009). “Aqui eu podia pôr ponto”. In *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa*, org. L. Chiappini e M. Vejmelka. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 247-262.
- Sperber, Suzi F. (1982). *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática.
- Utéza, Francis (2009). “O sertão oriental-ocidental de João Guimarães Rosa”. In *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa*, org. L. Chiappini e M. Vejmelka. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 207-220.
- Vejmelka, Marcel (2009). “A travessia perigosa: *Grande Sertão: Veredas* e *Doutor Fausto* em leitura dialógica”. *Revista de Estudos Avançados*, v. 23, n.º 65: 209-315.
- Werner, Christian (2012). “Afamada estória: ‘Famigerado’ (*Primeiras Estórias*) e o Canto IX da *Odisseia*”. *Nuntius Antiquus*, v. 8, n.º 1: 29-50.

Ecos do coro trágico no teatro político de Natália Correia

ROBIN DRIVER*

As influências helênicas da poesia de Natália Correia já têm sido exploradas por vários estudos, mas a falta de discussão crítica acerca destas mesmas influências no seu teatro é, em comparação, conspícua. O presente estudo propõe examinar a possibilidade de identificar matrizes da tragédia grega em três peças de teatro escritas pela autora durante os anos 60: *O Homúnculo* (1965), *A Pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969). Todas reprimidas pela censura do Estado Novo, essas obras articulam críticas políticas mordazes a este regime, mas também partilham um elemento cénico comum, nomeadamente um coro. Ao estudar a função desse eco das convenções da tragédia grega, o presente ensaio tentará avaliar em que medida o coro nataliano pode ser visto a dialogar com esta tradição e, por meio destas referências, a contribuir para a construção da mensagem política nessas três peças.

Antes de prosseguir com a investigação do tema central deste estudo, talvez valha resumir certas tendências na recepção do teatro nataliano para melhor compreender o contexto crítico destas três obras. O agrupamento desses textos escritos ao longo dos anos 60 não é original – Armando Nascimento Rosa tendo-os denominado a “trilogia de mitos lusitanos”, designação “fundada em afinidades que nos parecem irmaná-las, já que, sublinhe-se, nunca esta nomenclatura e este agrupamento textual fossem sugeridos pela

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas | rasdriver@usp.br
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001.

autora” (Rosa 2010b: 151). É também Rosa que, com a escolha do adjetivo “arcaica” no título do seu estudo “Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia”, parece indicar a presença do teatro antigo na obra da escritora. Até inclui esta tradição na sua lista de influências detectáveis na dramaturgia da autora no mesmo ensaio:

De facto, a obra dramática nataliana aparece-nos numa tensão criativa permanente entre a ascendência dramática que bebe nas fontes dos dois teatros clássicos (grego-latino, por um lado, e ibérico por outro, nas suas manifestações renascentista e barroca) e o ensaio de formas novas numa expressividade poético-dramática de cunho pessoalíssimo, que se confronta livremente com correntes teatrais novecentistas. (Rosa 2010a: 103)

Contudo, concede poucas linhas à discussão da influência desse teatro clássico grego-latino nas peças de Natália Correia que examina. Em vez disso, salienta as ligações entre a dramaturgia nataliana e outras tradições dramáticas, como o teatro barroco ibérico – interpretação aparentemente sustentada pela própria autora, que afirmou: “Os [autores] que eu encontro mais próximos do meu teatro são Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina” (citado em Rosa 2010a: 104). Rosa também sublinha a influência do teatro vanguardista, leitura evidenciada noutro ensaio em que descreve *O Homúnculo* como um exemplo de “absurdismo em sátira política”, e *A Pécora* e *O Encoberto* como “teatro épico-catártico pós-brechtiano e pós-artaudiano” (Rosa 2010b: 137), utilizando os termos do teatro novecentista para construir as suas tentativas de classificação genérica.

A ligação traçada por Rosa entre a dramaturgia de Natália Correia e a de Brecht parece ser uma comparação ainda mais evidente quando se considera o facto de que ambas são teatro de intervenção política. No entanto, o engajamento político dos textos de Natália Correia pode também ser visto como continuador de uma tradição que tem as suas raízes no teatro antigo. Efectivamente, em “Tragedy Against Tyranny”, Daniel DiLeo identifica a tragédia grega como uma forma de educação política que era “especially valuable for the purposes of identifying some of the tell-tale features of tyranny and showing its negative consequences” (DiLeo 2013: 256). Pode-se argumentar que esta leitura seja problemática por considerações de género, pois seria difícil qualificar estes textos como tragédias puras: o subtítulo de *O Homúnculo* declara a peça uma “tragédia jocosa”, e as peças que seguem podem ser vistas a partilhar essa designação tragicómica. Neste sentido, cabe ressaltar que o presente estudo não tem o

intuito de provar que as obras de Natália Correia aqui tratadas reproduzem exactamente os padrões da tragédia grega, mas sim de identificar o modo com que a presença coral as liga a esta tradição. A influência da tragédia grega é evidente logo nos primeiros experimentos de Natália Correia com a forma teatral, visto que já em *D. João e Julieta* (peça escrita em 1959 mas só publicada postumamente em 1999) uma didascália descreve a aparência de Rita assim: “Há nela uma sugestão de Electra” (Correia 1999: 60); e mesmo que as peças que a autora escreveu durante os anos 60 não contenham o mesmo tipo de referência directa ao teatro antigo, o traço formal do coro pode-se compreender como uma manifestação do mesmo sopro clássico que parece animar toda a obra nataliana.

Efectivamente, a utilização recorrente de coros, particularmente em *A Pécora* e *O Encoberto* (mas também nos últimos quadros de *O Homúnculo*), é um dos aspectos formais mais claramente tomados de empréstimo à tragédia antiga. Seria tentador seguir o exemplo de Rosa e atribuir esta presença coral a uma influência do teatro brechtiano, inscrevendo-a assim nos processos do efeito de estranhamento¹, sem questionar as raízes dessas técnicas. Porém, uma tal abordagem parece míope, até mesmo porque uma influência brechtiana deste tipo não exclui a possibilidade de uma ascendência clássica, facto salientado por Albert Weiner no seu estudo “The Function of the Greek Tragic Chorus” quando afirma que “the Alienation Effect, which Brecht certainly did not invent but rather merely recognized and named, is an ancient device, one which artists – not only dramatists – have always subconsciously understood and used” (Weiner 1980: 211). O encontro coral de anjos e ceifeiras nos últimos quadros de *O Homúnculo* pode ser visto como um exemplo razoavelmente claro deste efeito de estranhamento. Os anjos começam por cantar os efeitos do “aumento dos salários / e [d]outras reformas sociais” sobre “os cofres celestiais” (Correia 2015: 41), convergência improvável do celestial e do terreno que prefigura a canção de anjos e ceifeiras unidos, e a prece destas últimas com que a peça acaba: “Bendita a fome que faz ver anjos!” (Correia 2015: 44). Mesmo que a artificialidade dessa reunião esteticamente barroca não soe como dissonância completa nesta peça abundante em imagens surrealistas, a aparição súbita de dois novos grupos de intérpretes e a introdução inesperada de um canto coral garantem um efeito de estranhamento no fim do drama.

1 O chamado *Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt* de Brecht, igualmente traduzido como “efeito de distanciamento”.

Deste modo, o coro dos últimos quadros desenvolve e confirma as outras técnicas de estranhamento elaboradas ao longo do texto, nomeadamente os sussurros de metateatro na conversa do Bispo com o General (Correia 2015: 30-31) e o gosto por metáforas virtuosísticas e altamente sugestivas, como na seguinte declaração de Salarim: “a minha amante é uma hidra. Uma hidra com dez milhões de cabeças. Uma verdadeira população” (Correia 2015: 26). Mas se Rosa vê nesta cena final “uma paródia negra [...] que glosa surrealmente tópicos correntes, à época, do imaginário neo-realista, nomeadamente no que respeita ao conflito entre dominadores e dominados, exploradores e explorados” (Rosa 2015: 17), de que modo pode o efeito de estranhamento ser visto a contribuir para evocar estas questões políticas no público? No decorrer das suas reflexões sobre a função do coro trágico, Weiner cita Peter Brook, que constata que “alienation is a call to halt: alienation is cutting, interrupting, holding something up to the light, making us look again. Alienation is above all an appeal to the spectator to work for himself” (Weiner 1980: 211). Paradoxalmente, então, ao distanciar o público da intriga e ao quebrar a ilusão dramática, o efeito de estranhamento acaba por aproximá-lo das questões filosóficas ou sociais suscitadas pela narrativa teatral.

Desde que a ilusão dramática fique completa, estas mesmas questões podem ser compreendidas como as preocupações específicas das personagens a moverem-se no universo encenado no palco. O efeito de estranhamento insiste na sua relevância para o espectador, estabelecendo uma ligação racional e não afectiva entre público e actores. Uma técnica deste tipo pode parecer longe dos objectivos da tragédia grega, visto que Aristóteles salienta a importância da reacção emocional do público na sua *Poética*². DiLeo, porém, insiste na função da tragédia em animar o raciocínio dos seus espectadores para provocar reflexões político-sociais: “the civic education provided by tragedy was remarkable in its focus on encouraging spectators to question the norms, practices, and hierarchies of their own society” (DiLeo 2013: 256). Ao considerar a importância desta ligação racional, é interessante observar que Fernando Dacosta comenta que “Natália Correia não era uma autora de enredos, de histórias, mas de pensamentos, de reflexões, expressos em todos os géneros que cultivou” (Dacosta in Correia 2015: 9), sugerindo assim que a mensagem dos textos da autora tem primazia sobre a criação de uma narrativa dramática emocionalmente

2 Ver Aristóteles, *Poética* 1453b, onde o filósofo explica que a tragédia deve suscitar “terror e a piedade” no público.

envolvente e aproximando-os do estilo de educação cívica identificada por DiLeo na tragédia grega. Não é surpreendente então que técnicas de estranhamento que visam salientar esta mensagem sejam demonstradas por todos os coros presentes nestas três peças. Todos os coros, por exemplo, falam (e até cantam) em verso, criando assim um contraste marcado com as outras personagens que se exprimem em prosa. Neste sentido, *A Pécora* destaca-se por também incluir bailarinas (P, 38-39) e uma presença musical reforçada, exprimida por meio de cantos sacros, canções populares e intervenções instrumentais.

No entanto, embora funcionando dentro de estruturas parecidas, o sistema de coros em *A Pécora* e *O Encoberto* é consideravelmente mais complexo do que em *O Homúnculo*: além de o coro estar presente ao longo das duas peças e o seu papel mudar e se desenvolver no decorrer dos enredos, este grupo mais ou menos unido na peça de 1965 divide-se em várias partes distintas nas obras posteriores. Nestas duas peças existe uma forte presença de personagens populares que formam grupos evocativos do coro trágico e que são explicitamente identificados como o “Coro dos Populares” (Correia 1990: 29) em *A Pécora*. Este último pode ser visto a servir para expor desenvolvimentos narrativos e estabelecer a infra-estrutura moral sobre a qual a peça se constrói. A intriga tem lugar na sequência de uma revolução liberal em Gal, “velho burgo encravado no centro de um país da Europa meridional” (Correia 1990: 17), e as tensões entre o novo regime político e a autoridade da religião são expostas no primeiro acto pelo coro que, vendo o oratório de Santa Melânia ameaçado pelo Regedor do Distrito, proclama:

Mas à indigna miséria
voltaremos cheios de ódio
se em nome da liberdade
destruírem o oratório.
(Correia 1990: 29)

Mas se esta multidão grita “Abaixo as mentiras dos liberais!” (Correia 1990: 31), também descreve a morte do Regedor enforcado como “este espectáculo de horror” (Correia 1990: 36), demonstrando com esta vacilação uma voz comunal suspensa numa tensão entre balizas político-morais contraditórias.

Esta tensão é ainda mais desenvolvida em momentos em que a voz da comunidade se separa nas suas vozes constituintes, revelando inconsistências

e ironia. Quando, por exemplo, na mesma cena o coro popular proclama “pela nossa fé / estamos dispostos a matar ou morrer” (Correia 1990: 27), declarando uma vontade de defender o oratório de Santa Melânia com as suas vidas, o seu fervor religioso convence menos por se exprimir depois do comentário de um dos seus membros, que diz: “O oratório é o pão dos galeses!” (Correia 1990: 27). Esta inconsistência expõe logo no início da peça a hipocrisia que fundamenta a indústria que se criou em torno das aparências angélicas de Gal, e que animará muitas das personagens durante os acontecimentos do drama. Tal hipocrisia é confirmada como um tema central da peça pela própria autora, que explica no seu prefácio de 1983 que a mensagem de *A Pécora* consiste em “a desmistificação do mercado religioso que vende Deus em bentinhas, pagelas e outros artigos da comercialização da credence” (Correia 1990: 10). Esse tema do abuso ou do barateamento de discursos religiosos é também revelado quando o texto parece dialogar com a importância sacra da tragédia grega. Se o canto religioso das três galesas com que a peça começa relembra o papel ritual do coro trágico, este quadro sacro é distorcido e problematizado quando a prostituta Domicella retoma a canção na cena seguinte, substituindo versos como “Quando Melânia aqui nasceu / o mundo de luz encheu” (Correia 1990: 18) por “Quando a prostituta nasceu / o mundo de luz encheu” (Correia 1990: 42).

Porém, a autora não visa apenas o poder da religião nesta peça, mas também estruturas de autoridade social mais amplas. Há momentos em *A Pécora* em que o coro comenta o progresso das personagens principais por meio de ditados provenientes de sabedoria popular, por exemplo:

Os que estão em baixo virão acima!
Sempre foi esse o movimento do mundo.
(Correia 1990: 31)

Esta tendência parece reflectir a afirmação de Helene Foley sobre os coros da tragédia grega: “all [tragic] choruses gravitate to traditional wisdom, even when such wisdom is misapplied or only crudely fits the situation at hand” (Foley 2003: 20-21). Efectivamente, a intervenção do coro acima citada pode ser vista como uma ocasião em que esta sabedoria é “misapplied”, visto que Melânia, representante de “os que estão em baixo”, não virá acima mas morrerá para reafirmar o poder da igreja e do capitalismo, sistemas que se juntaram para explorá-la. Tendo isso em conta, é interessante que Foley também cite Goldhill longamente no seu estudo da

função da sabedoria popular utilizada pelo coro. Goldhill afirma que “[the] mobilization and questioning of the authority of collective wisdom is one of the most important ways in which tragedy engages with democracy” (apud Foley 2003: 2), postulando que, deste modo, “the chorus requires the audience to engage in a constant renegotiation of where the authoritative voice lies. It sets in play an authoritative collective voice, but surrounds it with other dissenting voices.” (apud Foley 2003: 2). Neste sentido, a utilização de sabedoria tradicional pelo coro de *A Pécora* pode ser interpretada como uma tentativa de pôr em questão a autoridade da mesma, ironizando-a e criticando-a, ao trazer à luz a sua aplicação limitada e a sua importância diminuída numa sociedade plurívoca. Assim, esta desconstrução parece fazer parte da tendência mais ampla nessa obra (e em todas as obras examinadas neste estudo) de questionar fontes de autoridade tradicionais.

Mais uma vez o papel do coro nataliano evolui com *O Encoberto*, pois nesta última peça da “trilogia de mitos lusitanos” parecem existir pelo menos dois níveis corais principais. Embora esta dualidade já exista em *O Homúnculo*, os coros de anjos e ceifeiras dessa obra, inicialmente separados, acabam por se juntar para cantar réplicas complementares. Não é o caso em *O Encoberto*, onde os dois níveis do coro desempenham papéis distintos: o primeiro nível, constituído por populares, parece representar a(s) voz(es) do povo e funciona de um modo semelhante ao do coro de *A Pécora* já discutido acima. Por outro lado, o segundo nível, o das Três Catadeiras de Piolhos, remete para um patamar místico que ultrapassa os interesses terrenos do coro popular. Embora, às vezes, este trio de personagens só pareça servir para narrar partes do drama que acontecem fora do palco, o seu papel principal revela-se mais na sua capacidade de comentário. Mesmo nos momentos em que as suas intervenções podem parecer meramente narrativas, a forma de expressão empregue nesses contextos evoca uma função mais profunda. Por exemplo, quando as Catadeiras contam a derrota das forças de Bonami-Rei na batalha do segundo acto, a pergunta retórica que resulta da descrição do confronto militar malfadado – “Que podiam fazer foices e pedras / contra canhões e alimentados guerreiros?” (Correia 2014: 69) – pode facilmente ser lida como um comentário mais geral relativo a relações de poder entre povo e governo que abre debates mais amplos. Deste modo as Catadeiras generalizam as preocupações específicas da peça, tornando-as paradigmáticas e estendendo a sua mensagem político-filosófica para abranger situações mais diversas.

À luz destas considerações, não deve surpreender que Rosa descreva as Catadeiras como “Um trio singular e alegórico de personagens, como parcas espectadoras do destino, que assumem um desempenho coral até final do drama” (Rosa 2010a: 107). A sua escolha da palavra “espectadoras” e a sua comparação com as parcas parecem particularmente apropriadas quando se observa a indiferença aparente com que estas personagens nar-ram e comentam os acontecimentos do drama. Ao descrever as Catadeiras, uma didascália revela que “no seu filosófico alheamento do entusiasmo pela vinda do Encoberto, leia-se a conclusão realista de que aconteça o que acontecer, o mundo está coberto de piolhos” (Correia 2014: 38). Mas as Catadeiras explicitam essa mesma indiferença para o público teatral quando recitam:

nós continuaremos a catar
a cabeça dos nossos filhos fedorentos
quer se chame Filipe ou Sebastião
o rei para quem filhos fazemos.
(Correia 2014: 40)

O mesmo estoicismo permanece até ao fim da obra, onde as Catadeiras têm a palavra final: “Enquanto formos escravos de Filipe, / ovelhas seremos de D. Sebastião” (Correia 2014: 123). Rosa identifica nesta atitude um “tipo de pessimismo histórico ou, se quisermos, de cepticismo de *sage* ante as expectativas da condição humana” (Rosa 2010a: 107), e a escolha de três figuras marginais (estatuto social sublinhado pelo destaque da imundície das crianças que as acompanham a vários momentos ao longo do texto) para interpretar este papel de “*sage*” pode também ser vista como uma ligação com a tragédia grega. Kevin Hawthorne, observando a recorrência de coros trágicos constituídos por figuras marginais, nota que “The marginal chorus has certain potentialities advantageous to the tragedian [...] social otherness allows the chorus to have a very different perspective on the events of the play from that of the heroic character” (Hawthorne 2009: 25-26). No caso das Catadeiras de *O Encoberto*, a sua marginalização social distancia-as das intrigas de poder que ocupam as personagens principais (e até o coro popular), e permite-lhes desenvolver uma visão quase mística do mundo. Essa sugestão de sabedoria mística é identificada como um tema central da obra de Natália Correia por José Augusto Mourão, que comenta sobre a recorrência de representações de “a mística e a gnose espiritana

[que] fazem parte do tecido com que esta figura da literatura portuguesa se veste” (Mourão 2010: 129). Neste sentido, a intervenção das Catadeiras pode mesmo ser vista como uma contribuição para “a busca de uma gnose espiritual greco-cristã, libertadora do sujeito, que transcende os dogmas das religiões instituídas” (Rosa 2010b, 153), que Rosa detecta como uma mensagem central da dramaturgia nataliana.

Mesmo no plano espacial, estas três personagens encontram-se definitivamente separadas das outras, situando-se “no proscénio” (Correia 2014: 38, 109), as mais próximas possíveis do público sem sair do espaço cénico, posição apropriada para estas figuras que relatam e interpretam os acontecimentos do drama para os espectadores e que parecem existir num plano intermédio. Essa utilização do espaço teatral destaca a importância dada a considerações de encenação pela autora e, mesmo neste nível cénico, os coros destas obras parecem ecoar as disposições do teatro grego. Já em *A Pécora*, há momentos em que o coro pode ser visto a agir num espaço separado do das personagens principais, como, por exemplo, no primeiro episódio quando “a cena escurece, ficando apenas iluminados os Populares, que se mantiveram alheios à situação precedente” (Correia 1990: 36).

Em *O Encoberto*, o espaço teatral é mais claramente dividido em duas partes: uma menor e elevada, e outra maior e inferior. A primeira, identificada como “O Purgatório dos Comediantes”, consiste em um “palco, sobre um praticável com degraus, no fundo, à Esquerda” (Correia 2014: 11) e representa um elemento importante nos jogos metateatrais do texto, facto demonstrado pela sua utilização pelos comediantes que interpretam o “entremês” do primeiro acto. No entanto, também serve como palco às personagens principais ao longo da peça, sobretudo em momentos particularmente declamatórios ou cruciais da intriga. Neste sentido, não parece uma leitura exagerada ver esse “Purgatório” como descendente da *skênê* elevada do teatro grego, espaço onde os actores que interpretavam os papéis principais se movimentavam. Contrariamente, os coros de *O Encoberto* movem-se exclusivamente na parte inferior do palco, equivalente da *orquestra*, espaço do coro grego. Esta separação espacial em *O Encoberto* acaba por concentrar a atenção do coro dos populares nas acções das personagens principais (como na cena da execução de Bonami-Rei – Correia 2014: 114-117) e salienta a dependência do fado do povo em relação aos protagonistas.

De facto, de modo mais geral, a presença do coro em todas as três peças serve para relembrar esta dependência de uma comunidade maior

do destino dos protagonistas, enfoque que parece também ecoar as normas da tragédia grega que encenam os fados de reis e heróis³ que têm sempre implicações maiores. Em *O Encoberto*, a revolução portuguesa contra o reinado filipino depende da figura de proa que representa Bonami-Rei, facto que a própria personagem reconhece, ao dizer: “Estou focado por milhares de olhos para quem um gesto meu é a amargura que há no fundo de todos os prazeres ou a esperança que floresce no pântano de todas as misérias.” (Correia 2014: 27). De modo semelhante, em *A Pécora*, a economia galesa baseia-se no turismo religioso estabelecido acerca do fraudulento rapto angélico de Melânia, e em *O Homúnculo* Salarim reina sobre Mortocália e o destino dos seus habitantes. No entanto, Natália também transforma esse *topos* trágico nestes textos, pois mesmo que o destino dos coros populares dependa do fado do protagonista, o povo também é capaz de influenciar a progressão do drama. Hawthorne delinea a influência limitada do coro trágico grego, geralmente passivo: “Of course every chorus, in its role as spectator or witness, influences the thematic trajectory of the drama through interpretive comments on the events; as such, however, the chorus is a passive audience, in no way affecting those events” (Hawthorne 2009: 26). Em contraste, os coros populares de *A Pécora* e *O Encoberto* não são apenas espectadores passivos dos eventos do drama, mas agentes que podem participar activamente na progressão da intriga. Por exemplo, os protestos dos vários sectores da sociedade representados pelo coro em *O Encoberto* pressionam Cristóvão de Moura a empregar inconscientemente D. João de Castro para tentar incitar Bonami-Rei a confessar os seus crimes (Correia 2014: 81-85).

Às vezes, o coro participa de modo ainda mais directo, e nesses contextos as suas acções caracterizam-se muitas vezes por uma violência comunal e desordenada: destacam-se os dois encontros entre os populares e o intelectual, Belchior do Amaral, em *O Encoberto* (Correia 2014: 41-47, 120-122) e a morte de Melânia às mãos do coro dos galeses (Correia 1990: 164-169) em *A Pécora*, todas cenas que relembram o *sparagmos* de Penteu cometido pelo coro no fim de *As Bacantes*. Embora, na tragédia de Eurípides, esta morte aconteça fora do palco, só depois sendo relatada pelo mensageiro, em *O Encoberto* e *A Pécora* é encenada para o público. Assim o coro de enfermos avança sobre Melânia: “Os Aleijados com as muletas no ar, os

3 Tendência reconhecida por Aristóteles que afirma que o herói trágico “há de ser algum daqueles [homens] que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes” (Aristóteles, *Poética* 1453a).

Cegos brandindo as bengalas, os paralíticos e os Doentes de Macas fazendo rodar estas e as cadeiras de rodas. As Mulheres Estéreis lançam-se, como búrrias, preparando as garras para o ataque” (Correia 1990: 165-166). E, em *O Encoberto*, o encontro entre coro e licenciado acaba com um homem “Exibindo o coração [de Belchior do Amaral] nas mãos rubras de sangue” (Correia 2014: 46). Embora esta reformulação de matrizes da tragédia grega possa ser vista como uma expressão de fé na capacidade do povo de decidir o seu próprio destino com as suas acções, esta violência extrema parece mal orientada. Em *A Pécora*, a multidão mata a santa que supostamente defende e, em *O Encoberto*, o coro assassina a única personagem desinteressada que o encoraja a tomar o poder para o povo, avisando “vos escudais cobardemente na legitimidade de um espectro coroado, quando só a vossa revolta é legítima?” (Correia 2014: 45) e gritando “Sois fortes, oh oprimiiiiidos...” (Correia 2014: 46) com a sua última respiração. Assim, estas demonstrações sangrentas de ironia trágica chocam entre elementos mais cómicos do drama e força o público a considerar a possibilidade da sua própria hipocrisia política.

Deste modo, torna-se evidente que no teatro escrito por Natália Correia durante os anos 60 aparecem vários traços trágicos ligados à utilização de coros. Esse eco estrutural de Brecht e do teatro grego afina-se ao longo destas obras e acaba como um sistema de múltiplos níveis que delineia o quadro filosófico e social do drama, e incita o público à reflexão. Assim, ao retomar e reapropriar certas normas da tragédia grega, e funcionando por meio do efeito de estranhamento e da ironia trágica, o coro nataliano contribui para a construção e a transmissão da mensagem política da autora em todas estas peças.

Bibliografia

- Aristóteles (1991). *Ética a Nicômaco; Poética*, trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultura.
- Brecht, Bertolt (1961). “On Chinese Acting”, trad. Eric Bentley. *The Tulane Drama Review* 6.1: 130-136. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1125011> (acedido a 15 de Novembro de 2019).
- Correia, Natália (1990). *A Pécora*. Lisboa: Edições “O Jornal”.
- ____ (1999). *D. João e Julieta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ____ (2014). *O Encoberto*. Lisboa: A Bela e O Monstro Edições.
- ____ (2015). *O Homúnculo*, pref. Armando Nascimento Rosa, Fernando Dacosta. Lisboa: Redil.

- DiLeo, Daniel (2013). "Tragedy against Tyranny". *The Journal of Politics* 75.1: 254-265. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.1017/s0022381612001004> (acedido a 15 de Novembro de 2019).
- Foley, Helene (2003). "Choral Identity in Greek Tragedy". *Classical Philology* 98.1: 1-30. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.1086/378725> (acedido a 15 de Novembro de 2019).
- Hawthorne, Kevin (2009). "The Chorus as Rhetorical Audience: A Sophoklean Agôn Pattern". *The American Journal of Philology* 130.1: 25-46. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20616166> (acedido a 15 de Novembro de 2019).
- Moniz, António Manuel de Andrade (2010). "O canto dos deuses na poesia de Natália Correia". In *Natália Correia: A Festa da Escrita*, coord. Maria Fernanda de Abreu, Margarida Fernandes, Rosa Maria Goulart e José Augusto Mourão. Lisboa: Edições Colibri, pp. 93-103.
- Mourão, José Augusto (2010). "A mística pentecostal de Natália Correia". In *Natália Correia: A Festa da Escrita*, coord. Maria Fernanda de Abreu, Margarida Fernandes, Rosa Maria Goulart e José Augusto Mourão. Lisboa: Edições Colibri, pp. 125-136.
- Rosa, Armando Nascimento (2010a). "Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia – Uma leitura d'O Encoberto". In *Teatro do Mundo: tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada*, coord. Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro. Porto: Universidade do Porto, Centro de Estudos Teatrais, pp. 103-113.
- ____ (2010b). "Eros, história e utopia: o teatro de Natália". In *Natália Correia: A Festa da Escrita*, coord. Maria Fernanda de Abreu, Margarida Fernandes, Rosa Maria Goulart e José Augusto Mourão. Lisboa: Edições Colibri, pp. 137-154.
- Weiner, Albert (1980). "The Function of the Greek Tragic Chorus". *Theatre Journal* 32.2: 205-212. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3207113> (acedido a 15 de Novembro de 2019).

Ecos da Antiguidade Clássica na poesia amorosa de Carlos Drummond de Andrade

MAFALDA FRADE*

Introdução

Carlos Drummond de Andrade é um poeta com inúmeras faces e a sua obra poética reflete inúmeros temas e concepções. De facto, “dentro do vasto conjunto da obra do poeta itabirano, encontramos poemas de diversas temáticas, tais como a observação do quotidiano, a preocupação com o homem enquanto ser humano e ser-no-mundo, realçando-se o olhar sobre questões sociais e políticas, a reflexão sobre a poesia e a linguagem e ainda o amor” (Oliveira 2014: 28). De facto, o Amor é um eixo semântico que assume, na sua poesia, inúmeras formas: na obra “predomina o amor como sentimento de afeto, de carinho, de desejo, de emoção ardente que queima e dói, mas esse facto não invalida que encontremos o amor pelo outro como ser humano, aquele por quem se sente compaixão [...]. Estamos, portanto, por um lado, a falar de um amor com uma dimensão de desejo do outro, do seu corpo, da sua correspondência e, por outro, de amor fraterno e solidário” (Oliveira 2014: 29).

Neste âmbito, é de notar que um dos eixos semânticos que gravita em torno da temática amorosa é o da cultura clássica. Neste campo, o poeta não se limita, como se poderia esperar, ao recurso ao mito clássico, mas revela,

* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro (CLLC/Aveiro) | mfrade@ua.pt

também aqui, uma face multifacetada que, em alguns casos, é inusitada. Assim, além da menção a personagens mitológicas:

- há referências a autores greco-latinos que exploraram a temática amorosa, umas implícitas – como sucede com Safo ou Catulo (Neto 2018: 78-79; Quirino 2008: 4) –, outras explícitas – caso de Ovídio ou Platão;
- há alusões a aspetos culturais da sexualidade dos Antigos, como a divinização fálica (Neto 2018: 71);
- há citações latinas;
- há jogos linguísticos relacionados com menções à gramática latina ou referências à métrica da poesia clássica;
- há inúmeras referências a mitos da Antiguidade Clássica que se prendem com o amor ou a falta dele nas suas mais diversas expressões.

São precisamente estas facetas da poesia amorosa de Carlos Drummond de Andrade que me proponho observar, recorrendo, para isso, à análise de poemas não apenas da obra marcadamente erótica do poeta – *Amor Natural* (Andrade 1993) –, mas também de outras obras onde a intertextualidade clássica é manifesta (Andrade 2001) e em que se percebe que Drummond de Andrade possuía um conhecimento profundo não só da literatura amorosa e erótica que o antecedeu (Santa-Cruz 2003: 86), mas ainda das línguas e culturas clássicas.

A influência clássica na poesia amorosa e erótica de Drummond de Andrade

Maria de Santa-Cruz (2003: 83)¹ considera que “a ‘boa’ poesia, como toda a espécie de amor, tem sempre uma componente erótica”. E, de facto, a poesia amorosa de Drummond de Andrade não exclui esta vertente. Muito pelo contrário, o poeta escreve variadíssimos poemas, muitos dos quais na obra *Amor Natural*, em que ao amor platónico se associa a vertente física. De facto, “para Drummond o Amor apresenta-se como uma das vias naturais do conhecimento e da própria experiência terrena do divino”, sendo que a Mulher se revela “uma das maiores forças da Natureza, o retiro onde o homem, enfim, encontra a paz, a metade indispensável e gozosa do Uno” (Santa-Cruz 2003: 83).

1 Ver também Prado e Rodrigues (2009: 12): “Paz (1994, p. 97) afirma que ‘não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade’, de forma que o amor natural de Drummond caracteriza-se como erotismo na concepção de Paz. Isso porque erotismo ‘não é mera sexualidade animal – é cerimónia, representação’ (1994, p. 12)”.

É o que se nota no poema “Amor – Pois que é Palavra Essencial” (Andrade 2013a: 11), em que a menção de Platão rememora a obra *O Banquete*, em que “homens ilustres da sociedade grega como Sócrates, Fedro, Aristófanes e Ágaton, entre outros, sentados à mesa, dirigem os seus mais belos discursos de louvor ao Amor, apresentando, cada um, a sua perspetiva” (Oliveira 2014: 28). E, neste poema, o sujeito lírico destaca precisamente a união que se instala entre dois seres que se amam, uma das perspetivas defendidas na obra platónica:

Amor – Pois que é Palavra Essencial

Amor – pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro de vulva. [...]

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
a essa extrema região, etérea, eterna? [...]

E num sofrer de gozo entre palavras,
menos que isto, sons, arquejos, ais,
um só espasmo em nós atinge o clímax:
é quando o amor morre de amor, divino.

Quantas vezes morremos um no outro,
no húmido subterrâneo da vagina,
nessa morte mais suave do que o sono:
a pausa dos sentidos, satisfeita.

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
estendidos na cama, quais estátuas
vestidas de suor, agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre.

Note-se como, no fim do poema, se regressa aos clássicos. Após o clímax amoroso, instaura-se “a paz dos deuses”, isto é, o Amor concretizado na sua forma física, fonte de união entre dois seres, é criador de paz: “só por obra do Amor se poderia garantir a sobrevivência do mundo ou o seu ressurgimento do muito organizado e subterrâneo caos” (Santa-Cruz 2003: 96).

A poesia de Drummond de Andrade surge assim, variadas vezes, eivada de sentimentos amorosos (Barbosa 1987: 9) que, em alguns momentos, se aliam a uma paixão profundamente erótica. Para o poeta, o amor é natural porque se manifesta também na natureza física dos seres, na sexualidade². Assim, e segundo Lima (2006: 96), nesta obra “deparamo-nos com a explosiva e sublime conversão de amor e sexo, de almas e corpos, sentimentos e suores em Amor maiúsculo, enigmaticamente terreno e transcendente, concreto e místico”.

Esta ligação vem já de tempos imemoriais, e Drummond de Andrade não o esquece. De facto, em variados poemas se relembra que a temática do Amor é cantada desde há muitos séculos e que muitos foram e são as vozes que o fazem. Entre elas, encontramos autores gregos e romanos, cuja memória está presente em diversos tipos de alusões.

Ovídio é, desde logo, mencionado diretamente, revelando-se assim a influência que os seus escritos sobre o amor terão tido em Drummond de Andrade. Metaforicamente, o sujeito poético compara o prazer obtido no sexo anal a “ocultas melodias ovidianas” no poema “Quando desejos outros é que falam” (Andrade 2013a: 38) e no poema “A língua francesa” (Andrade 2013a: 30) evoca a cópula (depois de uma menção implícita ao sexo oral) referindo, de novo pela metáfora, o “lance caprídeo”, reminiscências da *Ars Amatoria* de Ovídio, explicitamente lembrada, em que o poeta latino assinala a cópula entre cabras: *Sustinet immundum sima capella marem* (*Ars Am.* II.486).

2 “O poeta pretende aliar o significado do amor enquanto artifício e divindade ao sentido que o adjetivo ‘natural’ lhe propõe, ou seja, o sexo enquanto manifestação do amor” (Prado e Rodrigues 2009: 3).

Quando desejos outros é que falam

Quando desejos outros é que falam
e o rigor do apetite mais se aguça,
despetalam-se as pétalas do ânus
à lenta introdução do membro longo.
Ele avança, recua, e a via estreita
vai transformando em dúcida paragem.

Mulher, dupla mulher, há no teu âmagio
ocultas melodias ovidianas.

A língua francesa

A língua francesa
desvenda o que resta
(a fina agudeza)
da noite em floresta.
Mas sem esquecer,
num lance caprídeo,
de ler e tresler
a arte de Ovídio.

Em outras composições, a cultura clássica é também convocada para ilustrar o envolvimento amoroso dos amantes, mas de forma inusitada. Em dois casos, são reminiscências das declinações latinas que marcam os poemas, num processo metalinguístico que metaforiza, desse modo, a realidade multiforme da mulher. De facto, uma palavra, latina ou grega, não tem apenas uma forma, mas muitas. O mesmo sucede com a mulher e o seu corpo.

No poema “Rosa rosae” (Andrade 2017: 161) – e a alusão à língua latina resume-se ao título, que funciona como pórtico que permite desvendar o significado do poema –, assistimos à descrição/“declinação” de características tipicamente femininas, como o perfume, a maquilhagem, as joias, etc., que provocam deslumbramento e culminam, apesar da distância e dos silêncios, na desfloração³. Note-se aqui, em especial, o neologismo

3 Note-se, também, a referência implícita à composição poética e musical “Rosa”, de Jacques Brel, em que, de igual forma, uma personagem feminina, de nome Rosa, é fonte de atração.

“despetalirosada”, já encontrado, na sua forma verbal (“despetalam-se”), no poema “Quando desejos outros é que falam”, com o mesmo significado de desfloração.

Rosa Rosae

Rosa
e todas as rimas
Rosa
e os perfumes todos
Rosa
no florindo espelho
Rosa
na brancura branca
Rosa
no carmim da hora
Rosa
no brinco e pulseira
Rosa
no deslumbramento
Rosa
no distanciamento
Rosa
no que não foi escrito
Rosa
no que deixou de ser dito
Rosa
pétala a pétala
despetalirosada

Já no poema “Bundamel bundalis bundacor bundamor” (Andrade 2013a: 36), não há qualquer alusão a declinações, mas o jogo lexical instituído pelo processo de composição de palavras e concomitante criação de neologismos em que um dos termos é constante e ocupa primordialmente o primeiro lugar transporta-nos de imediato para o campo das declinações. E este processo metalinguístico, associado ao assíndeto, permite ao poeta evocar de novo uma mulher multifacetada (ou, neste caso, uma parte multifacetada do corpo feminino) que é fonte de panegírico.

Bundamel bundalis bundacor bundamor

Bundamel bundalis bundacor bundamor
 bundalei bundalor bundanil bundapão
 bunda de mil versões, pluribunda unibunda
 bunda em flor, bunda em al
 bunda lunar e sol
 bundarrabil

Bunda maga e plural, bunda além do irreal
 arquibunda selada em pauta de hermetismo
 opalescente bun
 incandescente bun
 meigo favo escondido em tufos tenebrosos
 a que não chega o enxofre da lascívia
 e onde
 a global palidez de zonas hiperbóreas
 concentra a música incessante
 do girabundo cósmico.

Bundaril bundilim bunda mais do que bunda
 bunda mutante/renovante
 que ao número acrescenta uma nova harmonia.
 Vai seguindo e cantando e envolvendo de espasmo
 o arco de triunfo, a ponte de suspiros
 a torre de suicídio, a morte do Arpoador
 bunditálix, bundífoda
 bundamor bundamor bundamor bundamor.

Outro uso inusitado da cultura clássica surge no poema “A paixão medida” (Andrade 2014: 16), em que o sujeito poético retoma a terminologia da poesia lírica clássica para descrever o ato sexual, utilizando sobretudo como adjetivos nomes de versos característicos da poesia clássica⁴. De facto,

4 O uso da métrica clássica é também notório no poema “Arte poética” (Andrade 2014: 15), em que se alude ao sentimento amoroso como manifestação verídica ou artifício de conquista:

Arte Poética

Uma breve uma longa, uma longa uma breve
 uma longa duas breves
 duas longas
 duas breves entre duas longas

e como explica Quirino (2008: 4), “percebe-se que o poeta associa nomes de versos próprios para os poemas de ação (trocaico) ou versos de ritmo movimentado (iambos, também associados à sátira) aos atos de amar e de entrelaçar, respectivamente; assim também associa ‘dátilo’ (verso de ritmo calmo e amplo) à ternura do eu lírico e ‘espondeu’ (ritmo extremamente lento e pesado)” ao seu gesto. E dá-se depois uma sucessão de ações ritmadas, que vão crescendo (ropálico), culminando no rompimento da “porta pentâmetra”. E percebe-se que ao demorado êxtase (evocado no “gemido trilongo”) sucede o relaxamento (crepúsculo) dos dois amantes (ecoico).

Assim se usa a cadência rítmica própria da métrica da Antiguidade como símbolo da cadência do ato sexual, nos diversos momentos lentos ou rápidos que envolve:

A paixão medida

Trocaica te amei, com ternura dátila
e gesto espondeu.
Teus iambos aos meus com força entrelacei.
Em dia alcmânico, o instinto ropálico
rompeu, leonino,
a porta pentâmetra.
Gemido trilongo entre breves murmúrios.
E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia?

E como não ouvir ecos de Catulo e de Safo no último verso, na alusão à poesia latina e grega, na “delícia” invocada? Note-se, a este nível, as reminiscências de Safo na poesia de Catulo, presentes, por exemplo, nos poemas 2, 3 e 5, em que a referência a Vénus, a presença de uma ave diretamente associada ao prazer (*deliciae*) e o nome da amante evocam composições da poetisa grega⁵:

e tudo mais é sentimento ou fingimento
levado pelo pé, abridor de aventura,
conforme a cor da vida no papel.

5 Brenk (1980) enumera detalhadamente variadas razões que permitem ver reminiscências da poesia de Safo nestes poemas de Catulo, tal como no poema 5: para além do nome da amante do poeta, Lésbia, e das parencas métricas e de estrutura entre as obras poéticas, o poeta latino evoca ainda a deusa do amor que é objeto de um hino de Safo (Hino a Afrodite) em que a poetisa evoca também a

*Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere* (Catulo, *Carm.* 2)

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum uenustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae* (Catulo, *Carm.* 3)

*Viuiamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum seueriorum
omnes unius aestimemus assis.
soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut nequis malus inuidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.* (Catulo, *Carm.* 5)

A isto acresce ainda, no poema 5, o uso da cadência enumerativa, num problema aritmético⁶ de contagem (ou impossibilidade de contagem) dos beijos dados, que funciona, em nosso entender, como fonte de inspiração para o poema de Drummond de Andrade, em que a cadência dos versos referidos implica também um exercício de contagem implícita dos gestos de índole sexual⁷.

presença de pássaros como animais relacionados com o amor e refere as dificuldades que uma relação amorosa pode enfrentar.

6 A *Antologia Palatina* encerra diversos epigramas que alguns autores apelidam de “aritméticos”, por implicarem cálculos matemáticos. Segundo Cairns (2012: 6), então, “Catullus 5, 7, and 48 [...] are sophisticated examples of the same genre as is exemplified by the less subtle arithmetic epigrams of the fourteenth book of the *Antologia Palatina* (1-4, 6-7, 11-13, 48-51, 116-147). Arithmetic epigrams have in common that they pose a computational problem.” Ver também Cairns (2012: 7-8), Arcisz Pozo (1989: 108), Segal (1968: 290-291).

7 A propósito do poema 5 de Catulo, Segal (1968: 287) discorre sobre a relação entre a linguagem usada e a enumeração criada, considerando que o exercício vocabular levado a cabo pelo poeta tem o intuito de revelar os seus gestos apaixonados. Ora parece-nos que é exatamente este o efeito que Drummond de Andrade procura também: “It is clearly, in large part through their ordered pattern of sound and meaning that these lines reveal the speaker’s passion and convince us of it. But what the lines reach toward and effect goes beyond this ordered pattern. Here the poet seeks to find as close an equivalent as language will allow for the passionate gestures of the lover.”

Nem sempre, contudo, o objetivo final é conseguido e casos há em que o amor, evocado como luta, se traduz em morte ou termina. Neste caso, o sujeito poético utiliza o mito da Guerra de Troia ou, mais concretamente, a história de amor de Páris e Helena, para evocar a destruição que por vezes sucede à paixão amorosa. É o que se verifica no poema “Balada do Amor através das Idades” (Andrade 2013b: 62), em que o sujeito poético evoca o amor como luta ao longo dos tempos, recorrendo, no início, à rememoração da Guerra de Troia, mas com os amantes em papéis invertidos: no caso do poema, o sujeito poético é grego e a sua amada, troiana (ainda que não Helena), mas o resultado da história de amor é semelhante ao do mito: a morte.

Balada do Amor através das Idades

Eu te gosto, você me gosta
 desde tempos imemoriais.
 Eu era grego, você troiana,
 troiana mas não Helena.
 Saí do cavalo de pau
 para matar seu irmão.
 Matei, brigámos, morremos.
 [...]

O mesmo sucede no poema “O poeta escolhe o seu túmulo” (Andrade 2012a: 48): o sujeito poético evoca, de novo, a Guerra de Troia, e a história de amor que lhe é associada volta a ser relacionada com a morte da relação:

O poeta escolhe o seu túmulo

Onde foi Tróia,
 onde foi Helena,
 onde a erva cresce,
 onde te despi.

 onde pastam coelhos
 a roer o tempo,
 e um rio molha
 roupas largadas,

onde houve, não
há mais agora
o ramo inclinado,

eu me sinto bem
e aí me sepulto
para sempre e um dia.

Isto não significa que a relação amorosa implique sempre destruição do amor. Casos há em que redundam em frustração. É o que sucede no poema “A moça mostrava a coxa” (Andrade 2013a: 17), em que o sujeito poético recorre à citação latina, mais concretamente à citação de parte do poema “Grates ago Veneri”, atribuído ao goliardo Pierre de Blois (1135-1204), que integra a secção erótica dos *Carmina Burana*⁸, para exemplificar a dificuldade em atingir o clímax sexual e a frustração que sente.

As sete linhas que compõem a citação têm início com a menção das “quatro etapas propiciatórias do desenlace amoroso, [que] são como uma espécie de ante-sala daquilo que sucederá inevitavelmente, numa explosão de lascívia, em que a paródia, o ritmo e o próprio andamento estrófico da composição traduzem todos os detalhes do ritual venusiano” (Spina 1991: 30), sendo perceptível, no fim da composição latina, que o intento do sujeito poético foi atingido (razão pela qual o título do poema é um agradecimento a Vénus).

Já o mesmo não sucede, contudo, no poema de Drummond de Andrade em que os avanços do sujeito poético e a concomitante recusa da amada, presente no texto latino, não têm um final feliz, o que conduz o sujeito poético não a um agradecimento à deusa do amor, mas sim à paródia e ao sarcasmo da frustração:

A moça mostrava a coxa

*Visu, colloquio
Contactu, basio
Frui virgo dederat;
Sed aberat
Linea posterior
Et melior
Amori.
(Carmina Burana)*

8 Possebon e Lucena (2011).

A moça mostrava a coxa,
a moça mostrava a nádega,
só não me mostrava aquilo
— concha, berilo, esmeralda —
que se entreabre, quatrifólio,
e encerra o gozo mais lauto,
aquela zona hiperbórea,
misto de mel e de asfalto,
porta hermética nos gonzo
de zonzos sentidos presos,
ara sem sangue de ofícios,
a moça não me mostrava.
E torturando-me, e virgem
no desvairado recato
que sucedia de chofre
à visão dos seios claros,
sua pulcra rosa preta
como que se enovelava,
crespa, intata, inacessível,
abre-que-fecha-que-foge,
e a fêmea, rindo, negava
o que eu tanto lhe pedia,
o que devia ser dado
e mais que dado, comido.

[...]

E se tanto se furtara
com tais fugas e arabescos
e tão surda teimosia,
por que hoje se abriria?
Por que viria ofertar-me
quando a noite já vai fria,
sua nívea rosa preta
nunca por mim visitada,
inacessível naveta?
Ou nem teria naveta...

A referência a Vénus, aqui implícita, pela alusão literária à deusa, não é única na obra de Drummond de Andrade. De facto, há variadas composições em que a deusa do amor é mencionada, a par de outras personagens mitológicas. É o que sucede, por exemplo no poema “No pequeno museu sentimental” (Andrade 2013a: 48), em que o eu lírico combina a metáfora

da amada como Vénus com a metáfora de si mesmo como “pastor felante”, alusão clara a Priapo que, numa das versões do mito, é abandonado por sua mãe Afrodite, por causa da deformidade do seu corpo, e educado por pastores.

No pequeno museu sentimental

No pequeno museu sentimental
os fios de cabelos religados
por laços mínimos de fita
são tudo que dos montes hoje resta,
visitados por mim, montes de Vênus.

Apalpo, acaricio a flora negra,
e negra continua, nesse branco
total do tempo extinto
em que eu, pastor felante, apascentava
caracóis perfumados, anéis negros,
cobrinhas passionais, junto do espelho
que com elas rimava, num clarão.

Os movimentos vivos no pretérito
enroscavam-se nos fios que me falam
de perdidos arquejos renascentes
em beijos que da boca deslizavam
para o abismo de flores e resinas.

Vou beijando a memória desses beijos.

O recurso à deusa, porém, vai mais longe do que a temática do amor enquanto ato sexual, como temos visto até aqui. De facto, Vénus é apresentada como imagem metafórica do amor, aqui representado sob diversas formas. É o que se nota na leitura da composição poética “Vênus” (Andrade 2012b: 119), que gira em torno da criação de inúmeros epítetos, todos relacionados com Vénus, assumindo a composição um tom de louvor à deusa, que relembra a conceção platónica dos hinos clássicos como composições especificamente dedicadas ao louvor à divindade⁹.

9 No âmbito da lírica coral, Maria Helena da Rocha Pereira (2003: 195) inclui os hinos nos tipos de cantos em honra dos deuses, referindo também a existência de composições em honra dos homens, como o epinício, o encómio e o treno. Esta distinção surge, por exemplo, em Platão – *A República*,

Neste poema de Drummond de Andrade, a deusa é representada de calças compridas, surgindo, por sinédoque, como a representação idealizada e sedutora da Mulher de todos os tempos:

Vênus de calça comprida é
Vênus calcianadiomênica
Vênus calcispúmica
Vênus calcitrite

Vênus de calça comprida
é Vênus calcirízica
Vênus calcigênitrix
Vênus calcimílica

De calça comprida Vênus é Vênus
Calcicranachiana
Calciarlesiana
Calcicapitulina

Calcibelvedérica
é Vênus de calça comprida
calcieleusiana
calcitriptolêmica

Vênus calcipersefônica
Vênus calciproserpínica
De calça comprida
Vênus calcicarôntica

Calcifarnésica Vênus
Vênus calcilaomedôntica
Vênus calcionfálica
Vênus é de calça comprida

Calcimegárica
Vênus calciedípica
Vênus calciatenéica
– de calça comprida – calcidedálica

10.607a (ἄμνους θεοῖς), ou *Leis*, 7.801d (ἄμνοι θεῶν) –, que associa diretamente os hinos aos deuses, por oposição às composições poéticas de louvor aos homens. Ver também Lima (2005: 17-18).

Vênus calcimeleágrica
 Vênus calciargonáutica
 Vênus calcibelerofônica
 de calça comprida Vênus

Vênus calcidanáidica
 Vênus calcihemofroidítica
 Vênus calcicomprida
 e sempre, nua, Vênus.

Partindo desta ideia, ao longo do poema são explorados diversos epítetos, neologismos criados a partir do nome “calça” e que remetem para diversas realidades associadas a Vênus, metáfora do Amor, convocando-se variadas faces dele. De facto, neste poema não é apenas o amor lascivo e sexual que se apresenta: há também amor filial, amor parental, amor puro, amor adúltero, amor sexual, amor incestuoso, etc.

De início¹⁰, os epítetos relembram as origens de Vênus e a sua capacidade de ser força geradora de vida: “calcianadiomênica” e “cacispúmica” remetem para o nascimento de Afrodite a partir da espuma do mar, ao passo que “calcitrite” e “calcigênitrix” se relacionam com a capacidade de gerar vida por parte da deusa. Por outro lado, a figura de Vênus tem uma força sedutora tal que ela própria é fonte de criação. Assim, o poema apresenta inúmeros artistas e locais com criações associadas à deusa: ela é “calcirízica” (correspondendo à Vênus Síria), “calcimílica” (Vênus de Milo), “calcicranachiana” (pintada por Lucas Cranach), “calciarlesiana” (Vênus de Arles), “calcicapitulina” (Vênus Capitolina), “calcibelvedérica” (Vênus de Belvedere) e “calcifarnésica” (Vênus Calipígia, da Coleção Farnese). De seguida, o sujeito poético associa a deusa a diversas personagens mitológicas cuja escolha, ainda que aparentemente aleatória, revela um trabalho criterioso que permite rememorar diversos tipos de amor.

Em primeiro lugar, o amor parental e filial é aludido no epíteto “calcidedálica”, que evoca o amor entre Dédalo e Ícaro¹¹, e nos epítetos “calcieleusiana” e “calcitríptolêmica”, que nos transportam para a figura de Elêusis e da relação com seu filho, Triptólemo¹². A estas duas personagens liga-se a figura de Deméter, cujo amor maternal é rememorado através dos epítetos

10 Veja-se Frade (2019) para uma explicação detalhada do poema.

11 Grimal (1992, s.u. “Dédalo”).

12 Grimal (1992, s.u. “Triptólemo”, “Deméter”, “Elêusis”).

“calcipersefônica”, “calciproserpínica” e “calcicarôntica”, que aludem ao rapto de Perséfone e à descida aos Infernos (onde se encontra Caronte) presente no mito¹³. Por fim, o amor parental (ou a sua inexistência) também está presente nos epítetos “calciedípica”, que remete para o amor incestuoso entre Édipo e sua mãe¹⁴, que culmina com o suicídio materno e o exílio do herói, e “calcidanáidica”, que nos remete para o abandono de Dánae por seu pai (Acrísio, rei de Argos) e para seu filho, Perseu, personagem mitológica responsável pela morte de Medusa¹⁵ e pelo consequente aparecimento de Pégaso, o cavalo alado, que acaba por ajudar Belerofonte a matar a Quimera.

Relacionado precisamente com Belerofonte e a afeição que Estenebeia, esposa do rei de Tirinte, lhe dedica¹⁶ é evocado no poema um outro tipo de amor – o amor adúltero e lascivo – através do epíteto “calcibelerofônica”. Além disso, o adultério amoroso é também aludido no epíteto “calcionfálica”, que remete para o amor adúltero entre Ônfale e Héracles¹⁷.

A este herói associam-se outros epítetos, que remetem para outros tipos de amor. Assim, a figura de Héracles é evocada também no epíteto “calcilaomedônica”, ligado ao amor fraterno, pelo qual se rememora o castigo dado pelo herói mítico a Laomedonte, rei de Troia, quando este procura matar os seus companheiros argonautas para evitar o cumprimento de uma promessa¹⁸. O mesmo tipo de amor fraternal é também lembrado no epíteto “calciatenéica”, em que, mediante a figura de Atena, se lembra a proteção dada por Atena a Héracles durante a Guerra de Troia¹⁹.

Por outro lado, Héracles é ainda evocado para lembrar a existência do amor puro: Vénus é também “calcimegárica”, neologismo que evoca o amor de Mégara por Héracles, que é destruído quando, num acesso de loucura provocado por Hera, o herói mata os filhos²⁰. Puro parece ser também o amor entre Atalante e Meleagro²¹, rememorado no epíteto “calcimeleágrica”.

13 Grimal (1992, s.u. “Perséfone”).

14 Grimal (1992, s.u. “Édipo”).

15 Grimal (1992, s.u. “Dánae”).

16 Grimal (1992, s.u. “Belerofonte”, “Estenebeia”).

17 Ônfale, Rainha da Lídia, assume uma relação com Héracles, que era casado. Veja-se Grimal (1992, s.u. “Ônfale”, “Héracles-V”).

18 Na versão do mito dos argonautas explorada por Diodoro Sículo, Héracles faz parte deste grupo (Grimal 1992, s.u. “Héracles-IV.14”). Veja-se também Grimal (1992, s.u. “Héracles-III”, “Laomedonte”).

19 Grimal (1992, s.u. “Atena”).

20 Grimal (1992, s.u. “Mégara”, “Héracles-I”).

21 Grimal (1992, s.u. “Meleagro”).

Esta última personagem mitológica permite ainda uma associação ao amor lascivo e sexual através do epíteto “calciargonáutica”. De facto, numa versão do mito de Jasão e o velo de oiro, Meleagro pertence ao grupo de argonautas que atraca na ilha de Lemnos e aí permanece tempo suficiente para que se produza a união sexual com as habitantes da ilha.

O sujeito lírico expõe, assim, as diversas facetas amorosas, para concluir que não é importante a face que o amor toma: daí o epíteto “calcihemofroidítica”, reminiscência de Hermafrodito, ser simultaneamente uno e duplo²², que remete de forma metafórica para as faces múltiplas do amor. De facto, o que importa ao sujeito lírico, afinal, é a mulher e a sua nudez, metáfora da inocência primitiva que o poeta busca e que, ao permitir a união entre o corpo e a alma dos amantes, conduz à emergência de um sentimento de paz intensa, como fica bem patente no poema “Mulher andando nua pela casa” (34):

Mulher andando nua pela casa
envolve a gente de tamanha paz.
[...]

Nota-se assim, por fim, que Drummond de Andrade, na sua poesia amorosa e erótica, explora várias faces do amor: sem se deixar limitar por barreiras morais – tudo é mencionado –, o poeta manipula magistralmente a linguagem poética dando ao texto uma carga profundamente erótica, mas não pornográfica, distinção que o próprio poeta cuidou manter – grande parte dos seus poemas eróticos foi publicada tardiamente, já a título póstumo, pelo facto de Drummond de Andrade reear a sua inserção na pornografia²³. Mas esta distinção entre erotismo e pornografia limita-se à linguagem que envolve a construção dos poemas, e não ao ato de amor em si que eles descrevem. Fora do papel, tudo se permite, sem reservas, sem pudores, como se descreve no poema “Eu sofria quando ela me dizia” (Andrade 2014: 43):

22 Grimal (1992, s.u. “Hermafrodito”).

23 “Drummond, em fragmento de entrevista anunciado por Barbosa (1987, p. 14), afirma que ‘há no Brasil – não sei se no mundo –, no momento, uma onda que não é de erotismo. É de pornografia’. Sabendo que os limites entre a pornografia e o erotismo são bastante sutis, o poeta trabalha por uma não-confusão entre um e outro em seus poemas, talvez por considerar demasiado vulgar o tratamento do sexo pela pornografia, até porque o erotismo, ao qual ele afirma que seus poemas estão filiados, traz já no nome o parentesco com o livro que, até então não tinha sido publicado: o mito do amor, Eros, e o livro O amor natural envolvem sexualidade e sentimento como algo uno” (Prado e Rodrigues 2009: 2).

A amada quer expressamente falar e gozar
gozar e falar
vocábulos antes proibidos
e a volúpia do vocábulo emoldura a sagrada volúpia.

Assim o amor ganha o impacto dos fonemas certos
no momento certo, entre uivos e gritos litúrgicos,
quando a língua é falo, e verbo a vulva,
e as aberturas do corpo, abismos lexicais onde se restaura
a face intemporal de Eros,
na exaltação de erecta divindade
em seus templos cavernantes de desde o começo das eras
quando cinza e vergonha ainda não haviam corroído a inocência de viver.

Note-se aqui a presença da divindade grega como força vital, primordial. Segundo Grimal²⁴, Eros, deus do Amor, é “uma força fundamental do mundo” e “assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do Cosmos”.

É essa a coesão que Drummond de Andrade explora em variados poemas em que a Antiguidade Clássica é rememorada: neste poema, Eros surge como divindade fálica que intervém junto do Homem para promover a coesão do Amor-Sentimento com o Amor-Sexo, esse sexo primordial, que quebra todas as barreiras morais, por não se deixar limitar pela “cinza e vergonha”. Nos outros poemas com ecos clássicos que aqui vimos, essa busca pela coesão total entre os amantes é também visível e desejada.

Conclusões gerais

Através deste estudo, é possível concluir que a obra poética de Carlos Drummond de Andrade, detentora de inúmeras faces, reflete também marcas da inspiração que o poeta itabirano bebeu na Antiguidade Clássica, que demonstra conhecer bem. Neste sentido, o Amor é uma das temáticas em que essa inspiração é mais visível e é apresentado em variadas facetas, surgindo na sua forma paternal, filial ou fraternal, entre outras. Não se resume, assim, à sua vertente erótica, mas isto não significa que esta não assuma especial relevo no que toca à presença de elementos clássicos. De facto, o poeta utiliza marcas da cultura clássica para aprofundar diversas

24 Grimal (1992, s.u. “Eros”).

características amorosas, mas, de entre elas, o Amor erótico é bastante representado por motivos clássicos, presentes tanto na menção direta a autores greco-latinos como em alusões a mitos clássicos ou na aposta em jogos linguísticos inusitados que nos transportam para o universo gramatical, literário e cultural da Antiguidade.

Nota-se, então, que, em variadas composições poéticas, e ao longo da vida do poeta, o amor erótico é um *topos* literário em que a realidade multiforme da mulher ou do próprio ato sexual se conjugam variadas vezes com elementos da cultura clássica, o que permite a criação de poemas em que a intertextualidade clássica é manifesta.

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de (2012a). *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2012b). *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2013a). *O amor natural*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2013b). *Alguma Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2014). *A paixão medida*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2017). *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Arcaz Pozo, Juan Luis (1989). “‘Basia Mille’: notas sobre un tópico catuliano en la literatura española”. *Cuadernos de Investigación Filológica* 15: 107-116.
- Barbosa, Rita de Cássia (1987). *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática.
- Brenk, F. E. (1980). “*Non primus pipiabat*: Echoes of Sappho in Catullus’ ‘passer’ Poems”. *Latomus* 39.3: 702-716.
- Bury, R. G. (trad.) (1984). *Plato, XI, Laws, vol. II, Books VII-XII*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cairns, Francis (2012). *Roman Lyric. Collected Papers on Catullus and Horace*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter.
- Cornish, Francis Warre et al. (trad.) (1995). *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frade, M. (2019). “Da língua dos clássicos aos clássicos na língua: uma leitura do poema ‘Vênus’ de Carlos Drummond de Andrade”. *Calíope – Presença Clássica* 38.1: 4-22.
- Grimal, Pierre (1992). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Difel.
- Lima, Célia Joaquim Silva (2005). *Hino Homérico a Afrodite: Estudo Introdutório, Tradução do Grego e Notas*. Diss. Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Lima, Francesco Jordani Rodrigues (2006). “Amor – a palavra essencial da poesia erótica de Drummond”. *Diadorim* 1: 96-106.
- Mozley, J. H. (trad.) (1989). *Ovid – The art of love and other poems*. Cambridge: Harvard University Press.

- Neto, Dibo Mussi (2018). *O mais íntimo suspiro: um estudo sobre o sagrado nos poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”.
- Oliveira, Andreia (2014). “o amor é a memória/ que o tempo não mata: algumas definições de amor em Carlos Drummond de Andrade”. *Olho d’água* 6.1: 27-37.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2003). *Estudos de História da Cultura Clássica I – Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Possebon, F., e Gilberto de Sousa Lucena (2011). “Ritual venusiano em Pierre de Blois: uma leitura do poema *Grates Agro Veneri*”. *Revista Graphos* 13.2. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/13739/7802> (consultado em dezembro de 2019).
- Prado, Priscila Finger, e Inara Rodrigues (2009). “A representação de Eros em o Amor Natural”. *Disc. Scientia. Série: Artes, Letras e Comunicação, S. Maria*, v. 10, n.º 1: 1-14.
- Quirino, Ana Maria (2008). “Nas malhas de Penélope: ecos da poesia lírica latina na poesia moderna brasileira”. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória*, a. 4, n.º 4: 1-8. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/reel/article/view/3502> (consultado em dezembro de 2019).
- Santa-Cruz, Maria (2003). “A oitava face do poeta: o amor natural – erotismo tardio ou alquimia do amor?”. *Scripta* 6.12: 82-99. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12473/9786> (consultado em dezembro de 2019).
- Segal, Charles (1968). “Catullus 5 and 7: A Study in Complementaries”. *The American Journal of Philology* 89.3: 284-301.
- Shorey, Paul (trad.) (1994). *Plato, The Republic, VI-X*. Cambridge: Harvard University Press.
- Spina, Segismundo (1991). *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: EDUSP.

Ecoss da ausência: nostalgia no feminino

ANA PAULA PINTO*

1. Ecoss autobiográficos

Embora a investigação filológica tenda a objectivar como autobiográfico estritamente o género literário que apresenta, num exercício intencional de registo retrospectivo, a sequência histórica de experiências vitais de um sujeito no complexo itinerário da formação da sua identidade, toda a criação poético-literária – mesmo que muito distante dos mais básicos exercícios confessionais de um sujeito – revela de algum modo e a algum nível a peculiar matriz referencial do seu criador. Consciente ou inconscientemente, nenhum exercício de criação poética se exime de ocorrer como o inequívoco testemunho de um eu que, pelo fio do discurso, reconstrói subjectivamente as coordenadas pessoais do seu espaço, do seu tempo e do seu mais íntimo labirinto simbólico.

A colecção poética de Myriam Fraga é, a este título, particularmente reveladora.

Nascida no estado nordestino da Bahia, na cidade de S. Salvador, a 9 de Novembro de 1935, aí cresceu, se formou, casou cedo e constituiu família¹.

* Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Católica Portuguesa – CEFH | appinto@braga.ucp.pt
Investigação elaborada no âmbito do UIDB/00683/2020, do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

1 A experiência de encontro afectivo, aos quinze anos, noivado, aos dezassete, e casamento, aos dezanove, com o advogado e futuro professor da Universidade Federal da Bahia Carlos Fraga, recorrerá em vários dos seus testemunhos autobiográficos, como um eixo nuclear da sua trajectória de poetisa, mulher casada e mãe: “Naquele tempo, as meninas eram educadas, principalmente para o casamento. Conheci moças que deixaram o colégio mal completando o ginásio, para se dedicarem aos bordados,

A partir dos finais da década de 50 do século passado, aí foi conquistando notoriedade cultural, ao publicar regularmente em suplementos culturais de jornais e revistas². Aí inaugurou também, em 1964, com o volume de poesia *Marinhas*, uma considerável colecção literária (entre volumes de poesia, de prosa, de literatura infantil). Em 1980, mercê da sua relevância literária, e do esforço colocado na divulgação da cultura baiana, começou a chefiar o Departamento de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia, estruturando projectos pioneiros³. Em 1985 foi-lhe concedida a cadeira 13 na Academia de Letras da Bahia. Tamanha efervescência cultural levou Jorge Amado e Zélia Gattai, amigos de longa data, a escolherem-na como a primeira directora executiva da Fundação Casa de Jorge Amado⁴, em 1986, cargo que desempenhou até ser vencida pela leucemia – enquanto trabalhava entusiasticamente na composição do último livro, *Ventos de Verão*⁵ –, a 15 de Fevereiro de 2016.

Quando, em 1964, se publica na Editora Macunaíma⁶ o seu primeiro volume de poesia, *Marinhas*, são os complexos mecanismos de metaforização

corte e costura, culinária. Um bom casamento era como tirar na loteria. Os pais respiravam aliviados e passavam a tutela. Elas mudavam de dono e continuavam a brincar de casinha. Às vezes eram felizes [...] Casei-me, mal saíra da adolescência e se fui feliz foi porque tive a sorte de encontrar um homem bastante inteligente para compreender que sou um indivíduo, uma pessoa com senso e opinião e não um apêndice a reboque de sua vontade.” (Fraga 1979: 10; in Silva 2017: 53).

- 2 Foi durante vinte anos (entre 1984 e 2004) colunista regular do jornal *A Tarde* (o mais antigo jornal impresso baiano em circulação, fundado em 1912 por Ernesto Simões Filho, de circulação diária no estado da Bahia, onde concorre, como marco do jornalismo moderno, com o *Jornal Correio*, *Jornal da Metrópole* e *Tribuna da Bahia*). No testemunho prestado ao projecto *Com a palavra o escritor*, refere: “Naquela época, quando eu comecei a escrever, todos os jornais tinham sua página literária. A primeira vez que publiquei um poema foi no *Diário de Notícias*, na página literária editada por Inácio de Alencar, através de Florisvaldo Mattos, que trabalhava nesse jornal. *A Tarde* também tinha uma página de prestígio, coordenada pelo professor Hélio Simões, e o *Jornal da Bahia*, e depois a *Tribuna da Bahia*, todos davam muito espaço para a literatura. Depois os jornais foram se modificando, se modernizando, e foi sobrando cada vez menos lugar para a literatura.” (Fraga 2002: 61).
- 3 Como a criação editorial da *Colecção dos Novos*, que fomentará a promoção literária de autores jovens.
- 4 Tendo Jorge Amado em 1982 cumprido 70 anos de vida e 50 de carreira literária, começaram a multiplicar-se as pressões de várias instituições para manter viva a memória do escritor, e salvar da dispersão o seu abundantíssimo espólio. Em 1986 instituiu-se oficialmente a Fundação Casa de Jorge Amado (Salvador, Bahia), não só para divulgar e preservar o acervo bibliográfico do escritor, mas também para simultaneamente incentivar a investigação sobre a literatura e a cultura baiana; o *Projeto Editorial Casa de Palavras* ocorreu como o mecanismo complementar de fomentar o movimento editorial na Bahia, estimulando a revelação de novos escritores.
- 5 O livro, de edição póstuma (Novembro de 2016), publicado pela Fundação Casa de Jorge Amado, reúne crónicas da coluna “Linha D’água”, que Myriam Fraga assinou durante vinte anos no jornal *A Tarde*.
- 6 Casa editorial amadora, que preparava edições de autor (financiadas por cotizações dos autores e sócios), de baixa tiragem e exemplar qualidade. Myriam Fraga publicou nela *Marinhas* (1964); O

que lhe permitem eternizar no tempo não só a geografia, a história e a vocação marítima da cidade natal, mas também o contexto de turbulência política que varre todo o Brasil⁷: a par dos lexemas recorrentes vinculados às actividades piscatória, de construção naval e de descoberta marítima⁸, entretecem-se no seu discurso capciosas alusões simbólicas aos sonhos e esperanças que o eu poético planta, e de onde colhe naufrágios⁹ e algemas:

Trago o metal
E a linha.
Anzóis dormindo nos cestos,
Sonhando auroras
E peixes.

Com a enxada dos remos
Planto a semente dos dias.

Planto redes e esperança,
Colho naufrágios e peixes
Sargaço
Búzios
Algemas. (“Marinhas, I”, Fraga 2008: 25)

A especularidade pulsante da cidade,

livro dos adynata (1973); *A Ilha* (1975); *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983); *Flor do Sertão* (1986); *Os Deuses Lares* (1991); *Die Stadt* (1995); *Six Poems* (1985); e *Sesmaria* (2001, 2.^a ed.).

- 7 A primeira actividade literária de Myriam Fraga parece estar de facto associada a alguma turbulência política: eclodindo precisamente em 1964 no Brasil o maior golpe da Ditadura Militar, os artistas encontrarão formas metafóricas de exprimir as suas inquietações e a sua liberdade criativa, evitando a repressão e censura ditatorial.
- 8 V. em Fraga (2008: 25-27) as recorrentes referências a “anzóis”, “peixes”, “remos” (I); “velas, cordame e mastros”, “mar” e “maresias”, “vazio porto”, “estrela-do-mar” (II); “alvarengas”, “praias”, “porto”, “mar e arrecifes”, “quilha” (III); “casco”, “espuma”, “vela”, “peixes”, “salitre” (IV); “astrolábios”, “vela”, “sal e horizonte”, “barco”, “mapas”, “arquipélagos”, “travessia malograda”, “convés”, “âncora”, “gávea”, “marinheiro cego” (V); “barcos”, “angras”, “mastros”, “âncoras”, “velas” (VI) (actividade, de resto, especularmente reflectida na paralela exploração agrícola, no poema I). Equivalentes esquemas expressivos e lexicais reaparecerão nas outras colecções, povoadas de mares, naufrágios, galeões e caravelas. V. em particular *Sesmarias* e *Deuses Lares* em Fraga (2008: 45-133 e 329-341).
- 9 O naufrágio, que se prende com a realidade histórica da aventura marítima e colonização portuguesa do Brasil, é um lexema obsidante não só nesta colecção (I, 9; II, 8; III, 7; V, 13; VII, 6; “astrolábio quebrei”, “gáveas partidas”, “travessia malograda” (V); “morte-espanto / dos afogados” (VI); o “corpo azul / do afogado” (VIII), mas recorre ainda em várias das obras poéticas de Myriam Fraga (em *Sesmaria*, e. g., é o subtítulo de uma colecção de três poemas sobre os naufrágios históricos do Galeão Sacramento, do Galeão Rosário, e da Nau Sr.^a da Vitória).

[...] plantada no mar
 [...] entre corais [...].
 O salitre é seu ar,
 Sua coroa, sua trança
 De salsugem,
 Seu vestido de ametista,
 Seu manto de sal
 E musgo. [...]

[...] Em maresia
 E estrelas afogada. [...] (*Sesmaria*, “A cidade”, Fraga 2008: 49),

rendida ao fascínio do mar¹⁰ – que aqui se abre, como um pórtico simbólico, e se prolonga em todo o universo fraguiano¹¹ –, espelha não só o perfil (geográfico, histórico¹², cultural) de S. Salvador da Bahia, mas também a conformação da mais íntima natureza da poetisa. Enquanto a cidade onde ela nasceu, sempre viveu e morreu representa a cartografia afectiva que oferece cenário para o seu pungente apelo de continuidade e enraizamento, na amplitude oceânica parece encontrar-se o primitivo molde da sua alma sempre impelida pela inequívoca inquietação da viagem¹³.

Inteiramente mergulhado no cenário nordestino de S. Salvador da Bahia, nessa dual especularidade de mar e terra, o encadeamento poético fraguiano ora empresta expressão às humildes contingências da sociedade baiana contemporânea (como a comunidade piscatória de *Mar Grande*, “sonhando auroras / e peixes”, no mar plantando “redes e esperança”: *Mari-nhas I*, Fraga 2008: 25), ora resgata das sombras do passado memórias

10 Toda a colecção poética veicula no seu núcleo expressivo uma visceral ligação ao imaginário marítimo, que nos traz quase indelevelmente sugestões do imaginário homérico. Muitos poemas arrastam, como Pessoa diria, “mares de sargaço” que são “fragmentos de um mar de Além”. Notar que no poema “Mapa” (de *O vaso ritual*) há uma referência explícita aos genotextos camoniano e pessoano: “O tempo é a substância única/ Em que navego. / Bússola solta ao acaso, / Aeronave, // Geografia inventada, precipício / De símbolos, de sargaços. // Há um Adamastor plantado / Em cada traço / deste sujo papel, / deste papiro ingrato // que se enrola e me esconde! A outra face” (Fraga 2008: 243).

11 V. particularmente *Pescadores de Mar Grande* (1970) e *A Ilha* (1975) (Fraga 2008: 29-36 e 37-44).

12 A colecção poética *Sesmaria* (1969), constituída por quatro secções temáticas (*A cidade*; *Os fantasmas*; *Os naufrágios*; *Os invasores*), a partir do tema da regulamentação jurídica portuguesa para a distribuição e exploração territorial das colónias, equaciona simbolicamente a perspectiva histórica da gradual formação da identidade nacional brasileira, frente aos colonizadores e aos invasores holandeses (Fraga 2008: 45-133).

13 “Houve um momento em que pensei que poderia partir em busca do que acreditava ser o meu destino. Todos os navios no porto acenavam para o instante de ruptura. Mas por um momento hesitei e perdi a expedição dos argonautas” (Fraga 2001: s/p, citado por Silva 2017: 51).

históricas. A par das nacionais – gestas de conquista e colonização do território, dos imponderáveis malogros nos vórtices marítimos e do dilacerado heroísmo a resistir às armadas invasoras (*Sesmaria*, Fraga 2008: 45-133) –, cruzam muitas vezes na filigrana fina do discurso poético, como ecos contrastivos de um diálogo universal, vestígios da nossa primeva natureza de mortais, a partilhar o cenário vital com as brutas feras e as insensíveis formações minerais e vegetais, com as quais apenas privamos hoje em investidas científicas e museológicas.

2. Ecos míticos troianos

Mergulhando no abismo das memórias, individuais ou colectivas, o poder catalisador da palavra poética de Myriam reactualiza ainda, por um sortilégio de condensação simbólica, ecos de antigos enunciados míticos. Parte da sua reelaboração simbólica parece integrar, pois, de forma reflexa e inconfundível, a imagem proteiforme e cindida da cidade, que se metamorfoseia no tempo, se redimensiona, se reforma, e se debruça reflexiva no espaço da própria solidão, sem se reconhecer a si mesma, em perpétua tensão dialéctica entre aquela que foi e quem se tornou. A partir do pretexto imediato da cidade de Salvador, um dos mais antigos centros da administração portuguesa nas Américas, imóvel, plantada ao rés do mar, tendem, na verdade, a reaparecer, de forma obsidiante, como herança cultural partilhada, ecos poéticos arcaicos de outras terras agrestes, que se abismam, como ilhas¹⁴, diante da motilidade enigmática do mar, e testemunham na espessura do seu silêncio vagas sucessivas de marés e de homens, que chegam ou que partem para destinos incertos. A partir dessa referencialidade espacial da cidade, que permanece, desgastando-se no silêncio pétreo da sua própria imobilidade aparente, a ideia multiforme da viagem, com seus controversos mecanismos de extensão metafórica – partida e permanência, conquista e perda, esperança e desalento, desassossego e desolação, saudade e ausência, regresso e desilusão –, enforma o imaginário poético fraguiano, propondo um retrocesso aos primordiais arquétipos míticos. Literariamente cristalizados nas narrativas homéricas¹⁵, eles assumem como fundamental enquadramento expressivo o maior dos ciclos míticos da Antiguidade, o da

14 Para a relevância simbólica da cidade, vinculada ao mitema de Ítaca, v. Silva (2017: 140-142).

15 Ocorre uma provável reminiscência implícita à autoridade poética de Homero no “cego viajante” do poema “Astrologia” (em *As Purificações ou O sinal de Talião*, I – *O Vaso Ritual*, Fraga 2008: 249).

Guerra de Tróia¹⁶, e da trágica dispersão dos homens, coagidos a abandonar por imposições externas o torrão pátrio e os mais íntimos vínculos afectivos.

A presença mítica pervade o universo poético, através de um dinamismo transfigurador, que opera nas coordenadas lógicas de tempo e espaço profundas metamorfoses de sentido. De alguma forma lapidariamente explicitado na “Explicação (quase) desnecessária” (que introduz, como uma verdadeira “arte poética”, a colecção *As Purificações ou O sinal de Talião*, de 1981), este dinamismo opera construindo “no silêncio uma parábola sem limite”, capaz de criar a partir do que se reconhece “como uma herança de séculos, resíduo de experiências vividas por remotas ancestralidades” (Fraga 2008: 217).

Alguma coisa muito especial que ditava uma norma, definia uma função: situar o poeta na faixa intermediária entre a Razão e o Mito, no circuito imaginário de uma história que se repete a partir do embrião, na água primordial onde tudo é gerado.

Ao desvendar da sua própria saga, o Poeta sente que entre os dedos a tessitura se esgarça, e, através do véu que recobre a sua origem, ele enxerga, vidente cego, uma realidade maior que o identifica e confunde com o primeiro sopro de vida, o separar das águas.

Não é à toa que, na sabedoria exatíssima dos mitos, Homero e Tirésias – aedo e adivinho – pagaram com os olhos o privilégio da vidência. É que a Poesia, como a Verdade, habita espaços mais profundos, e os olhos humanos são inúteis para ver o invisível.

Este livro é um roteiro de viagem. Peregrinação em busca de uma herança comum “que nos divide e soma”. Um navegar nos rios do próprio sangue à procura de uma decifração, de um rasto, do olho da Esfinge. [...]

Este livro é um roteiro, mas é também um mapa. Roteiro de uma absurda “viagem do nada ao não sei onde”. Diário de bordo perdido num naufrágio, mapa do tesouro de uma ilha sem tesouro, onde cada conquista é apenas fracasso, e cada novo passo um novo princípio.

E se, viajante sem porto, assim mesmo prossigo (prossequimos), é por saber que esta tragédia que encenamos – canto aos bodes de ouro do imprevisto

16 Acrescem ainda, no efabular poético, outros enquadramentos míticos que a tradição literária legou à cultura ocidental, associados ao de Tróia, ora como ciclos de aventuras colaterais (os Trabalhos de Hércules, o Ciclo Cretense), ora como esboço heróico prévio (o Ciclo dos Argonautas, arrastados por determinação fatal de um oráculo a reconquistar no espaço bárbaro da Cólquida o mágico Velo de Ouro); a este importante ciclo se ligam os mitos complexos de Orfeu, de Hércules, de Diónisos, e de muitos dos prógonos dos heróis homéricos. É possível que o ciclo lendário dos Argonautas tenha por base histórica a reminiscência de incursões de pirataria e colonização ao longo da costa do mar Negro.

– é nossa, nos pertence. E para lá dos espelhos ambíguos do destino e desta trágica “herança de bem e de mal, que nos divide e soma, somos mais do que os deuses, porque somos”. (Fraga 2008: 217-218)

A leitura do poema “Herança” (*Inéditos e Esparsos*, Fraga 2008: 474) ocorre também como um testamento poético de excepcional vitalidade:

Quando cheguei ao mundo,
Tróia não mais existia,
Mas em meus sonhos mais cruéis
Nunca deixei de procurá-la.

A cidade
Onde os homens
Morriam pela beleza,
E as mulheres se encantavam,
Quando o amor era apenas
Um pretexto para os deuses.

Como suportarei viver
Neste mundo, exilada,
Vendo o sol nascer
Sobre o pó das muralhas,

Enquanto no horizonte,
A esvair-se em lenda,
A sombra de um cavalo¹⁷
Transforma-se em miragem

E ontem, como hoje,
Tudo será passado.

Por uma fecundíssima dinâmica especular, de imersão na fonte mítica primeva e emersão na atmosfera autobiográfica, mesclando a impressão colhida e a expressão reconfigurada, e tecendo, num contínuo indiviso – *sonho, lenda e miragem* – a herança simbólica que simultaneamente colheu

¹⁷ Dotada de uma excepcional amplitude simbólica, a alusão à “sombra do cavalo”, que dá corpo à memória desfocada do passado – sonho ou miragem – recorre de novo no poema “Helena” (de 1998), da mesma coletânea (Fraga 2008: 460).

e lega, a arte fraguiana reequaciona a questão antiga do exílio da alma na transitoriedade do mundo.

3. Ecos do feminino

Nesta peculiar moldura temática, assumem incomparável expressividade os mitemas femininos de mulheres que – em redutos, na pátria ou longe dela, quase sempre tecendo intransitivamente a teia íntima do seu próprio silêncio – aguardam o resultado da acção heróica daqueles que amam, assumida por coacção fatal.

Inseridas regularmente em esquemas duais, essas figuras femininas (Penélope¹⁸, Helena¹⁹, Europa²⁰, Ariadne²¹, Medeia²², Circe²³, Dejanira²⁴ e Pasífae²⁵) tendem a convocar o enquadramento semântico da discriminação liminar entre os tradicionais papéis sociais do homem e da mulher, opondo passivo e activo, reservado e exposto, individual e colectivo. Enquanto o homem protagoniza a aventura (muitas vezes sofrida e involuntária, mas sempre gloriosa) da partida, da descoberta, da conquista, no espaço livre e público, a mulher fica, aguarda no espaço privado da interioridade e da casa.

O enunciado poético socorre-se de um artifício expressivo que consiste reiteradamente em atribuir, por compensação, na moldura quase tangível

18 Nos poemas “Os argonautas” e “Penélope”, em *As Purificações ou O sinal de Talião* (Fraga 2008: 237-239 e 264); e em *Os Deuses Lares* (Fraga 2008: 329-341).

19 V. os poemas “Helena” e “Herança” em *Inéditos e Esparsos* (Fraga 2008: 460 e 474).

20 Existe uma possível alusão à figura da princesa sidónia, no poema “Circunavegação”, em *Inéditos e Esparsos* (Fraga 2008: 474-475).

21 Referências explícitas, em *O risco na pele* (Fraga 2008: 204-206), no poema “Labirinto”, que funde num diálogo de silêncios a interioridade de Ariadne (nominalmente convocada como “Eu, Ariadne”) e Teseu. Também o poema “Iniciação”, em *As Purificações ou O sinal de Talião* (Fraga 2008: 240), propõe uma derivação transfiguradora do mito cretense: as alusões cruzadas ao labirinto, ao Minotauro, ao sacrifício humano e ao lapso de nove anos de espera permitem fazer um desvio de sentido, de modo que a voz lírica parece, por extensão metafórica, identificar-se quer com o monstro, quer com a vítima; enquanto os anos de degredo parecem apontar para Teseu, a alusão ao diadema legítima apontar para Ariadne; há ainda ecos da descida aos Infernos. A alusão ao amor sacrificado da princesa recorre na mesma colecção poética em “Memória” (Fraga 2008: 245). Uma possível reminiscência sincrética ocorre, ainda, na composição “Pasífae e o Touro”, em *Femina* (Fraga 2008: 348).

22 Uma possível referência a Medeia ocorre em “Os argonautas”, de *As Purificações ou O sinal de Talião* (Fraga 2008: 237-239).

23 *Os Deuses Lares*, poema 6 (Fraga 2008: 334).

24 Poema “Dejanira”, em *Femina* (Fraga 2008: 346).

25 Veja-se o poema “Pasífae e o Touro”, em *Femina* (Fraga 2008: 346); outra referência à personagem parece talvez ocorrer na alusão simbólica ao enamoramento pelo touro selvagem, em “Circunavegação”, de *Inéditos e Esparsos* (Fraga 2008: 474-475).

desse denso silêncio de intransitividade, ao eu lírico, por um processo muito próximo da possessão oracular, ou entusiasmo profético, a voz²⁶ – o mais das vezes interior – dessa figura expectante do passado, que, por sortilégio poético, regressa das sombras ao fluxo ininterrupto do tempo, e passa a iluminar o quotidiano fugaz, com a perenidade das suas mais íntimas angústias e perplexidades.

É possível que nessa constância imagética da mulher – que aguarda em silêncio o regresso de um ausente – a poetisa baiana reserve espaço de representação simbólica quer ao condicionamento repressivo das mulheres da sua geração, “confinadas pela educação e pela sociedade ao gineceu das virtudes domésticas”²⁷, quer ao silêncio da própria mãe²⁸, e de todas as gerações de mulheres que a precederam. Esse filão de tom autobiográfico, sensível ao confinamento da identidade feminina sob o opressivo domínio masculino, não cessa de se manifestar também especularmente em vários documentos extraliterários fraguianos²⁹.

4. Ecos da *Odisseia*

Neste universo poético atrai em particular a atenção a força catalisadora da figura mítica de Penélope, que a tradição literária, através do testemunho poético da *Odisseia*, apresenta como singularíssimo modelo feminino da Antiguidade.

26 As figuras femininas da história e da tradição literária são convocadas ao “cenário” poético, como vozes líricas de expressão dramática: sobre o seu testemunho, sempre de interioridade e de descrição indirecta, parece descer, como sobre uma protagonista de uma obra dramática em cena, a luz da atenção do leitor. Essas vozes parecem permitir à interioridade poética de Myriam Fraga um mecanismo velado de exprimir, metafórica e alegoricamente, no contexto do poema e da intertextualidade que ele instaura, a notação da rebeldia da poetisa face a vários aspectos da sociabilidade contemporânea.

27 Fraga (1987: 288).

28 Que a poetisa recorda dotada de uma extraordinária “sabedoria de cipreste, com que se curvava, sem quebrar-se aos vendavais da sorte” (Fraga 2000: s/p). É possível que o ter sido também filha única, a “enfrentar sozinha a perplexidade e a angústia de ser só uma” (Fraga 2000: s/p), tenha também atraído para o drama de Ítaca (onde Laertes, Ulisses e Telêmaco partilham entre si essa trágica herança de solidão e fragilidade face aos inimigos) a sua atenção. Para a amálgama poética da imagem da mãe com a tecedeira homérica, veja-se em particular o poema “Alma mater”: “[...] [A mãe] [...] Acerto e desacerto, o tudo e o nada, / assim desfaz o risco dos bordados / redesenhando miragens, incertos caminhos // O mistério da vida por um fio, / Tênuo cordão a unir os contrários./ A mãe é sortilégio dos contrários, / Tubarão e pelicano: devoradora e devorada.” (*Inéditos e Esparsos*, Fraga 2008: 477).

29 Nomeadamente as várias crónicas nos suplementos culturais dos jornais e múltiplas entrevistas concedidas. Para mais detalhes, v. Silva (2017).

Concebida como a sequência narrativa da *Iliada*³⁰, e temporalmente localizada depois da trágica destruição de Tróia, a *Odisseia* funda o seu enquadramento temático nas tribulações de regresso dos heróis gregos à pátria. Logo após a apresentação expressiva do protagonista, Ulisses, o rei de Ítaca, nos primeiros versos, como *o homem astuto, que muito sofreu*³¹, revela-se a peculiaridade do seu destino: quando já todos os gregos que sobreviveram às atrocidades da guerra e às tormentas no mar se encontram em casa, ele, retido numa ilha longínqua, é o único ausente (*Od.* 1.1-15). Esta singular circunstância, formulada pelo poeta e reproduzida pouco depois por Atena, no concílio olímpico, no início da narração³², levará o poeta, desde a primeira cena dramática, a desencadear para o impasse uma solução – ora em Ítaca, onde o herói se mantém na memória enlutada dos próximos como uma dolorosa ausência, ora em Ogígia, onde ele surge como uma presença impotente para a acção. Esta excepcional singularidade justificará a complexidade da estrutura narrativa, a articular vários núcleos diegéticos, estruturados em duas secções fundamentais: enquanto a primeira (livros I-XII) mostra Ulisses fora de Ítaca, a segunda (livros XIII-XXIV) detalha a sua acção ínvia a restaurar em território pátrio a justiça. A solução narrativa traduz simultaneamente aos leitores a notação clara

30 E com ela comungando de aproximada mundividência heróica, equivalente estrutura formal (iniciada quando a peripécia se encontra à beira do desenlace, dividida em secções narrativas distintas) e procedimentos literários análogos (fundados numa peculiar técnica de produção tradicional de pendor oralizante e formular).

31 A primeira notação, “astuto” remete para a possível tradução do epíteto πολύτροπος, no verso 1; a segunda sintetiza, numa paráfrase, todo o conteúdo do Proémio, e a alusão recorrente ao herói πολύτλας. Para mais detalhes, leia-se Pinto (2011).

32 Assim, quando Zeus, recordando o adúltero Egisto, censura a leviandade dos homens, sempre prontos a atribuir ao capricho dos deuses o infortúnio que eles mesmos forjam com as suas condutas criminosas, a deusa lembra (*Od.* 1.48-59) que o caso de Ulisses configura, na verdade, uma injusta excepção: tendo sido sempre exemplar na piedade, o infeliz, retido ainda longe dos seus numa ilha distante, pelo obstinado assédio de Calipso, atormenta-se e deseja a morte. Convencido pela argumentação da filha, Zeus reconhece que compete à justiça divina liberar o herói, a quem está destinado regressar são e salvo à pátria, apesar dos rancores de Poséidon; Atena prontifica-se a ir ela a Ítaca, enquanto Hermes descerá à divina ilha Ogígia, a manifestar a Calipso a superior vontade de Zeus. A narrativa da morte criminosa de Agamémnon (promovida pelos adúlteros Clitemnestra e Egisto), e consequente vingança do filho Orestes, reincidente na *Odisseia* como um tema obsidante: depois de um breve resumo do narrador (*Od.* 1.29-31), surge quase no início da narração, num discurso circunstanciado de Zeus sobre a leviandade dos homens, incapazes de reconhecer as suas próprias culpas (*Od.* 1.35-43). Assumindo também particular relevância ao longo da *Telemaquia*, é aqui reiteradamente apontado como exemplo a Telémaco, o jovem filho confrontado dentro de casa com as pretensões criminosas dos concorrentes do pai. Além disso, o poeta compraz-se em reformulá-lo noutros passos posteriores (em *Od.* 11.385-464, e *Od.* 24.19 sqq., pelo narrador; em *Od.* 24.192-202, pela alma de Agamémnon à de Anímedonte), sublinhando, como tema fundamental da *Odisseia*, um óbvio confronto entre os dois núcleos familiares, a partir dos paralelismos evidentes entre os papéis de Agamémnon / Ulisses, Clitemnestra / Penélope, Orestes / Telémaco e Egisto / os pretendentes.

de que o destino do herói se encontra desde o início da narrativa inscrito num projecto superior de justiça divina.

O projecto de regresso a casa que o herói acalenta – e que não só o narrador, como várias das personagens (Atena, Nestor, Menelau, Helena) explicitamente reconhecem como o seu destino pessoal – permite actualizar, do ponto de vista da intriga, uma das linhas temáticas fundamentais da *Odisseia*, que é a da autêntica união matrimonial, estruturada sobre o princípio da sintonia (emocional e racional) dos esposos e, por isso, da necessária e natural fidelidade do seu vínculo.

É justamente nesse princípio fulcral da sintonia afectiva e da fidelidade conjugal – apresentado em Esquéria pelo diplomático Ulisses à ingénua princesa Nausícaa como o principal encanto e fundamento de uma relação matrimonial perfeita –

que os deuses te concedam tudo o que desejares em teu coração,
um marido e uma família; e por companhia a nobre sintonia
de espírito! Pois não há nada melhor ou mais precioso
do que quando, sintonizando nos pensamentos, um marido e uma esposa
gerem uma casa. Muitos danos causam aos inimigos,
e alegrias aos amigos...³³ (*Od.* 6.180-185)

que se alicerça, desde o primeiro episódio narrativo do concílio dos deuses, a estrutura simbólica do poema. Fundamentada no evidente contraste de natureza dos núcleos familiares de Ulisses / Penélope / Telémaco, por um lado, e dos Atridas Agamémnon / Clitemnestra / Orestes, e seu duplo Menelau / Helena / Hermíone, por outro, a *Odisseia* propõe com efeito dois distintos destinos para o homem³⁴. Enquanto o primeiro núcleo familiar,

33 Tradução nossa.

34 O poeta sublinha essa distinção logo a partir da atribuição dos epítetos patronímicos aos heróis: Ulisses é, na verdade, *filho de Laertes*, que comprara a escrava Euricleia, mas a respeitara sempre para não infligir à esposa legítima o desaire de uma humilhação (*Od.* 1.429), enquanto Agamémnon e Menelau, *filhos de Atreu*, surgem miticamente vinculados ao crime paterno hereditário que atrai com uma maldição o castigo divino. O início do poema e da narração (*Od.* 1.13-15) coloca a questão da duplicidade afectiva do herói, que deseja regressar a casa e à esposa, mas é retido contra vontade por uma ninfa, que o deseja por marido; o primeiro exemplo do discurso dos deuses, no concílio olímpico, é o de Egisto, o adúltero, assassinado por Orestes, filho de Agamémnon e Clitemnestra; os deuses lembram, a propósito deste exemplo paradigmático de adultério, a responsabilidade dos homens sobre o seu próprio destino iníquo (a leviandade humana e seus falsos juízos desresponsabilizadores), e Atena contrapõe, como significativo, o exemplo do seu predilecto, Ulisses, retido à força, apesar da sua isenção ética; deste exemplo se parte pois para o caso concreto de Ulisses, cuja esposa é duramente assediada por pretendentes iníquos; este paralelo vai ser constantemente referido no poema, por Atena/Mentes/Mentor e por Nestor, que incentivam Telémaco a reagir à semelhança

fundado sobre a evidente similaridade de almas dos esposos, e obstinadamente decidido a uma fidelidade sem reservas – apenas frustrada esporadicamente pelas aventuras extraconjugais a que Ulisses se vê arrastado por determinações superiores dos deuses – será tardia mas irrevogavelmente premiado pela justiça divina com a felicidade³⁵, os segundos, marcados de desencontro e de infidelidade, serão votados à dor, à indignidade e à tragédia.

Na narrativa homérica, desenhado no primeiro concílio dos deuses (*Od.* 1), o projecto superior de justiça divina que compensará do desmesurado infortúnio o herói em itinerância de exílio tem por meta a experiência dual de partilha afectiva entre aqueles que se amam. Nesse sentido, a figura da prudente Penélope, que aguarda durante vinte anos, contra todas as evidências, o insólito regresso do marido, assume como entidade diegética o indiscutível papel de seu duplo expressivo. A ele, que partiu contra vontade, e contra vontade se mantém afastado, ou em involuntários desvios de trajectória, mantendo viva a esperança de a rever, imune à tentação e ao desespero, astuto e paciente³⁶ – aguarda-o sem desânimo ela, que ficou em Ítaca, mantendo viva a esperança de o rever, imune à tentação e ao desespero, prudente e sofredora³⁷. E capaz, como ele, de conceber perante os opositores artificios de dilação e engano.

A teia de Penélope, mitema fulcral na simbólica da narrativa, recorre três vezes na *Odisseia*. Em *Od.* 2.85 sqq., na assembleia convocada pelo queixoso Telémaco, Antínoo, o filho de Eupites, justifica perante os itacenses a conduta abusiva dos pretendentes, denunciando como um estratagema doloso a feitura da teia; segundo ele, a pretexto de dotar de uma mortalha

de Orestes (*Od.* 1.295; *Od.* 3.193 sqq.; *Od.* 3.325 sqq.), e por Menelau, que opõe a conduta criminosa da cunhada Clitemnestra à da fiel Penélope (*Od.* 4.91 sqq.).

35 Segundo as palavras de Ulisses, em *Od.* 6.180-185 (v. supra), essa felicidade conjugal traduz-se no dano causado aos inimigos e na alegria de quem os estima, coroada de fama exemplar entre os vindouros; os mesmos tópicos surgem claramente configurados, no final do poema, no castigo dos criminosos pretendentes e seus aliados e na reestruturação da felicidade doméstica, no enquadramento abrangente de quantos continuaram a prestar apoio à família do herói ausente.

36 Para as notações epítéticas de Ulisses na *Odisseia*, v. Pinto (2011).

37 O vínculo afectivo dos esposos denota-se recorrentemente quer pela descrição de Penélope, que se apresenta como um duplo do marido no carácter astucioso, prudente e de refinada desconfiança (ver, além do seu epíteto recorrente, “a prudente Penélope”, o testemunho de Antínoo, *Od.* 2.116 sqq.: “pensando no seu espírito tudo o que Atena lhe concedeu — / o conhecimento de belos labores, bom senso e astúcias / como nunca se ouviu falar em mulheres antigas [...] / destas nenhuma pensava de modo semelhante a Penélope”), quer pela alusão aos seus constantes estratagemas (particularmente o da teia) para iludir o assédio criminoso dos pretendentes.

o velho sogro Laertes, Penélope divertiu-se por três anos a seduzir³⁸ com falsas promessas os corações dos pretendentes, sendo apenas sustada pela inconfidência de uma criada, que a desmascarou enquanto desfazia de noite a obra feita de dia. Em *Od.* 19.137-158, é ela quem confia ao suposto mendigo acolhido no palácio a narrativa de como concebeu, inspirada pelos deuses, o fabrico de uma mortalha para Laertes, e como esse estratagemata astuto, mediante o subterfúgio de fazer e desfazer a mesma trama, lhe ofereceu durante três anos pretexto para adiar as núpcias indesejadas a que a forçava a violência dos intrusos. Em *Od.* 24.125 sqq., é novamente a perspectiva subjectiva de Anímedonte, um dos pretendentes chacinados, que reevoca o episódio, recontando-o no Hades a Agamémnon à luz da suposição de uma cumplicidade estratégica dos dois esposos no estratagemata da chacina. A história amplia-se com a notação de que, pronta e lavada a mortalha resplandecente (*Od.* 24.148), Ulisses apareceu trazido por uma divindade malévola.

O tema narrativo e os objectos³⁹ utilizados fundamentam a etapa de preparação do desenlace: manifestação da intimidade, na sua solidão expectante, simbolizam o ponto de partida em que o eu tece, em segredo, a trama inesperada da salvação, e se predispõe a recriar, a partir da aceitação da

38 Notar os termos do campo semântico da astúcia, tão familiares à descrição das dinâmicas do marido.

39 Enquadrados na esfera dos trabalhos femininos, o tear e a teia de Penélope permitem evocar as actividades relevantes da fição, confecção e cuidado dos trajes, em que, na sociedade aristocrática homérica, participam lado a lado as senhoras e as servas. Os produtos têxteis que resultam dos trabalhos ao tear fornecem alguns dos mais preciosos contributos para a esfera social das dádivas, que tem a sua mais notória expressão nos rituais de hospitalidade e de ofertas concedidas a quem chega e a quem parte. Outras ofertas de despedida, não enquadradas na moldura da hospitalidade, são, por exemplo, as que a ama Euricleia disponibiliza para a partida de Telémaco (*Od.* 2.349 sqq.) e as que amorosamente Penélope preparou e arrumou para Ulisses, a ponto de sair para Tróia (*Od.* 19.255-257). Incluída numa das suas narrativas ficcionais, a descrição rigorosa (*Od.* 19.221-235), à esposa, da indumentária completa de Ulisses – incluindo não só a delicada “túnica reluzente” e a “capa dupla de lã purpúrea” (mas também a preciosa “fibula de ouro”, com gravações de uma vívida cena de caça) – na sua passagem, há vinte anos, pelo território de Creta, permitirá dolosamente ao mendigo conquistar a confiança sem reserva de Penélope, numa primeira etapa inconsciente de reconhecimento. Transversalmente, a alusão às vestes associa-se também às dinâmicas nupciais. O tema, que ocorre com conspícua reincidência a propósito da situação anómala de Penélope (a quem uma hiperbólica multidão de pretendentes pressiona a aceitar novas núpcias ao fim de vinte anos de solidão), replica-se excepcionalmente a propósito do futuro próximo de Telémaco, que atinge a idade adulta na espera vã pelo regresso do pai. Por fim, a função específica da teia, apresentada por Penélope aos pretendentes, permite ainda evocar o cuidado ritual dos mortos, atribuído socialmente à mulher, que mantém, pelo privilégio da maternidade, o estatuto funcional da conservadora. Sintomaticamente, na evocação da memória da sua própria morte, em *Od.* 11.425-434, Agamémnon transmite ao visitante Ulisses, que encontra na mansão soturna do Hades, o ressentimento contra a esposa adúltera, não só por lhe ter preparado dolosamente a morte às mãos do amante Egisto, mas também por ter recusado o ritual fúnebre atribuído à esposa, de fechar ao morto, a caminho do Hades, as pálpebras e a boca.

sua própria fragilidade, a necessidade de agir e de regressar ao ponto de partida. Do ponto de vista da narrativa mítica, a teia de Penélope é também o espelho da sintonia anímica fundamental dos dois esposos, a que nem a distância nem o tempo conseguem pôr termo.

5. Ecos de Penélope

No enunciado poético fraguiano, é precisamente a figura da heroína que tece, no silêncio, resistindo ao desgaste da memória e da esperança – que instaura, por reconfiguração expressiva, uma metalinguagem metafórica, onde se dramatiza a própria actividade de recriação poética do mundo.

Através de um dinamismo profundamente transfigurador, que constrói “no silêncio uma parábola sem limite” (Fraga 2008: 217), o mitema da rainha que tece e destece recorre obsidiante no universo poético fraguiano, ora em alusões implícitas de intenso poder evocativo (veja-se a já citada “Explicação (quase) desnecessária”, supra), ora em referências explícitas de distinto alcance.

No primeiro poema de *O vaso ritual*⁴⁰, “Os argonautas”⁴¹ (Fraga 2008: 237-239), por exemplo, a inesperada aparição das referências nominais de Penélope e de Ulisses,

Há os que partem
e os que tecem.
Na urdidura das sombras,
É Penélope
Mais astuta que Ulisses?

Quem dirá na surdina
Do heroísmo dos pontos,
O selvagem pontear
Das agulhas na carne?

40 Segunda colecção poética de *As Purificações ou O sinal de Talião* (Fraga 2008: 237-239).

41 A lenda (e.g., Hesíodo, *Teog.*, 992 sqq.) conta como Jasão desposou a filha de Eetes, rei da Cólquida, irmão de Circe, Medeia, e a trouxe consigo no regresso à pátria grega, até a abandonar para casar com a filha do rei de Corinto; o mito evoca no seu enquadramento, tal como o de Ariadne e Teseu, a notação da mulher que sacrifica a sua identidade e a sua herança afectiva (Medeia mata o irmão Absirto e trai o pai; Ariadne ajuda a matar o irmão Minotauro e trai o pai) por amor, e acabará ultrajada pela leviandade do amado; também entretece o tema do exílio e da dificuldade de inserção numa nova sociedade; tal como o mito antigo, a versão de Myriam Fraga evidencia uma inequívoca coalescência de referentes míticos, ao serviço de uma simbologia fundamental.

deslocadas por um desvio temporal⁴² da sequência mítica que empresta título ao poema, permite perceber como ambos assumem, fora das coordenadas canônicas, a representação metonímica das famílias separadas pelas dinâmicas de conquista territorial, os heróis que partem, obedecendo ao “signo feroz, / impulso para o ato” e as que ficam, sacrificando-se no confinamento da espera

como barcos ancorados em si
No seu cansaço [...]

Sintomaticamente, Penélope assume a representação simbólica da multidão de Fiandeiras, com as quais o eu poético se funde gramaticalmente:

São pedaços apagados no mapa

São pontos de um bordado
Que não cresce,
Que se renova apenas
do que tece
e destrói
Nos dedos que noturnos
Desençam
O fio das meadas.

42 No contexto da dramática sucessão do Rei Creteu e da violenta tomada do trono de Iolcos por Pélias, filho de Poséidon, que destitui o meio irmão Aéson, a narrativa mítica dos Argonautas, liderada por Jasão, filho de Aéson, em demanda do mágico Velo de Ouro na Cólquida, envolveria, segundo a autoridade dos mitógrafos antigos, a geração anterior à dos conquistadores de Tróia; nela participou não Ulisses, mas o seu pai, Laertes, filho de Acrísio, e seu avô materno Autólico; na lista dos nomes de Argonautas constavam, com Atalanta, a virgem caçadora, Hércules, Linceu e Idas, filhos de Afareu, muitos dos nomes dos pais heróicos daqueles que serão vultos de relevo na guerra de Tróia, como Náuplio (pai de Palamedes); Oileu da Lócrida (pai de Ajax); Orfeu; Peleu (pai de Aquiles); Pólux e Castor, os irmãos Dioscuros. Como nota Graves (2005: 591, n.13): “Cada cidade precisava de um Argonauta que a representasse para defender os seus direitos no comércio do mar Negro, e os bardos itinerantes estariam suficientemente desejosos, por seu lado, de acrescentar uns tantos nomes a este ciclo completo de baladas. Existem, pois, várias listas dos nomes dos Argonautas, todos eles inconciliáveis, mas que se baseiam, na sua maioria, na teoria de que utilizaram um navio de 50 remos – o que não era de todo impossível no período micénico; apenas Tzetzes faz uma lista de cem nomes. No entanto, nem mesmo os cépticos mais radicais parecem ter duvidado de que a lenda, na sua essência, fosse histórica, ou de que a viagem tivesse ocorrido antes da Guerra de Tróia, em determinada data do séc. XIII a. C.”

E nos quedamos, Fiandeiras
 Soturnas, nesta praça
 Onde plantadas estamos
 Como mastros

De um navio que nunca partirá.⁴³

À contraluz, é possível reconhecer no poema “Linhagem” (Fraga 2008: 248) o vulto da rainha, que sobressai anónima e silenciosa⁴⁴, de um catálogo de referências do imaginário antigo⁴⁵, detentora privilegiada da “memória / do mundo”, “intemporal e eterna / no que teço”⁴⁶.

Parece também ocorrer uma implícita reminiscência indirecta da sua figura no poema “Roteiro”⁴⁷ (Fraga 2008: 241) da mesma colecção (onde o

obscuro
 Retorno. Viagem do nada
 Ao não sei onde.

Absurdo Aqueronte
 Onde um peixe navega

E este peixe é meu sonho

claramente evoca a itinerância sofrida de Ulisses⁴⁸ e a sua descida aos Infernos)⁴⁹.

43 A força expressiva dos desvios metafóricos e metonímicos e das deslocções do sentido mítico ocorre sublinhada pela intencionalidade das opções gráficas, que interpõem linhas de silêncio entre fragmentos estróficos inacabados.

44 E, no entanto, assumindo em primeira pessoa a voz lírica do testemunho.

45 Os heróis que navegam na barca escura, os adivinhos Anfiarau e Tirésias, os mortos.

46 Por um mecanismo de sincretismo simbólico, a figura metonímica de quem tece evoca em simultâneo as Fiandeiras infernais (“Os argonautas”, Fraga 2008: 237-239; e “Cabala”, Fraga 2008: 263) e Penélope.

47 O primeiro verso, “Decifrarei o mundo”, parece configurar um explícito testemunho do proémio da *Odisseia*.

48 Equivalente mecanismo evocativo parece estar presente no poema “Desalento” (Fraga 2008: 247), que recupera dramaticamente a notação do porto que “é uma pedra no fundo / do impossível” e de “Velas turvas do acaso / Que intranquilo / É este mar que devoro / E não tem fim” (Fraga 2008: 247).

49 Também os poemas “Geografia”, “Espelhos” e “O sétimo selo”, de *As Purificações* (III, *O sinal de Talião*; Fraga 2008: 266; 270; 271), e “Definição” (*Lenda*) e “Eu sou ninguém” (*Metamorfozes*), em *A Lenda do Pássaro que roubou o fogo* (Fraga 2008: 296; 318), parecem comportar evocações da experiência heróica de navegante de Ulisses.

Já o poema “Penélope”, no livro III de *As Purificações* (*O sinal de Talião*, Fraga 2008: 264), fazendo jus à referência explícita do título, concentra em torno da figura mítica de Penélope o mais expressivo compêndio intertextual:

Hoje desfiz o último ponto,
A trama do bordado.

No palácio deserto ladra
O cão.

Um sibilo de flechas
Devolve-me o passado.

Com os olhos da memória
Vejo o arco
Que se encurva,
A força que o distende.

Reconheço no silêncio
A paz que me faltava,
(No mármore da entrada
Agonizam os pretendentes).

O ciclo está completo
A espera acabada.

Quando Ulisses chegar
A sopa estará fria.

As opções versificatórias emprestam à sequência narrativa um requintado dramatismo: os dísticos com que se inicia e se encerra o poema parecem denotar o grau de ansiedade com que a realidade exterior é interiormente percebida: sucedem-se, numa amálgama próxima da sinestesia, as impressões visuais (o bordado) e tácteis (os pontos), visuais (o palácio deserto) e acústicas (o ladrar do cão⁵⁰), acústicas (o sibilo das flechas) e

50 O tema dramático do cão Argos, que aguarda na sua fidelidade canina vinte anos o regresso do dono, recorrerá em *Os Deuses Lares*, poema 4 (Fraga 2008: 333), poema 7 (Fraga 2008: 335), poema 11 (Fraga 2008: 338); aqui assume, de algum modo, a simbologia de duplo da rainha, ele que “sozinho / [...] envelhece / na soleira da porta”.

memorizadas (o passado). As duas quadras centrais permitem traduzir como os fugazes estímulos exteriores se derramam ora numa memória mais distendida do passado (a da habilidade de Ulisses com o arco), ora, sincreticamente fundida com ela, a percepção imediata, intuída, e semiconscienzializada do massacre dos criminosos pretendentes, que ocorre fora do seu horizonte visual, mas se ajusta ao seu horizonte de expectativas. Inesperadamente, porém, e como enigmática chave de leitura, esta anagnórise interior espoleta de novo, no fluir emocional da voz lírica de Penélope, o regresso ao ritmo brusco e sincopado dos dísticos: e se o primeiro traduz essa certeza interior de quem esperou, elaborando insidiosamente “a trama” do bordado, o fechar de um ciclo, o último dístico sugere um desfecho de conflito. A “sopa fria” que se oferecerá a Ulisses tanto pode ser a metáfora da ansiedade que a esposa põe no mecanismo de hospitalidade (tanta pressa leva, que arrefece antes de Ulisses a poder tomar), como, muito provável, a metonímia da sua própria emoção apagada pelo desgaste da espera⁵¹.

Poeticamente vinculada a uma complexa natureza dramática, toda a colecção dos quinze poemas de *Os Deuses Lares*⁵² se centra no mitema dual de Ulisses e Penélope, convocando à boca da cena (se quisermos sublinhar a qualidade cénica dos monólogos), por regra, uma voz interior, toda feita de silêncios...

As referências nominais, recorrendo eventualmente⁵³, são tendencialmente substituídas por alusões evocativas que não deixam margem a dúvidas. A sequência decorre de um princípio de alternância que sugere, de um lado, o princípio activo do herói que parte, incrustando no discurso

51 V. *Os Deuses Lares*, poema 10: “Fidelidade a uma sombra / jurei, // mas a espera é como / um pássaro, / como um falcão no braço. // E já me vence o cansaço.” (Fraga 2008: 338).

52 Concorre como mais um desvio de sentido, criatividade poética fraguiana, o concentrar na relação amorosa de Ulisses e Penélope uma colecção poética intitulada *Deuses Lares* – que são especificamente divindades da religião romana, sem paralelo conhecido na religião grega (onde se alegorizam muitas forças da natureza e pulsões interiores dos homens, mas não há nenhum paralelo aos Lares; por isso, a formulação do livro corresponde desde a origem a um desvio simbólico de sentido, que arrasta por expansão, temporal e geográfica, a referencialidade de Penélope a outro universo de sentido). A notação semântica que sobressai é a de que a sintonia afectiva do casal, capaz de superar as mais duras provas, assume o estatuto fundador dos laços familiares, que os deuses Lares patrocinavam na cultura e sociedade romanas.

53 “Astucioso Odisseus”, poema 5 (Fraga 2008: 334); “descabelada Penélope”, poema 7 (Fraga 2008: 337); “Viageira Penélope / vigilante” (Fraga 2008: 339).

os referentes sobretudo marítimos⁵⁴, mas também infernais⁵⁵, e do outro o passivo da heroína que espera, lembrando e tecendo de lexemas domésticos o seu próprio enunciado⁵⁶. A ténue sugestão de diálogo faz-se do imponderável mecanismo de cada monólogo invocar, no desfecho, como chave simbólica de leitura, o outro ausente, pronominalmente referenciado como um “tu”, e capaz de, à distância, conceber uma expressão especular⁵⁷ daquela que define o outro.

Enquanto o poema 1, monólogo de Ulisses, encerra notando que

enquanto o outro lado,
o sem fim do roteiro
te embruxeda.

Espera e devaneio. (Fraga 2008: 331)

o poema 2, monólogo de Penélope, sublinha, a partir de igual conector temporal

e, enquanto afagas
tua remota cicatriz,
tuas
chagas enigmáticas,
heróicos feitos, falos,
eu refaço
as feridas
minhas – doces talhos
de incruentas batalhas. (Fraga 2008: 332)

No poema 5, também “o astucioso Odisseus” prefere

54 Velas, mastros, quilhas, espuma, périplo absoluto, vago, vergas, vagas, viagem, roteiro, poema 1; mar, algas, vento uivante, mastros, faróis acesos, velas... poema 3; roteiros, portulanos, sargaços, poema 5.

55 Vejam-se as alusões: “ao mais profundo”, “ares úmidos do Tártaro”, “cérberos”.

56 Memória, fuso e roca (a mesma diade recorrerá, por essa ou em ordem invertida, noutros poemas, e. g. 3), o fio das meadas, tingir e lavar, mornos sais, poema 2; armários, claros frascos, poema 3; teares, fazer e desfazer o fio das meadas, os riscos dos bordados, o cão, poema 4; ponto e nó, laçada, azeite e sal e terra, poema 6.

57 A especularidade ocorre poeticamente metaforizada no poema 8 (Fraga 2008: 336): “Te amo como a mim, / como me amo / refletida no espelho”.

tecendo-se
como bicho-da-seda
em seu casulo,

noite e dia fiando-se,
se escondendo e
se expondo
explícita crisálida,

que partir e voltar
ao mesmo ponto
– derradeira viagem
ao fim de onde. (Fraga 2008: 334)

No poema 6, enquanto espera, Penélope vive do que tece, e borda

O lado escuro
do avesso,
o sem avesso. (Fraga 2008: 334),

semeando, por um sortilégio de ὁμοφροσύνη, na sua tapeçaria, as desventuras de Ulisses, adivinhadas

o perfil das sereias
e Circe, com seus filtros

– lã vermelha e azul
sobre o trançado –,
um Polifemo risonho
e infantil
com seu olho bordado.
E Circe com seus sumos,
seu tropel de encantados,
e a voz, a voz, a voz...

Terem-se presentes um ao outro, isto é, refazerem pela memória o percurso vivido, é também simultaneamente assumirem a consciência dos seus próprios infernos íntimos, e da sua inequívoca mortalidade:

Descer ao mais profundo,
ao finismundo de si,
ao imperfeito buraco,
fenda oblíqua
no caos,
à gruta anversa
onde guardados estão
todos os mapas.

Sombra abissal de outro mar
– o de sargaços –
se abrindo para o norte,
água lustral e azeite
nas agulhas.

Contornar os rochedos,
os segredos,
rumo ao fundo da terra,
ao limite
do último portulano.
Mar insano (poema 15, Fraga 2008: 341)

A sequência poética destes monólogos dialógicos sugere a notação de que, mesmo distantes, como matizava o modelo poético de Homero, as duas almas dos esposos, separados por contingências humanas e caprichos divinos, reproduzem inconscientemente os gestos e os mecanismos actanciais um do outro, e projectam-se na vivência íntima um do outro. Ulisses e Penélope ocorrem como figuras especulares; ampliam uma na outra o mapa – portulano – da sua cartografia afectiva; o processo imagético, que relativiza e reverte o encontro e desencontro, está permanentemente aberto, permeável à incorporação de novas simbologias.

6. Conclusões

Procurámos, neste ensaio, rastrear na colecção poética de Myriam Fraga ecos das narrativas homéricas, particularizados no enquadramento mítico da Guerra de Tróia, e da trágica dispersão dos homens, coagidos a abandonar por imposições externas no torrão pátrio os vínculos afectivos da família.

Nesta peculiar moldura temática, tentámos uma aproximação à riqueza simbólica do mitema feminino, em particular da figura de Penélope (que tece, no silêncio, resistindo ao desgaste da memória e da esperança), centrada na especificidade do modelo antigo e na sua reconfiguração expressiva no enunciado da poetisa baiana.

O tema obsidiante da espera, e do confinamento forçado, parece estabelecer uma clara ponte metafórica entre o legado poético homérico e a experiência biográfica da poetisa. Penélope empresta ao imaginário fraguiano o modelo da heroína que constrói o seu próprio itinerário interior, e consegue reconstruir-se a partir desse princípio de autonomia, para afirmar especularmente a sua própria densidade e individualidade humana, e heróica.

Enquanto o enunciado épico da *Odisseia* reservou um lugar de destaque à prudente rainha de Ítaca, que aguarda durante vinte anos o incerto regresso do marido, não só como entidade ficcional de segunda categoria, em alternância dialógica com Ulisses, mas também como seu subliminar reverso expressivo, o fluxo poético de Myriam Fraga irá conceder-lhe, no enquadramento temático da espera, e da dramática resistência à erosão da memória, uma posição singularíssima. O trabalho de construção, anulação, e reconstrução, que o mito associa, pelo testemunho reiterado de Homero, à figura de Penélope, parece aqui ampliar o seu espectro simbólico numa metalinguagem metafórica peculiarmente fecunda. Se por um lado é capaz de traduzir as universais estratégias de reconstrução interior, e de renovação da alma fragmentada – por uma espera desmedida, pela frustração, pelo desespero, pela dúvida, pela solidão, pela incomunicabilidade –, não deixa também de exprimir alegoricamente os dinamismos de elaboração poética, que concebem, corrigem, elaboram e reelaboram, pelo fio sortilégio da criatividade individual, na tela íntima das memórias, a identidade única do criador⁵⁸. É, na verdade, através do seu monólogo interior que captamos os dinamismos mais profundos da alma que aguarda, no claro-escuro da

58 No depoimento para o projecto *Com a palavra o escritor*, a poetisa revela: “De minha parte, vejo que há uma grande divisão, se por um lado eu tenho o pé na terra, bastante na terra, uma vida bem definida, pragmática, também tenho o outro lado, a face escura da lua, o lado do mistério que toda mulher no fundo tem sempre: aquele lado penumbroso, meio enigmático, meio escondido. A minha existência real é muito simples, tenho uma vida familiar, marido, quatro filhos, três netos, sempre tive apoio da minha família, tenho esse trabalho que faço na Fundação Casa de Jorge Amado e me gratifica muito porque é uma forma de estar permanentemente em contato com pessoas que gostam de literatura, que fazem literatura, e que dão um retorno fantástico, gosto da área da editoração, de fazer livros, de estar sempre mexendo com problemas de áreas dos livros, e tudo o mais. Mas tenho o meu lado do avesso, da criação, da angústia, da permanente inquietação, da busca de algo que nem sabemos bem o que seja nem onde se encontra.” (Fraga 2002: 56).

intimidade, tecendo e destecendo ilusões, o momento de recomeçar. E esse nostálgico impulso interior assume também, na densidade simbólica da figura de Penélope, que resiste ao desencanto, o espectro alegórico da recriação poética.

Bibliografia

- Fraga, Myriam (1979). “Poesia é uma arte de elite”. *A Tarde*, Salvador, 23 set. 1979, Caderno Mulher. Entrevista.
- ____ (1987). “Discurso de posse da acadêmica Myriam Fraga”. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, 34: 277-291.
- ____ (2002). “Depoimento: Myriam Fraga apresentada por Maria da Conceição Paranhos, 2.6.1995”. In *Com a palavra o escritor*, org. Carlos Ribeiro. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Braskem, pp. 52-63.
- ____ (2008). *Poesia Reunida*. Salvador da Bahia: Assembléia Legislativa da Bahia e Academia de Letras da Bahia.
- Graves, Robert (2005). *Os mitos gregos*, 3.^a ed. Tradução portuguesa do original inglês *The Greek Myths*, 1955. Lisboa: D. Quixote.
- Pinto, Ana Paula (2011). “A referência onomástica homérica: o nome de Ulisses na *Odisseia*”. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 15.2: 137-174.
- Silva, Ricardo Nonato Almeida de Abreu (2017). *Mais que uma vida de papel: criação, memória e biografia em Myriam Fraga*. Tese de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Motivos clássicos na obra de Albano Martins

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA*

A leitura da poesia portuguesa contemporânea, a cada passo, surpreende-nos com a assiduidade das referências a temas da cultura clássica, aos locais, figuras e mitos greco-romanos. É o que acontece com Albano Martins (nasceu na aldeia do Telhado, Fundão, a 6 de agosto de 1930 e morreu em Vila Nova de Gaia, a 6 de junho de 2018), naturalmente fruto em grande parte da sua formação académica: licenciou-se em Filologia Clássica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1956. Em seguida, enveredou pela lecionação no ensino secundário, entre 1956 e 1976. Nesse ano ingressou nos quadros da Inspeção-Geral do Ensino, onde se manteve até à aposentação, em 1993. A partir de então, foi professor na Universidade Fernando Pessoa.

Albano Martins, concluído o curso, nunca deixou de conviver com os autores greco-romanos, de forma assídua e profunda, em especial os poetas. Assim é que, ao longo dos anos, os foi traduzindo: Safo e Alceu (*O essencial de Alceu e Safo*, 1986) e vários outros poetas gregos arcaicos (*Dez poetas gregos arcaicos*, 1991); vários poemas helenísticos, colhidos na *Antologia Palatina* e na *Antologia de Planudes* e publicados, em 2002, na coleção das “Antologias Universais” da Asa com o título *Do mundo grego outro sol*, com um “Preâmbulo” de Walter de Medeiros; tradução anotada de uma antologia de Catulo, publicada em 2010, em edição bilingue (Catulo, *25 Carmes*); antologia e tradução de um conjunto de elegias de Ovídio,

* Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra | jriparius@gmail.com

colhidas entre as que o poeta latino compôs no exílio do Ponto (Ovídio, *Poemas do desterro*, 2017).

É natural que esse convívio se corporize também na produção poética do próprio Albano Martins. Até porque, como realça José Fernando C. Branco (2004: 48-49), na sua poesia, o retorno à Grécia é uma forma de purificação e regeneração – como que uma espécie de retorno a uma idade de ouro, em que se verificasse o convívio entre o divino e o humano.

Relembro alguns dos seus livros em que acontece surgirem os temas clássicos com alguma frequência: *A voz do Chorinho ou os apelos da memória* (1987), *Entre a cicuta e o mosto* (1992), *O mesmo nome* (1996), *O espaço partilhado* (1998), *A voz do olhar* (1998), *Escrito a vermelho* (1999), *Castália e outros poemas* (2001), *À memória de um anjo* (2007), *Assim a cal, assim o musgo* (2008), *Estão agora floridas as magnólias* (2012).

Na maioria das obras, é certo, as ocorrências de dados da cultura clássica são escassas e situam-se a cada passo em pouco mais do que alusões. Permitam-me, apesar disso, que faça um rápido percurso por essas esparsas ocorrências que se espalham por diversos livros poéticos do autor. E, porque *Castália e outros poemas*, que em especial nos vai merecer a atenção, resultou também de uma viagem que o autor fez à Grécia possivelmente em 1997, peço vénia para começar por dois breves apontamentos sobre um livro, em grande parte constituído por anotações e recordações de uma visita ao Brasil¹. Refiro-me à coletânea *A voz do Chorinho ou os apelos da memória* que, talvez em consequência do assunto aí tratado (viagem a Terras de Santa Cruz), apresenta esporádicas referências – apenas duas –, embora sem deixarem de ser significativas². Uma surge a propósito de uma anotação sobre a Tijuca (Martins 2010: 154), na qual, ao falar dos elevados prédios aí construídos, em S. Conrado, alude a Faetonte e a Ícaro, com toda a subjacência negativa que estes dois nomes acumulam: “De S. Conrado à boca do areal, *espigões* de vinte, trinta andares compõem a nova floresta. Árvores de cimento habitadas por aves humanas. Os faetontes e os ícaros modernos.”

A outra referência aparece no momento da descrição da chegada da comitiva à Bahia (Martins 2010: 168), onde se diz que lhes ofereceu guarida uma anfitriã de nome Helena – nome que lhe proporcionou ocasião para

1 Nessa viagem ao e pelo Brasil, além de Albano Martins e a mulher, participaram Leodegário de Azevedo Filho, Sebastião Pinho, entre outros escritores e professores portugueses e brasileiros.

2 Para as referências às obras de Albano Martins, sirvo-me, por regra, da coletânea de 2010, *As escarpas do dia* (Poesia 1950-2010).

evocar a homónima de Troia: refere que aí “onde Jorge Amado a oferecera também já”, ficaram em casa de uma amiga, “De seu nome Helena, não a grega, de Tróia, mas de lá, da Bahia, de Salvador. Parente. (Da) cunha. E da poesia, sua irmã predileta.”

Várias outras citações e referências surgem na obra de Albano Martins, relacionadas com Troia, o conflito que a envolveu e a levou à ruína, os heróis que, por ela ou contra ela, lutaram. Como aponto essas referências mais abaixo, vou aqui especificar apenas o poema “Para uma gata angorá” (Martins 2010: 399) que, dedicado a uma gata que dá pelo nome de Penélope, tem subjacente, como se deduz, o mito de Ulisses e Penélope. Refere o sujeito poético que a gata lhe entrou em casa e assim se apresentou: “Eu sou a Penélope. Não a de Ulisses, a da lenda, a da teia, mas a do pêlo acetinado, macio”. E mais adiante acrescenta que a envenenaram e agora, longe da casa, vai “em viagem para o sul, lá onde me esperam talvez outras Ítacas, com suas Penélopes mortas.” Dá-nos o poema uma das suas muitas alusões e referências à morte – uma das obsessões do autor, como veremos.

Poderia apontar ainda outras figuras, deuses ou heróis que marcam presença na poesia de Albano Martins e talvez merecessem mais atenção. Caso da alusão, em *Entre a cicuta e o mosto*, a Hermes e Afrodite como “Solitários, solidários / ambos” (Martins 2010: 204); ou, em *O mesmo nome*, a menção do cipreste “devorado pela sede, como Tântalo” (Martins 2010: 237); ou, em *À memória de um anjo*, a nomeação de “Ícaro / com rodas / nas mãos”, a comandar “as rédeas / do vento” (Martins 2010: 370); ou a referência, em *Caderno de argolas* (2010), à teoria dos quatro elementos e às Parcas, as “roedoras máquinas do esquecimento e da morte” (Martins 2010: 391 e 396, respetivamente); ou ainda a esta comparação da lua a Narciso (Martins 2012: 27):

Debruçada sobre a água do tanque, a lua
é para si que olha, de si própria
enamorada, como Narciso.

O espaço e o tempo incitam, porém, a concentrarmo-nos nos três ou quatro livros em que a presença dos motivos clássicos é mais densa e assídua: é o caso de *O espaço partilhado*, *A voz do olhar* e *Castália e outros poemas*.

Nos dois últimos, os motivos clássicos aparecem, no primeiro, em mais de metade dos poemas e, no segundo, em cerca de um terço da sua totalidade. E, na maioria dos casos, as referências, alusões ou poesias sobre

motivos, mitos, figuras ou obras greco-romanas, quer literárias, quer artísticas (arquitetónicas, escultóricas ou pictóricas), resultam de viagens que fez à Grécia e a Itália ou de visitas a museus. Não são pouco frequentes os poemas que são criados a partir de imagens e obras de arte, com descrição sumária ou mais ou menos pormenorizada. Isto é, estamos perante a poesia ecfástica (derivado do termo grego *ekphrasis*, que significa “descrição”)³. A noção mais usual é a especificada por Leo Spitzer (1968: 72), que assim a definiu, em 1955: “descrição poética de obra de arte, pictórica ou escultórica”. A esta prefiro a visão alargada de Murray Krieger (1992: 7-11), que a entende como a capacidade de as palavras descreverem ou transmitirem imagens visuais, quer sejam elas obras de arte, quer produto da imaginação, quer sejam descrições de paisagens – ou, para traduzir palavras de Murray Krieger, “ter o mundo capturado na palavra”. Podemos então entendê-la como uma extensa e pormenorizada descrição literária de um objeto, lugar ou imagem, sejam eles reais ou imaginários. Estamos perante a consabida noção da “poesia como pintura que fala” – expressão que Plutarco atribui a Simónides de Ceos (Test. 43)⁴ e que Horácio, para sempre, consagrou na sua *Arte poética* (v. 361), ao referir que a poesia é como a pintura (*ut pictura poesis*).

Aliás Albano Martins tem subjacente esta conceção no poema “Tela” (Martins 2010: 314), de *Escrito a vermelho* (1999), que transcrevo:

Alguns pincéis fizeram
do muro uma tela. O que ali
se lê não é
o que ali se expõe, o que ali
se escreve. As tintas são letras
que não têm voz.

Como já apontei, em estudos anteriores, os mais significativos elementos clássicos de *O espaço partilhado* (Ferreira 1998: 156-158) e de *A voz do olhar* (Ferreira 1999: 131-142), para esses dois trabalhos remeto os possíveis interessados e vou aqui apenas resumir ou enumerar os temas clássicos que, nessas duas obras, Albano Martins inclui.

3 A écfasis em Albano Martins já foi analisada por Carlos (2002: 19-39) e Branco (2004: 133-168) e para essas obras remeto os interessados.

4 Plutarco, *De gloria Atheniensium* 346F. Em *Quaest. cinv.* 9.15.2, 748A, Plutarco volta a falar desta afirmação de Simónides e transpõe-na ou aplica-a também à dança.

O espaço partilhado é um belo livro em prosa poética em que se aborda com grande sensibilidade seres que partilham ou partilharam espaços e ambientes em que decorre ou decorreu o dia a dia do poeta: a araucária do jardim, a figueira da infância, os eucaliptos; o gato persa, o cão, as rolas que fazem ninho na araucária, as andorinhas do beiral da casa, os pardais, as gaiivotas, os canários, o pintassilgo que morreu na gaiola, as abelhas, o mar. Textos narrativos, a cada passo de índole confessional e de tom coloquial, é frequente neles aludir ou nomear mitos; expor, por vezes, também alguns deles; fazer citações de autores antigos. Por exemplo, refere Cila e Caríbdis (p. 246), Adónis (p. 250), Ícaro (p. 257), o rio Letes (p. 258), Narciso (p. 260). Por outro lado, cita implícita ou explicitamente vários autores greco-romanos, como Safo (fr. 105 L.-P., p. 249); um passo das *Cartas a Lucílio* (47.1) de Séneca (p. 251); a *Teogonia* de Hesíodo (p. 256); passo relativo às abelhas (vv. 21-24 e 197-201) do Canto IV das *Geórgicas* de Virgílio (pp. 261-262).

O livro *A voz do olhar*, uma coletânea de poemas inspirados em obras de arte, quer de escultura quer de pintura – desde a arte rupestre da Caverna de Altamira e a arte cicládica até à atualidade, passando pela arte egípcia, arte grega e romana, arte dos Maias e Incas. Trata-se, como Albano Martins de há muito nos habituou, de um livro contido e reduzido ao essencial, a imitar o epigrama grego (refira-se que, como vimos acima, traduziu um significativo número deles na antologia *Do mundo grego outro sol*) ou aproximando-se muito dos haicais – composição nipónica que o autor também experimentou (Branco 2004: 47-53). Sebastião Tavares de Pinho (2001: 227 sqq.) caracteriza Albano Martins como poeta ático, por pre-nizar e procurar, qual a Escola Ática, um estilo breve que se centra e busca a beleza no estritamente necessário e na clareza.

Umás vezes, os elementos clássicos de *A voz do olhar* não vão além de alusões fugidias; outras vezes, as referências são mais fundas e amplas: Afrodite ou Vénus (pp. 270, 274, 276 e 163); Perseu, Andrómeda e Medusa (p. 269); Aquiles e Heitor (p. 277); Apolo (p. 278) e as *korai* (p. 278); três obras de arte romana, “Busto de mulher” (p. 279), “A jovem do cálamo” (p. 279) e “Suposto retrato de Júlia, filha do imperador Tito” (p. 280); Narciso (composição “Rosto de rapariga de Gauguin”, p. 286) e Orfeu (poema baseado no quadro de Gustave Moreau intitulado *Orfeu*, pp. 284-285); Ulisses (poema “Retrato de la Sra Canals, de Picasso”, p. 286).

Feita esta enumeração, a minha análise centrar-se-á na coletânea *Castália e outros poemas*, publicada em 2001, a que dedicarei alguma atenção

e em que tentarei detetar os elementos clássicos ou descrições de lugares e obras que enformam essa obra. Tais elementos encontram-se logo no próprio título, que inclui o nome da mítica fonte, sita em Delfos, encosta do monte Parnaso, que, segundo a tradição, tinha o dom de transmitir inspiração a quem dela bebesse; e, em especial, remete para um breve poema com esse título, “Castália” (Martins 2010: 332), que é uma joia de concisão e de sentido – apenas um dístico carregado de ironia: tem subjacente o tradicional atributo de conceder a inspiração e juventude a quem dela bebe, mas afinal, em vez da dádiva da juventude e da inspiração, faz que se morra sem o saber. Cito o poema, que em si encerra um oxímoro, porque a fonte, um símbolo de vida, traz ou causa a morte:

Se desta água beberes,
morrerás, sem o saberes.

Curioso se torna, e elucidativo também, pôr a tónica na morte um poema sobre a famosa fonte delfica da inspiração poética. Será porque quem dela bebe, com a inspiração, se transforma em outro? Ou pelo gosto do oxímoro que desempenha papel de relevo na tessitura da sua obra poética, como o mostrou Vítor Aguiar e Silva (2010: 7-17)? De qualquer modo, não deixa de, no poema, transparecer a presença obsidante da morte em Albano Martins, para que chamou a atenção também Aguiar e Silva (2010: 14-18).

O livro é constituído por quatro partes: os poemas da primeira dão-nos um périplo sobre alguns lugares emblemáticos da Grécia; a segunda canta um conjunto de praias e terras, quer de Portugal (do Minho ao Algarve, sem esquecer o Funchal), quer de Espanha (Galiza e Andaluzia); a terceira ocupa-se de pessoas ou figuras literárias que marcaram o poeta, ou de qualquer modo o influenciaram, como Carlos Paredes, Federico Garcia Lorca, José Gomes Ferreira, David Mourão-Ferreira, Ruy Cinatti; a quarta é constituída por cinco poemas reflexivos que dizem muito da ligação de Albano Martins às coisas e à natureza.

Vou deter-me em especial na primeira parte, onde se encontra o essencial dos poemas que vou analisar. As referências clássicas não deixam, porém, de comparecer nas outras secções. Por exemplo, na segunda, no poema “Quase marinha” (Martins 2010: 337), aporta Safo, ao falar da luz da praia: uma luz “mais branca / do que o branco – ou / do que o leite, como diria Safo –”. No poema “Ilhas Cies, no mar de Vigo” (Martins 2010: 338), considera o local habitado por Afrodite e alude aos amores de Zeus, ao

referir que foi dessas “águas, fecundadas / por Zeus, que nasceu / Afrodite”; que foi por certo nessas ilhas que “Leda / também por Zeus / foi fecundada”.

A referida primeira parte guia-nos, de certo modo, por um périplo em sítios emblemáticos da Grécia, exprime as emoções que o autor sentiu nos lugares e santuários visitados. Abre a série de poemas “Golfo Sarónico” (Martins 2010: 331), via marítima para Atenas e Corinto – braço de mar que contém ilhas importantes como Egina, Salamina, Poros, Hidra. A composição como que diviniza o local e sublinha em especial a intensidade e limpidez do azul-marinho e celeste que equipara à própria beleza. Cito:

São deste esmalte
os olhos e a pele
de Afrodite. É deste
mar e deste céu
a carne palpitante
da beleza.

O azul volta a merecer realce no poema sobre Egina (Martins 2010: 334), uma das ilhas do Golfo Sarónico: “poalha azul / do meio-dia”. Mas, além desta característica, outros pormenores ou elementos, relacionados com a ilha ou que nela tiveram forte relevo, anota Albano Martins: o pistacho que tem aí cultivo espalhado; Píndaro, um dos maiores poetas da Grécia antiga e de todos os tempos – e que, por isso mesmo, se tornou quase um símbolo da poesia, também especificada neste poema de Albano Martins. Embora nascido em Tebas, Píndaro muita estima dedicou a essa ilha; aí passou temporadas significativas; para Eginetas muitas odes compôs (Ferreira 1992: 316-323)⁵. Vejamos o poema, onde, além da aliteração, sobressai ainda a anáfora:

Egina escreve-se com pê.
De pistacho.
De Píndaro.
De poesia.
Desta poalha azul
do meio dia.

5 Basta percorrer a sua obra conservada e verificar o número de odes que são dedicadas a heróis ou vencedores de Egina.

Será também a poesia uma das tónicas valorizadas num poema sobre Poros, outra ilha do golfo Sarónico, que traz precisamente o título “Em Poros, com Seféris” (Martins 2010: 334-335), que cito:

Talvez Seféris
esteja de regresso
a casa. É a hora
em que todas as cigarras
emudecem, em que ao sol
abre o coração
de uma rosa
de cem pétalas. Circe
está outra vez ali no sorriso
das ondas, e talvez
Ulisses, no cansaço
dos dias, venha agora
receber numa taça
de espuma as últimas vogais
do alfabeto das estrelas.

Seféris nasceu em Esmirna, Ásia Menor (fevereiro de 1900), e cedo foi para Atenas e depois para Paris, onde cursou Letras e Direito. Em 1922, ele e os pais tiveram de exilar-se e abandonar a casa de infância, em consequência de os Turcos terem conquistado Esmirna. Entrou na carreira diplomática em 1926, profissão que o levou a diversos países e cidades. É bem possível que tenha sido essa errância a incutir na sua obra o particular interesse que mostra na história de Ulisses.

Em 1946, Seféris passa em Poros umas férias de significativa produção literária que dá origem ao poemeto *Tordo*, nome de um barco da Marinha mercante grega que foi afundado pelos Alemães, quando estes invadiram a Grécia durante a Segunda Guerra Mundial. Vejamos este início da composição “A casa perto do mar”, o primeiro dos três poemas que agrupou sob a designação genérica *Tordo*, publicado em 1947: “As casas que tive tiraram-mas. Calhou / que fossem anos nefastos; guerras desolações expatriamentos”⁶.

O forçado abandono da casa e terra em que nasceu e as constantes ausências da Grécia, quer devido à guerra, quer ao golpe ditatorial que obrigou muitos ao exílio, inclusive o próprio governo constitucional, levaram

6 Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratisinis. Seferis, *Poemas Escolhidos* (1993: 115).

Seféris a sentir-se – em especial no segundo volume do *Diário de bordo* (1944) – um novo Ulisses a errar ou vaguear pelo mundo.

Ora, quer a estadia de Seféris em Poros, quer os erros de Ulisses, no seu regresso a Ítaca, vão merecer realce de Albano Martins no poema.

Curioso se torna verificar que, na *Odisseia* (10.467-474), o herói, recebido por Circe e magnificamente acolhido por ela em festas e banquetes, ele e os companheiros, parece ter esquecido o retorno a Ítaca, seduzido por aquela vida de ócio, de festas e prazer. Cito esses versos de Homero, em tradução de Frederico Lourenço:

E todos os dias até perfazer um ano ali ficámos,
comendo carne em abundância e bebendo vinho suave.
Mas quando passou um ano e as estações completaram
seu ciclo, diminuindo os meses e aumentando os dias,
chamaram-me os fiéis companheiros e disseram:
“Tresvariado! Lembra-te agora da terra pátria,
se te está destinado que te salves e chegues
ao teu alto palácio e à tua terra pátria!”⁷

Tem subjacente este passo do poema homérico, tudo o indica, a segunda parte do poema de Albano Martins. É que Circe – seja ela deusa, feiticeira, sereia ou mulher – está sempre no sorriso das ondas, sedutora, a oferecer uma taça de espuma.

Se, a propósito de Egina, foram o pistacho, a poesia e o azul que lhe permitiram definir a ilha; se, no que toca a Poros, é de novo a poesia, é o canto das cigarras e a sedução do mar que realça; no que respeita ao poema “Hydra” (Martins 2010: 334), são a pedra, o sol e o mar que o poeta valoriza. E é também a história da ilha e o substrato mítico do nome que lhe sugerem alusões nos termos “corsário” e “serpente” – tenhamos em mente que, da ilha, fizeram os corsários poiso com frequência; e que o significado do termo grego *hydra* não é mais do que o de “cobra de água”, para não falar já da carga e do referencial míticos que, ao longo dos tempos, se lhe foi associando, por força de um dos principais trabalhos de Hércules, a Hidra de Lerna – o que não deixa de lhe transmitir um sentido oximórico. Eis o poema:

7 Tradução de Frederico Lourenço. Homero, *Odisseia* (2018).

Com a tinta
do sol, corsário
louro e loura
serpente destas ilhas,
escreve na pedra
hidráulica
o seu nome.

E porque dizer que escreve na pedra hidráulica o nome? “Pedra hidráulica” é expressão feliz que nitidamente faz referência ao sentido etimológico do nome da ilha, quer o liguemos ao termo grego *hydra* que, como vimos, tem o significado de “cobra de água”; quer a *hydreia*, com o de “ação de tirar água”. Mas, além disso, o adjetivo “hidráulico” – “movido por água” aparece como um dos seus significados mais lídimos – envia também para o sentido sinestésico que parece ter quem olha e fica com a sensação de que o movimento do mar e as suas ondas elevam e afundam as rochas, falésias e rochedos que são e rodeiam a ilha.

Passemos agora aos poemas, oito ao todo, dedicados a santuários ou cidades: Delfos, Micenas, Elêusis, Epidauro e templo de Poséidon em cabo Súnion. Delfos merece-lhe maior atenção, a ponto de compor cinco composições sobre o santuário e estátuas do seu museu: uma respeitante ao templo, outra sobre a estátua do auriga, duas relativas a esculturas de Antínoo e a quinta sobre a fonte Castália, que já foi citada. E torna-se bem elucidativo o que Albano Martins põe em realce ou valoriza nesses poemas.

Em “Delfos” (Martins 2010: 331), refere o secretismo, o sangue dos sacrifícios, a serpente... Relembre-se que, em Delfos, antes de Apolo aceder ao lugar, aí imperava Gê ou Geia, a Terra, e guardava o seu santuário a serpente Píton, que representava o poder das sombras, o apodrecido, a desordem. É certo que, em Delfos, a Pítia dava os oráculos em estado de êxtase, em resultado das fumigações, e que esses oráculos eram sempre ambíguos, pelo menos bifrontes. Mas Apolo era o deus da medida, da razão, da claridade, da ordem, da poesia. E tal não aparece no poema. A não ser, no que respeita à poesia, sugerir-se que a inspiração se insinua por qualquer caminho secreto, desliza por qualquer orifício como a serpente. Cito a composição:

Entrarás em Delfos pela porta
 secreta – a da serpente. É esse,
 e não outro, o caminho
 para o templo. Junto
 à pedra
 da ara colherás
 o ouro exausto e o sangue
 inútil dos sacrifícios. E
 saberás que amor
 e a morte são
 a outra face do mito.

Porta secreta, serpente, ouro exausto, sangue inútil dos sacrifícios que se vai beber ou colher junto à pedra da ara em que se fez a imolação, qual serpente Píton que era símbolo e guardião da Terra – e um sugestivo nome, cujo termo grego *python* tem etimologicamente o sentido de “apodrecer”. Como se deduz, subjacente estará, pois, a ideia de putrefação, de decomposição que é frequente em Albano Martins (Aguilar e Silva 2010: 13-16). De certo modo, neste contexto se enquadra também a referência ao amor e morte como “outra face do mito”. Embora na cultura clássica e na mitologia greco-romana o amor e a morte se encontrem associados, para não dizer imbricados – como o mostrei num opúsculo intitulado precisamente *Amor e morte na cultura clássica* (2013) –, não deixa, todavia, de ser elucidativo que Albano Martins valorize estes aspetos no santuário do deus da poesia, da claridade, da razão, da ordem; o deus “condutor das Musas ou Apolo Musageta”, o deus da medida e do cânon que tinha gravadas no seu templo as máximas “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em excesso”, como o expressou Sophia numa estrofe do poema “Apolo Musageta”, de *Poesia* (2015: 70), que transcrevo:

Eras a medida suprema, o cânon eterno
 Erguido puro, perfeito e harmonioso
 No coração da vida e para além da vida
 No coração dos ritmos secretos.

O poema “O auriga de Delfos” (Martins 2010: 332) vai valorizar a ausência de algo que é essencial para um auriga – os cavalos. E de facto a escultura do auriga, datada de 475 a. C., lá se encontra no museu, de pés bem assentes e fincados no carro, rosto concentrado, olhos fixos na meta e o

resto das rédeas na mão nervosa, mas os cavalos da quadriga desapareceram para sempre (ou pelo menos até agora) nos baldões do tempo. Cito o poema:

É nos seus olhos
húmidos
de baba
e de suor
que agora
trotam
os cavalos
despistados
na arena
do tempo.

E não há dúvida de que o brilho intenso dos olhos continua presente naquele rosto atento e dá a sensação de humidade – venha ela do sopro do vento, venha da baba e suor dos cavalos, venha seja lá do que seja. Os cavalos é que se perderam, se eclipsaram ou despistaram “na arena / do tempo”. E essa noção de perda atravessa a poesia de Albano Martins (cf. Aguiar e Silva 2010: 10-15).

O poema sobre a escultura de Antínoo, o apaniguado de Adriano, traz o título de “Antínoo de Delfos” (Martins 2010: 332) e reza assim, na sua primeira parte que paradoxalmente equipara a escultura em mármore à fluidez da água:

O que o mármore
esculpe
escreve-o
a água
em sua turva
caligrafia.

A segunda parte vai de novo valorizar um pormenor das estátuas em mármore: a impassibilidade e a nudez. Cito o poema que não deixa de insinuar um oxímoro, ao aproximar e ligar a “carne defunta das estátuas” aos deuses que são imortais:

Impassível e nu
como a carne defunta
das estátuas. E
só por isso
igual aos deuses

Castália e outros poemas contém mais outra composição em que Delfos comparece – é o que, na terceira parte, com o título “Para David, no meio do cristal” (Martins 2010: 342), dedica a David Mourão-Ferreira, com a seguinte epígrafe “Sei que não há remédio para este desastre”, um verso do próprio David, colhido em “A gruta”⁸. Cito o poema que tem subjacente a referida composição e nomeia também o Jardim das Hespérides:

Colheste a última rosa
do jardim das Hespérides. Sabes
agora que não há
remédio para a sede, como é rápido
o percurso que vai
do tempo ao coração.

Em Delfos conhecestes
a sentença do oráculo, disseste
adeus à tua
juventude. O que sobrou
confiaste-o ao mármore, inscreveste-o
no veio do cristal
em seda
e madreperla.

O poema alude ou tem subjacente o livro *Do tempo ao coração*, de David Mourão-Ferreira, que inclui “A gruta”, com a expressão “é rápido / o percurso que vai / do tempo ao coração”, que traduz a fugacidade da vida – ideia em parte contraposta na segunda estrofe, ao afirmar que o dedicatário confiou a obra ao mármore e inscreveu-a “no veio de cristal”. Do mesmo modo, ao falar em não haver “remédio para a sede”, remete para o hemistíquio “Sei que morro de sede” da referida composição de Mourão-Ferreira.

8 Trata-se do verso 3 desse poema que faz parte da coletânea *Do tempo ao coração*, que, publicado em 1966, contém textos compostos entre 1962 e 1966 (Mourão-Ferreira 2019: 297).

Apolo de Delfos e o seu oráculo e Sibila voltam a comparecer em *Caderno de argolas* (Martins 2010: 385), no poema “O pássaro não morreu”, que, dedicado à memória de José António Gonçalves – por altura da sua morte ocorrida no Funchal, a 29 de março de 2005 –, faz uma paráfrase do seguinte passo deste, citado em epígrafe: “O pássaro não morreu. Finou-se / em pleno voo”. Na paráfrase, Albano Martins refere o templo de Apolo em Delfos, em cujas colunas o pássaro, agora solto da gaiola, teria pousado há pouco numa

das colunas do templo
de Apolo, em Delfos, onde
às vezes procurava
refúgio. Canta,
como sempre,
a flor das ilhas, de
braço dado
com a sibila.

E podemos perguntar-nos porque pousou e procurava refúgio no templo de Apolo e porque o fazia de “braço dado / com a sibila”.

A composição “Micenas” (Martins 2010: 333), uma das mais breves de *Castália e outros poemas*, vai valorizar a importância, ou abundância, do ouro nessa cidade do segundo milénio a. C., mas vai fazê-lo, de certo modo, de forma paradoxal:

Por algumas
moedas de cobre compra-se
o ouro do tempo.

Quanta ambiguidade no “ouro do tempo” que quaisquer moedas de cobre comprem!

De qualquer modo, o tempo volta a ser a tónica percutida no poema “Elêusis” (Martins 2010: 333), mas agora realça-se o silêncio desse sítio arqueológico que rói o “cadáver do tempo”:

Mistério é este
silêncio que rói
o cadáver do tempo.

Perséfone é só
uma auréola suspensa
no pêndulo do sol.

A composição alude ao caráter sigiloso do culto aí praticado e nomeia Perséfone, a rainha do reino dos mortos que, com sua mãe Deméter, pontifica nesse santuário.

Mais uma vez o tempo comparece no primeiro poema sobre Epidauro, “Epidauro 1” (Martins 2010: 333) – de novo volta a ser o tempo o ator e “único actor”:

No palco vazio, o tempo
é o único
actor. O drama
escreve-se
a si mesmo
com tinta escarlate.

“Epidauro 2” (Martins 2010: 333) refere os pinheiros que rodeiam o local e o seu famoso teatro; sublinha-se o silêncio que aí impera:

Pinheiros
à volta. Às vezes
cai no chão
uma pinha
e o silêncio aplaude.

E neste aplauso do silêncio ao rumor da pinha que cai no chão não estará também uma alusão à célebre acústica do teatro de Epidauro?

Repare-se na frequência com que é apontado e nomeado o tempo, quer seja a “arena do tempo”, em que se despistaram os cavalos da quadriga do Auriga de Delfos; quer seja o “ouro do tempo” que se compra com algumas moedas de cobre; quer se trate do “cadáver do tempo” que é roído pelo silêncio de Elêusis; quer estejamos perante o tempo como único ator no palco vazio de Epidauro⁹. E sempre uma visão um tanto disfórica do tempo. Como se se pretendesse insistir na ideia de erosão do tempo e se lamentasse os seus efeitos nas coisas, nos sítios visitados... E afinal na vida.

9 António Fournier (2018: 65) já chamou a atenção para esta importância do tempo.

De qualquer modo esses vestígios, mesmo em ruínas, estão lá e muito dizem, eufórica ou disforicamente. É o caso das colunas do templo de Poséidon, em cabo Súnion, que são “o sal e o sangue” das colheitas e as insígnias de Neptuno. De outras afinal não precisa o deus para acenar a quem vem no mar e de bem longe as avista. É desse trono de mármore branco que o deus domina os longes do azul do mar. E é com a leitura do poema “Templo de Posídon, cabo Súnion” (Martins 2010: 334) que vou concluir:

Estas colunas são
o sal e o sangue
que sobrou
das colheitas. E de outras
insígnias
Neptuno
não precisa.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor (2010). “Prefácio: A poesia elegíaca de Albano Martins”. In Albano Martins, *As escarpas do dia (Poesia 1950-2010)*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 7-11.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2015). *Obra poética*, “Prefácio” de Maria Andresen de Sousa Tavares. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Branco, José Fernando Castro (2004). *Poética do sensível em Albano Martins*. Lisboa: Roma Editora.
- Carlos, Luís Adriano (2002). *O arco-íris da poesia – Ekphrasis em Albano Martins*. Porto: Campo das Letras.
- Catulo (2010). *25 Carmes*, selecção, tradução e notas de Albano Martins. Lousã: Editora Licorne.
- Ferreira, José Ribeiro (1992). *Hélade e Helenos I – Génese e Evolução de um Conceito*. 2.ª ed. corrigida e aumentada. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- ____ (1998). “Temas clássicos em livros recentes”. *Boletim de Estudos Clássicos*, 30: 156-158.
- ____ (1999). “Albano Martins, A voz do olhar”. *Boletim de Estudos Clássicos*, 32: 131-142.
- ____ (2013). *Amor e morte na cultura clássica*. 2.ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Fournier, António (2018). *A noite submarina. Poesia, natureza e espiritualidade em Albano Martins*. Lisboa: Edições Colibri.
- Homero (2018). *Odisseia*, tradução, notas e comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.
- Krieger, Murray (1992). *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martins, Albano (1987). *A voz do Chorinho ou os apelos da memória*. Lisboa: Caminho.
- ____ (1992). *Entre a cicuta e o mosto*. Lisboa: Átrio.

- ____ (1996). *O mesmo nome*. Porto: Campo das Letras.
- ____ (1998). *O espaço partilhado*. Porto: Campo das Letras.
- ____ (1998). *A voz do olhar*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- ____ (1999). *Escrito a vermelho*. Porto: Campo das Letras.
- ____ (2001). *Castália e outros poemas*. Porto: Campo das Letras.
- ____ (2007). *À memória de um anjo*. Porto: Modo de Ler.
- ____ (2008). *Assim a cal, assim o musgo*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- ____ (2010). *As escarpas do dia (Poesia 1950-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.
- ____ (2012). *Estão agora floridas as magnólias*. Porto: Afrontamento.
- Mourão-Ferreira, David (2019). *Obra poética [1948-1995]*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ovídio (2017). *Poemas do desterro*, selecção, apresentação, tradução e notas de Albano Martins. Porto: Afrontamento.
- Pinho, Sebastião Tavares de (2001). "Albano Martins, poeta de concisão ática". In *Uma flauta na areia*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Seferis, Yorgos (1993). *Poemas Escolhidos*, trad. Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratisinis. Lisboa: Relógio D'Água.
- Spitzer, Leo (1968). "The 'Ode on a Grecian Urn' or content vs. metagrammar". In *Essays on English and American Literature*, ed. Anna Hatcher. Princeton: Princeton University Press, pp. 67-97. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctt183q0g6>.

Reescrita da tradição clássica em clave humorística e paródica na poesia portuguesa actual

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS*

Toda a escrita começa depois da escrita.

Daniel Faria

1. Memória intertextual e reescrita

Na sua dinâmica de funcionamento, o sistema literário pressupõe a existência de uma operante *memória* intertextual, enquanto conjunto alargado de informação integrante do policódigo literário – signos, códigos, normas, convenções –, abarcando essa *tradição literária* uma continuidade de textos, mais ou menos canónicos, fora da qual não é possível escrever (cf. Aguiar e Silva 1986: 258). Também para Antoine Compagnon (1979: 34), o autor de *La Seconde Main, ou le Travail de la Citation*, a escrita literária se apresenta congenialmente como um acto de reescrita: “Ecrire, car c’est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l’acte de lecture et celui d’écriture [...]”. Igualmente Roland Barthes (1984: 65) se deteve nesta temática complexa, sobretudo quando afirmou em *La Mort de l’Auteur*: “Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la

* Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) | cmartins@ucp.pt

Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel." Consabidamente, esta temática tem ocupado muitos teóricos da literatura, sobretudo a partir da segunda metade do século XX; mas nunca é demais relembrar esta preocupação reflexiva quando lemos hoje certa classe de textos vinculados a uma patente memória literária.

Muitas vezes, também não surpreende que os próprios escritores demonstrem plena consciência dessa realidade, exprimindo-a das mais diversas formas, como na célebre alegoria da *biblioteca de Babel* de Jorge Luís Borges (s/d: 83); ou no conhecido pronunciamento pessoano: "Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero" – assim se pronunciava Fernando Pessoa (1996: 390) sobre a relação entre a "novidade" e a "imitação" em literatura, na sua necessária relação com o que a precedeu, denotando plena consciência de que os textos convocam e se alimentam de outros textos precedentes, desde a mais remota antiguidade clássica greco-latina. Por isso, numa citação adoptada paradigmaticamente por Sophia Andresen num ensaio sobre a arte grega, *et pour cause – O Nu na Antiguidade Clássica* –, o escritor brasileiro Murilo Mendes (1997: 1042) também anotou: "nunca mais escaparemos a esses gregos".

Efectivamente, na dupla faceta de escritores e críticos, muitos outros autores mostram plena consciência desta realidade – sem essa *memória* o sistema literário simplesmente não funciona, quer ao nível da instância criadora, quer no domínio da recepção leitora. Umberto Eco (1991: 20-21) insistirá repetidas vezes nesta constatação, hoje absolutamente consensual, afirmando: "os livros falam sempre de outros livros e qualquer história conta uma história já contada. Já o sabia Homero e já o sabia Ariosto, para não falar de Rabelais ou de Cervantes". Sabemos como a teoria literária acerca do fenómeno da *intertextualidade* literária parte desta constatação, procurando superar a velha concepção da *crítica das fontes*, enquanto método detectivesco e estático, próprio de uma perspectiva da História Literária de tipo lansoniano.

Ao reflectir sobre a dinâmica da evolução literária, também o poeta e crítico T. S. Eliot (1997: 23) afirmará que os novos textos têm a particularidade de nos obrigarem a reler continuamente os clássicos anteriores, reorganizando uma "ordem ideal" existente. Por outras palavras, o acto fundacional de escrita, bem como o correlato da leitura, são impensáveis fora de uma dinâmica de relação com a *biblioteca* que está antes, com a qual

cada texto ou obra se relaciona de maneira singular, obrigando também o leitor, na sua competência literária, a reler e a reordenar essa *ordem ideal* das obras precedentes.

Face ao afirmado e à imagem do que acontece com outras literaturas, a escrita poética portuguesa da actualidade mostra-se fecundamente intertextual, na medida em que com bastante frequência os textos remetem para outros textos e autores, interpelando e jogando com essa memória. Apelando a uma ampla competência literária do leitor, também a poesia de hoje se alimenta de uma longa tradição literária, independentemente das tendências estéticas que orientam a poética de cada autor. É assim consensual a ideia da existência de uma *memória* literária que vai ecoando, de múltiplas formas e tonalidades, nos poemas de autores contemporâneos, desafio constante para o leitor, enquanto instância de recepção.

Não legitimava já a mitologia clássica grega que as Musas são filhas de Zeus e da deusa Mnemósine (*Mnemosyne*) ou Memória? (cf. Aguiar e Silva 1986: 264). A arte da memória é indissociável da cultura ocidental¹, mesmo quando certas tendências vanguardistas e, mais recentemente, pós-modernas operam um ataque ou tentativa de rasura dessa vasta memória multissecular, investindo tantas vezes de uma forma assumidamente humorada, paródica, carnavalizadora ou des-sacralizadora².

Somos sempre filhos do tempo, mas varia a forma descomplexada e irónica como olhamos para essa herança que nos precede e nos apropriamos dela. Isso mesmo podemos ler em poetas actuais, com doseado humor e

1 Neste contexto, é muito significativo termos presentes as formas intemporais de uma plural *arte da memória* (*ars memoriae*), tal como legadas desde a Antiguidade e praticadas até ao início da modernidade, como amplamente analisado no estudo de Frances A. Yates (1999). Ainda no plano amplo da *memória cultural*, é muito esclarecedor o estudo de Jan Assmann (cf. 2011: 234 ss.), debruçando-se sobre as profundas e dinâmicas articulações entre memória, identidade e cultura, com destaque para o caso da cultura grega. Já sobre os processos que integram a complexa dinâmica da evolução literária enquanto forma de “memória cultural” – memória *da* literatura e memória *na* literatura –, revela-se muito pertinente o estudo de síntese de Astrid Erll e Ansgar Nünning (2016).

2 Sintomaticamente, no estudo de Simon Dentith (2000: 154 ss.) consagrado à paródia, o derradeiro capítulo dedicado aos procedimentos paródicos na literatura contemporânea intitula-se precisamente “Is nothing sacred? Parody and the postmodern”. Analisando algumas formas paródicas que predominam na literatura contemporânea, o estudioso não deixa de realçar que ‘that’ postmodernism is supposed to break down the distinctions between high and popular culture” (*ibidem*: 160). Abolindo fronteiras tradicionais, é justamente neste espírito iconoclasta que devemos perspectivar os modos contemporâneos de releitura e de reescrita da Antiguidade greco-latina, longe de uma postura de veneração, antes contaminada por uma vontade de revisão, tantas vezes humorada e lúdica, desse legado fundacional. Como também nos mostra a investigação de Annick Bouillaguet (1996), em *L'Écriture Imitative*, o que varia nestes processos de reescrita hipertextual do passado são as diversas formas trans-históricas – paródia, pastiche, colagem, etc. –, assentes numa constante e inventiva gramática citacional.

coloquialidade, como Nuno Júdice (2015: 63), autor de *A Convergência dos Ventos*. São as Musas ou entidades míticas que presidem às várias artes, o que equivale a afirmar, de modo expressivamente alegórico, que a criação artística simplesmente não existe sem a memória. Por outras palavras, como antes sugerido, a arte da criação ou da invenção é sempre, de modo consciente ou não, indissociável dessa memória fundacional, enquanto húmus incontornável da criação literária e, consequentemente, *thesaurus* também imprescindível da competência literária do leitor:

Os gregos deram à memória
o nome de mnemosina; e não contentes com isso,
deram-lhe nove filhas, que foram as nove musas. E
ao vê-as à minha frente, umas mais pálidas, outras
de cabelos pelos ombros e outras ainda olhando
para o céu em busca do caminho para lá chegar, perguntei: «Para
que precisamos de tantas musas?» Mas elas juntavam-se
à minha volta e queriam que as cantasse, como se
tivesse memória para tantos nomes. Então, chamei
a mãe de todas as musas, que acendia um cigarro
no outro enquanto esperava. «Como se chamam
as tuas filhas?» Mas ela soprou-me o fumo para a cara
para que a deixasse em paz e me fosse embora, antes
que a troika chegasse e a obrigasse a pagar o excesso
de musas para baixar o meu défice de memória.

De facto, os poetas não esquecem as deusas do Olimpo, as filhas da Memória, habitantes do tempo, mesmo quando, contemporaneamente, o fazem muitas vezes num registo bem coloquial e prosaico, eivado de humor, mas realçando o lugar simbólico da Memória como espaço dinâmico e fundacional de uma cultura dialógica e revisionista (cf. Martins 2020). No caso do transcrito poema de Júdice, o sujeito poético ignora já o nome das nove Musas; e a sua mãe também não satisfaz a sua curiosidade, mantendo-se assim o seu “défice de memória”. Similar evocação da deusa da Memória desenvolvera David Mourão-Ferreira, em *In Memoriam Memoriae* (1.^a ed. de 1962), num exercício distinto metapoético onde não falta a melancólica ironia:

Ó Mnemósina, Rainha
de tanta infâmia coroada,
que tens o vulto difundido
em todo o mundo, em cada alma!

Ó Mnemósina, Rainha
ubíqua, e Mãe das nove Musas,
brincas connosco às escondidas
mas tens peçonha em tuas unhas... (Mourão-Ferreira 2019: 187-188)

Os poetas sabem muito bem que não se pode criar ou escrever a partir do nada (*ex nihilo nihil*) e, nesse sentido, que os textos sempre dialogam, conscientemente ou não, com outros textos. Recorrendo à conhecida teorização de M. Bakhtine (cf. 1984: 311) – quando realça a teoria do dialogismo patente no “discurso do outro”, bem visível no fenómeno “des textes sur des textes” –, podemos então afirmar que também nos textos poéticos de hoje podemos ouvir múltiplas vozes, num dialogismo ou polifonia que enriquece sobremaneira os sentidos desses textos. É justamente nesse entrelaçamento de textos (do radical latino *textum* < *texere*) que irradia tantas vezes boa parte da riqueza semântica da criação literária.

Se essa relação intertextual sempre existiu como marca fundamental da escrita literária ao longo dos séculos, podemos-nos interrogar quais as singularidades desse diálogo textual na poesia portuguesa de hoje. Uma coisa é certa: é indesmentível a frequência e a variedade desse intertexto em qualquer poeta actual, depois da profunda inovação da estética romântica, das múltiplas tendências finisseculares, ou do furor iconoclasta dos momentos do modernismo e das vanguardas, com destaque para o surrealismo.

Uma das singularidades desta *memória* intertextual dos textos reside no facto de ela ser hoje assumida com muito mais naturalidade e tantas vezes também com humor. Por outras palavras, muitos são os poetas que reflectem sobre estas questões ou outras correlacionadas. Na primeira parte do poema “Quatro lugares-comuns sobre várias artes poéticas”, de Alexandre O’Neill (1990: 409), subentendendo textos teóricos dos clássicos gregos e latinos, com destaque para Horácio, reformula-se a *vexata quaestio*, que atravessa séculos, de saber se a criação é mais fruto da *inspiração* (*ingenium*) ou do *trabalho* (*ars*), o mesmo é dizer, talento ou técnica: “Estou sozinho diante da página em branco. // Cedo à inspiração? / dedico-me ao suor?” Encerrando desta forma coloquial a sucessão de interrogações: “Nada vem

de bandeja. / Nada vem do suor.” Esta é também uma forma recorrente de lidar com o tópico axial da génese da criação literária³.

Muitos outros poetas actuais – de Carlos de Oliveira a Ruy Belo – abordaram metapoeticamente, ou mesmo em registo crítico-ensaístico, este tópico central da memória intertextual, do significado da assunção das *influências* e da relação natural e até humorada com certa tradição, sendo Alexandre O’Neill um caso exemplar (cf. Martins 2003). Propositadamente, como até aqui, sem nos centrarmos na escrita de um único autor, alarguemos um brevíssimo sobrevoo panorâmico sobre mais alguns exemplos bem elucidativos desse diálogo humorado com a Antiguidade Clássica.

2. Reverberações lúdico-paródicas

Os livros sabem de cor milhares de poemas.
Paulo Leminsky, *Toda Poesia*

Como já referido brevemente, no âmbito do constante dinamismo de uma *memória* intertextual, ocupa um lugar singular o uso do humor e da paródia em poetas contemporâneos, tendo como alvo a revisitada cultura clássica greco-latina. Duas observações se impõem no olhar analítico sobre esse diálogo tão fecundo: primeira, poderíamos pensar que o intertexto clássico estaria quase apagado da nossa memória literária actual, dada a distância multissecular, por um lado; e, por outro, as sucessivas investidas anti-clássicas (e contra todo o sistema literário e cultural subjacente), operadas especialmente a partir da modernidade romântica. Pelo contrário, quer a inovadora estética romântica, quer os movimentos de vanguarda não apagaram o peso multissecular dessa memória da Antiguidade.

Uma segunda observação pertinente tem de ser tomada em devida consideração: nem sempre é fácil determinar as fronteiras entre alguns

3 Outra questão correlacionada, mas ainda dentro do grande horizonte da *memória*, diz respeito ao tema das *influências* recebidas e da correlacionada interrogação sobre a *originalidade*. A par de tantos textos com vocação de artes poéticas, da autoria de diversos poetas contemporâneos (de Carlos de Oliveira a Ruy Belo), recorde-se o citado Alexandre O’Neill, que no longo poema “Autocrítica” (de *Feira Cabisbaixa*) medita com visível humor sobre o tópico das relações de influência que lhe são imputadas por certa crítica literária e que, em última análise, construía uma imagem de poeta repetidor, destituído da esperada originalidade: “Dizem que me junqueiro, que me tolentino / E até que me paulino, / Que tenho tudo e todos no ouvido / E não sou nada original. // Sim senhores, tem visos de verdade! // Serei eu, meu Deus, um ser reminiscente / Um desses semblantes ante os quais manda a prudência / Que se pergunte ao notão antes de mais: / – Onde é que eu vi este tratante?” (O’Neill 1990: 263). Este seria o caso em que uma presença de certa memória literária mataria toda a originalidade possível da criação.

procedimentos discursivos como a paródia, o humor, a ironia, o pastiche, a sátira, etc., dada uma certa contaminação ou porosidade entre os vários registos, por um lado; e, por outro, a significativa evolução do modo como hoje se interpreta o metagénere da paródia pressupõe que já não surge reduzido à velha concepção retórica de imitação cómico-ridicularizadora, mas antes como forma de reescrita ou de “inversão irónica”, dotada de um *ethos* ambíguo, indo do tom humorístico à homenagem indirecta⁴.

De facto, sobretudo desde os formalistas russos aos teóricos do pós-modernismo, passando pelos contributos estruturalistas, a teoria literária contemporânea tem insistido numa prolongada e insistente reflexão revisionista sobre a paródia enquanto modo metamórfico e trans-histórico de reflexividade literária. Com esta perspectiva têm-se superado claramente velhas e negativas concepções da paródia, sobretudo de índole retórico-estilística, que a restringia a uma imitação cómico-ridicularizadora, concepção que persistiu durante muitos séculos⁵.

Com esta teorização das últimas décadas, insiste-se na multidimensionalidade da paródia, enquanto “canto à margem” ou “contra-canto”, no sentido etimológico, isto é, de diálogo de um texto com outro texto prévio. Como metagénere multimodo, a paródia apresenta uma amplitude que ultrapassa a dimensão literária, estendendo-se não só a outras artes, como também a outras formas de discursos culturais. Para essa omnipresença na cultura contemporânea, a paródia mantém uma grande interacção com outros géneros e formas discursivas – sátira, burlesco, pastiche, ironia, humor, etc. –, não sendo sempre fácil assinalar uma clara definição de fronteiras⁶.

Autor de uma escrita poética profundamente culta, eivada de referências clássicas, a poesia de Jorge de Sena é um exemplo de reescrita do legado

4 Cf. Linda Hutcheon (1989: 17, 37, *et passim*); já sobre a questão da natureza eminentemente reflexiva da paródia literária (“self-reflexive”), decorrente do seu carácter metalinguístico, deveu-se M. Hannoosh (1989), abrindo caminho para intermináveis versões ou reescritas de um texto, tema ou mito.

5 Vários estudos actuais proporcionam-nos sínteses esclarecedoras dessa ampla teorização sobre a paródia enquanto operatório e fecundo metagénere, amplamente usado na literatura e nas artes contemporâneas, em todo o caso numa vigência multissecular que remonta à Antiguidade – “[...] la parodie traverse, dans la culture occidentale, toutes les époques depuis l’âge grec, se chargeant, au fil de son histoire, de nouvelles valeurs” (Bouillaguet 1996: 15). Entre as propostas de síntese da profunda evolução teórica sobre a paródia em estudiosos contemporâneos, cf. as considerações panorâmicas de Margaret A. Rose (1993: 103 ss.); Daniel Sangsue (1994: 31 ss.); J. Cândido Oliveira Martins (1995: 29-69); e, mais recentemente, Rui Carlos Fonseca (2018: 25-55).

6 Isso mesmo é objecto de reflexão por parte de vários teorizadores contemporâneos da paródia, com destaque para Linda Hutcheon (1989: 62 *et passim*) ou S. Dentith (2000: 1 ss.).

clássico sob o signo do humor, mas em regime acentuadamente satírico. Uma obra paradigmática deste tipo de aproximação aos clássicos é a *Peregrinatio ad Loca Infecta*, de 1969, numa atitude que contrasta claramente com a de Sophia Breynner Andresen, a quem dedica o poema inicial. No meio de múltiplas referências ao legado clássico, mas tendo como alvo um certo Portugal cinzento e amordaçado, o sujeito poético explode emocionalmente, mesmo quando evoca a Grécia e os seus deuses, num exercício violento de re-uso dessas imagens idealizadas por uma tradição multissecular.

Desse singular tom seniano são exemplos o poema “Homenagem à Grécia” (Sena 1989: 45-46) e o mais conhecido texto “Em Creta, com o Minotauro” (*ibidem*: 74-75). A par das figuras invocadas de Zeus, Édipo, Antígona, Sibila, mas também de Orestes, Sócrates ou Aristófanes, a linguagem com que abre e fecha o primeiro poema investe de forma iconoclasta sobre os idealizados deuses gregos, vistos na sua mais rasteira bestialidade: “Os deuses, ladrões, / promíscuos, bestiais, / traiçoeiros, sádicos, / belíssimos às vezes”; e, já na parte final, sobressai a insistência na desfiguração e rebaixamento dos deuses: “[...] os deuses comem galinhas cruas, / cabritos, cabras e bodes, / bebem sangue. Ladrões, / promíscuos, bestiais, / traiçoeiros, sádicos / belíssimos [...]”.

No segundo e mais longo poema mencionado, a empática projecção do sujeito poético com a figura grega do Minotauro explora um registo semelhante de violência e de *pathos*, desde os versos iniciais: “[...] Mas, se um dia me esquecer de tudo, / espero envelhecer / tomando café em Creta / com o Minotauro, / sob o olhar de deuses sem vergonha.” A intensa busca de uma identidade, geograficamente repartida, leva a expatriada e auto-exilada voz poética a identificar-se com a figura híbrida do Minotauro, em toda a sua bestialidade, e, sobretudo, despida “de toda esta merda douta que nos cobre há séculos, / cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos / os escravos de outros”⁷.

Também na voz irreverente e provocatória de Alberto Pimenta deparamos com várias e jocosas reminiscências da Antiguidade greco-latina, em registo ostensivamente des-sacralizador. Um dos vários exemplos dessa divertida irreverência – não é fácil a selecção – pode ser colhido no livro intitulado *Tanto Fogo e Tanto Frio: o último sonho do Olimpo*. Para o autor

7 A título de exemplo, também Fernando J. B. Martinho (2014: 477-485) se detém na análise crítica da presença do mito de Minotauro em vários poetas portugueses actuais; além de ter apresentado no Colóquio de 2019 que dá origem a este volume temático uma notável comunicação, “Homenagem à Grécia” (cf. pp. 305-315), centrando-se expressamente nesta poesia seniana de releitura do mito e da herança grega.

de *O Bestiário Lusitano*, o antigo e o clássico são revisitados através de inesperadas e cómicas actualizações, nomeadamente quando a voz poética alterna, teatralmente, com uma *voz off*, em tonalidade de contraponto: “há também / uma tenda instrumental / com uma ovelha galante / e uma lira / de Apolo / é curioso / entre pastores // *voz off*: a lira de Apolo foi / inventada / por Hermes / e Hermes também // foi tudo inventado pelo simples modelo / sistema de intercomunicação / os matemáticos sabem / tu sabes // não seguramente // *voz off*: parece impossível / dizeres isso / isso é a apologia da ociosidade” (Pimenta 2007: 37-38).

E na escrita tantas vezes provocatória do mesmo Alberto Pimenta (2014: 30), nomeadamente de *O Bestiário Lusitano* (1.^a ed. de 1980), deparamos com referências a Aristóteles em registo lúdico-paródico, no contexto de uma alegoria satírica sobre alguns tipos da fauna lusa: “Passados quase 2500 anos, estamos em condições de responder, pelo menos em parte, às dúvidas de Aristóteles”. Em outras passagens de *O Bestiário Lusitano*, também ocorrem referências a Petrônio e a Quintiliano, da *Institutio Oratoria* (cf. *ibidem*: 80).

Registo bem distinto é o da poesia do citado Nuno Júdice, autor de uma escrita densamente intertextual, como assinalado pela crítica da sua obra. Na sua revisitação de mitos, de figuras e de *topoi* clássicos, sobressaem procedimentos muito variados de reescrita desse legado, sobretudo mitológico, com recuperação de narrativas mitográficas objecto de uma re-visão contemporânea. Nesse processo, a escrita do poeta reinventa, com variável dose de ironia e laivos de paródia, velhas narrativas da mitologia greco-romana, aparentemente esgotadas na sua capacidade de expressão.

Entre muitas outras recuperações, podemos destacar os vários poemas que, em diversas obras, Nuno Júdice consagra à figura de Narciso. O mesmo poeta chega a evocar com ironia a doutrinação de Horácio e da sua *Arte Poética*, em *O Mito da Europa*, como acontece no poema “A Poética de Horácio” (Júdice 2017: 17), livro que abre com um texto intitulado “A Criação do Mito” (*ibidem*: 12), afinal um dos grandes filões da reescrita literária ocidental – os incontáveis exercícios de mitografia, sempre a partir do riquíssimo *thesaurus* do legado greco-latino. Só que a explicação de pendor narrativo e até argumentativo, pretensamente etiológica, sobre a conservação dos mitos e sua perseverança multissecular, revela-se de manifesto pendor jocoso:

Os mitos conservam-se se os metermos
 num pote de barro, sem água, apenas com muitas
 ervas, de preferência aromáticas, e algumas
 folhas de louro. Depois, tapa-se o gargalo
 com um tecido grosso e ata-se com uma corda,
 antes de pegarmos no pote e o levarmos
 para a cave, onde terá de ficar fechado alguns
 anos, ou melhor, alguns séculos [...].
 Portanto, concluo, basta saber
 que o pote encerra o mito para reconhecer
 a sua verdade; e, quando muito, podemos aproximar-nos
 do tecido que fecha o pote e aspirar o seu aroma,
 divino como o perfume do amor e sagrado
 como o sentimento que o acompanha.

É assim, neste registo assumidamente humorado, que na escrita de Nuno Júdice se reflecte, metapoeticamente, sobre a invenção e a conservação dos mitos, cujo divino e sagrado aroma atravessa os séculos até hoje⁸. Numa tonalidade mais ostensivamente humorada se lêem poemas de Vasco Graça Moura, no mesmo afã de reescrever os clássicos greco-latinos sob o registo de temas e variações, ecos e fugas.

Além de inúmeras evocações de autores, de figuras e de mitos clássicos, disseminados de forma abundante pela sua escrita e muitas vezes “transportados” (expressivo termo do próprio Vasco Graça Moura) para um inesperado e banal quotidiano, os títulos de poemas (ou de secções) – tais como “sobre um verso de virgílio”, “ulisses”, “píramo e tisbe”, “ut pictura poesis”, “suite horaciana”, “homenagem a homero”, “sombras com Aquiles e Pentésiléia”, “pítica nove”, “apolo e marsias”, “para o retrato de nausica”, entre vários outros – são bem elucidativos dessa presença real dos clássicos na escrita deste autor, numa escrita poética de assumido pendor narrativo.

Tomemos apenas como rapidíssimo exemplo o poema “a alcipe, duplamente” (Moura 2012: 304-305), em que evoca a poeta setecentista Leonor de Almeida (Marquesa de Alorna), que escreveu sob o pseudónimo arcádico de Alcipe. Ora, o poema estrutura-se numa assumida toada narrativa, coloquial e jocosa, tecida de referências intertextuais aos clássicos antigos

8 Exemplos desse registo humorado podemos encontrá-los em outros poemas de Nuno Júdice (2015: 46), como em “Trabalho de Dedos”, em que inesperadamente se cruzam as figuras de Ofélia e de Eurídice, aproximadas pela exigência da importante tarefa de cortar as unhas... Observemos, a este propósito, que a reescrita da Antiguidade na poética de Nuno Júdice mereceu já a atenção de críticos como Paolo Fedeli (2012), para apenas apresentarmos um exemplo entre outros possíveis.

(Horácio) e modernos (Ronsard), captando assim os ecos do *esprit du lieu* que ainda parece respirar-se no (subentendido) espaço do Palácio de Fronteira, sem esquecer a invocação das Musas e da dupla citação da própria homenagem (do soneto-labirinto “A uma despedida” – “As horas voadoras vão trazendo”). Fiquemos apenas com as três estrofes iniciais, para avaliar o tom humorado dessa singular evocação de Alcipe⁹, consabidamente atraída pelo “velho horácio” da *Arte Poética*. Estamos, por conseguinte, diante de uma reescrita assente em manifesta memória intertextual, onde o *antigo* é incorporado no *novo* (cf. Hutcheon 1989: 50), com a diferença provocada pelo tempo e pelo humor:

e ainda ecoa aqui, neste palácio,
aquilo que, senhora, haveis escrito,
lembrando-me, entre o bom e o bonito,
coisas que vinham já do velho horácio.

como ronsard eu quis beber no lácio
a vã dita galante de o ter dito
a helena e a *mignonne*, com o frio
de seduzi-las pelo cartapácio.

e há sempre mais colegas nessa lida
sobretudo os que foram escrevendo:
os poetas também sabem da vida.

À imagem do que acontece neste poema, e de modo ainda mais expresso quando se evocam mitos de fundo dramático, na releitura operada por Vasco Graça Moura, em frequente clave humorística e paródica, o sério e o trágico são esvaziados pela comicidade e até pelo burlesco, como no exercício de reescrita do mito de Píramo e Tisbe¹⁰.

Abundam muitos outros casos exemplares de poesia portuguesa contemporânea escrita à sombra influente do velho legado clássico greco-latino,

9 Aliás, já no poema precedente – intitulado “a uma dona manuela júdice, recolhida no mosteiro de s. fernando pessoa a campo de Ourique” –, o sujeito poético declara prosaicamente, evocando o velho “tolentino”, “que a não ser que me constipe / ou apanhe alguma gripe, / terei o maior prazer / em ir à casa de alcipe” (Moura 2012: 303, vol. 2).

10 Existem outras leituras críticas da presença do abundante legado clássico em Vasco Graça Moura, como o estudo de Teresa Carvalho (2012), incidindo sobre aspectos similares aos que aqui são realçados; mas também de José Manuel Ventura (2014), centrando a sua atenção na reescrita mitológica ovidiana; e ainda de José Cândido O. Martins (2014).

em tonalidade mais ou menos humorada e parodística. Em poesia fundada em confessado processo de reescrita – a partir da leitura das cartas de Antero de Quental, em recente edição –, Armando Silva Carvalho (2010: 94) desenha, em *Anthero, Areia & Água*, um breve retrato humorístico do poeta ultra-romântico António Feliciano de Castilho. Recorde-se que um texto de Castilho (“o Cego”), formulando juízos críticos sobre as primícias literárias de Antero, tinha suscitado a reacção violenta do jovem poeta das *Odes Modernas*, no panfleto “Bom Senso e Bom Gosto, carta ao Ex.^{mo} Sr. António Feliciano de Castilho”, desencadeador da conhecida polémica da *Questão Coimbrã*. As referências clássicas a Ovídio (e ao trabalho de tradução de Castilho dos *Amores*, das *Metamorfoses* e dos *Fastos*), bem como a Baco, enriquecem a invectiva cómica do texto:

Combinámos paródias, noites velhas de estúrdia,
Até papéis contra o Cego
Das traduções de Ovídio
Que nada enxergava, aventava, atinava,
Quanto ao meu futuro.
Pobre alma, só sabia ver Deus, como se eu fosse um ébrio
Pagão dum Baco e convertido à água.

Já anteriormente, a escrita de Armando Silva Carvalho (2010: 11) ensaiara uma aproximação à espessura filosófica da poesia anterior, particularizando o seu “soneto brônzeo em que hoje ninguém toca / E no qual o solene ressoa / Por entre o mármore da velha arquitectura”. Parecendo aludir ao célebre verso horaciano – *exegi monumentum aere perennius* (Ode 3, 30) –, a poesia do autor prossegue a auto-caracterização da sua escrita poética, socorrendo-se da convocação de algumas figuras do legado clássico:

Terei chamado algumas vezes grega
À maiúscula história,
Penélope sombria a desmanchar, nocturna, a longa teia
Urdida no lazer dos dias,
Ou fúnebre Medeia, dona dos seus negros filtros,
Fantasmáticos.

Mesmo e sobretudo num mundo desumano, destituído de heróis e de sonho, como aquele em que vivemos, paira a sombra fantasmática de Ulisses, no contexto de uma visão ironicamente lúcida, crítica e

desencantada. Esse é o caso do livro de poesia de José Miguel Silva (2002) sintomaticamente intitulado *Ulisses já não mora aqui*, em que o trilha homérico – as partes do livro intitulam-se *Cíclopes*, *Entre Cila e Caríbdis*, *Da Pátria dos Lotófagos à Ilha de Circe*, *Hades*, *Ítaca e o Resto* – é inesperada e satiricamente metamorfoseado numa viagem realista pelo mundo urbano de hoje, numa representação próxima do *travestissement* burlesco, em que as consagradas figuras homéricas ganham novas e imprevisas figurações na realidade quotidiana de hoje¹¹.

Mais uma vez, assistimos a um singular exercício de reverberação da matriz clássica greco-latina, dentro de uma *memória* activa: “A memória é o túmulo dos meus versos” (Carvalho 2010: 34). A partir destes e de tantos outros exemplos, com maior ou menor dose de humor e de reescrita parodística, mais do que uma visão patrimonial e petrificada do passado, assistimos a uma *memória* viva e fecundantemente inspiradora¹².

3. Fonte intemporal

O poeta é um devedor.

João Barrento

E a viagem *à vol d’oiseau* por poetas portugueses que dialogam, através de transformações hipertextuais geradoras de novas reescritas e de correspondente humor (cf. Genette 1982: 11 ss.), poderia continuar com tantos outros nomes, de gerações e opções estéticas bem diferenciadas – Adília Lopes, Hélia Correia, Pedro Tamen, José Alberto Oliveira, Tatiana Faia, Filipa Leal, Daniel Jonas, Miguel Cardoso, Luís Filipe Cristóvão. Os clássicos antigos são para tantos poetas contemporâneos as *presenças reais* (na conhecida expressão de G. Steiner) que povoam e dominam o seu cânone pessoal, justificando uma re-leitura e re-actualização constantes.

Naturalmente, este forte e permanente veio da influência clássica extravasa a escrita poética, estendendo-se aos géneros da prosa (embora haja casos de contaminação) – é o caso da inventiva escrita de Afonso Cruz (2009: 127), quando filia, graciosamente, uma das suas mais palimpsésticas obras na Antiguidade Clássica: “A Enciclopédia de Estória Universal é

11 Para uma análise mais detalhada da obra de José Miguel Silva, veja-se o ensaio crítico de Maria Cristina Pimentel (2012).

12 O tema da herança clássica na poética de Armando da Silva Carvalho também mereceu a atenção crítica de Paula Morão (2019), tomando como *corpus* de análise outras obras do autor.

uma *herança de Ulisses*, ele próprio motivo de apologia pelas suas burlas (construiu a mentira mais famosa de sempre, de madeira e com forma de cavalo), pelos seus esquemas, logros, patranhas, manhas e artimanhas” (itálico nosso)¹³.

Porém, concluamos rapidamente, com um argumento que decorre do referido para muitos destes autores e de outros – os clássicos continuam a afirmar-se, ontem como hoje, enquanto imorredouros autores “clássicos”, como fonte perene de inspiração, mesmo quando objecto de humoradas reinvenções. Por isso, o regresso aos clássicos tanto pode ser advogado por Jorge de Sena, em entrevistas ou na escrita epistolográfica com Sophia¹⁴; como aparece exarado na escrita de vários poetas actuais, como ocorre em José Jorge Letria, de *Tristes Tópicos* (2016: 74): “E os clássicos, sim os clássicos, onde estão? / Serão eles os únicos modernos que resistem?”

Perante os exemplos apresentados, e tantos outros afins, estamos diante de um intenso diálogo intertextual, mais frequente e dinâmico do que se pensa, que atravessa de forma significativa a poesia portuguesa contemporânea, numa relação explícita, sem repetições serôdias e também sem nenhum tipo de *angústia da influência* (H. Bloom), antes através de formas inventivas, des-sacralizadoras e humoradas.

No sistema literário contemporâneo, presenciamos um assíduo processo de “repetição com diferença” (Hutcheon 1989: 48), em frequente registo humorístico e paródico, mas quase sempre destituído de um *ethos* negativo e satírico, corrosivo ou desfigurador – antes dotado de uma atitude de homenagem *sui generis*, embora com uma assinalável vocação lúdica e des-sacralizadora.

Ao mesmo tempo, estas reverberações lúdico-paródicas não se confundem com ostentação erudita, antes se apresentam como formas criativas de dialogar com a tradição. Por isso, cabe aqui evocar João Barrento (2001:

13 Aliás, o próprio diálogo entre tradição e modernidade, entre o velho e o novo, pode ser invertido, defendendo-se jocosamente a novidade dos antigos: “Conta-se que Tirésias, o cego Tirésias de Tebas, ao ver duas serpentes enroscadas (uma fêmea e outra macho), matou a primeira e transformou-se numa mulher. Sete anos passados voltou a ver duas serpentes enroscadas e, desta feita, matando o macho, voltou a ser homem, voltaram a crescer-lhe os pelos de varão. Tirésias, como se sabe, ganhava a vida como profeta, adivinho, oráculo. [...] Com este episódio das serpentes enroscadas, Tirésias descobriu ou viu, muito bem visto, o ADN, descoberta que não lhe foi atribuída. Lamentavelmente, tivemos de esperar vários séculos, até 1953, até aparecerem Crick e Watson a dizer a mesma coisa que o velho Tirésias e tê-lo dito cientificamente” (Cruz 2009: 58-59).

14 Em declarações bem assertivas, no estilo tantas vezes contundente de Jorge de Sena, como estas: “Considero fundamental, para o intelectual moderno o convívio com os clássicos latinos” (Sena 2013: 32); e ainda: “Também eu, à medida que o tempo passa, tenho menos gosto em ler os modernos que os clássicos antigos, que sinto mais modernos que esta tropa fandanga” (2010: 136).

116), quando caracteriza a atitude desta reescrita pós-moderna que, numa das suas confessadas tendências, “íntegra e saqueia os clássicos, mas agora de forma explícita, descomplexada e à vista, nos seus jogos de intertextualidade declarada, na paródia e no pastiche, na citação e na montagem”.

Trata-se, em suma, de uma forma de re-apropriar e de re-avaliar permanentemente elementos do cânone clássico – mitos, figuras, tópicos, *exemplar*, etc. –, tomado como repositório vivo e intemporal, sujeito a uma re-leitura contínua, com base no potencial expressivo dessa memória literária, pelo seu inegável valor cultural, antropológico e estético.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor (1986). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Assmann, Jan (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bakhtine, Mikhail (1984). *Esthétique de la Création Verbale*. Paris: Gallimard.
- Barrento, João (2001). *A Espiral Vertiginosa: Ensaios sobre a Cultura Contemporânea*. Lisboa: Cotovia.
- Barthes, Roland (1984). *Le Bruissement de la Langue: Essais Critiques IV*. Paris: Seuil.
- Borges, Jorge Luís (s/d). *Ficções*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Bouillaguet, Annick (1996). *L'Écriture Imitative: Pastiche, Parodie, Collage*. Paris: Nathan.
- Carvalho, Armando Silva (2010). *Anthero, Areia & Água*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Carvalho, Teresa (2012). “Presenças clássicas na poesia de Vasco Graça Moura: da reverência à contrafacção irónica”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 299-318.
- Compagnon, Antoine (1979). *La Seconde Main, ou le Travail de la Citation*. Paris: Seuil.
- Cruz, Afonso (2009). *Enciclopédia da Estória Universal*. Lisboa: Quetzal.
- Dentith, Simon (2000). *Parody*. London and New York: Routledge.
- Eco, Umberto (1991). *Porquê o Nome da Rosa*. Lisboa: Difel.
- Eliot, T. S. (1997). *Tradição e Talento Individual*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Erll, Astrid, e Ansgar Nünning (2016). “Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto memória cultural”. In *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*, org. Fernanda Mota Alves, Luísa Afonso Soares, e Cristiana Vasconcelos Rodrigues. Lisboa: Húmus e Centro de Estudos Comparatistas, pp. 245-266.
- Fedeli, Paolo (2012). “Nuno Júdice e la riscrittura dell'antico”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 319-338.
- Fonseca, Rui Carlos (2018). *Epopéia e Paródia na Literatura Grega Antiga*. V. N. Famalicão e Lisboa: Húmus e Centro de Estudos Clássicos.

- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Seuil: Paris.
- Hutcheon, Linda (1989). *Uma Teoria da Paródia*, trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Júdice, Nuno (2015). *Convergência dos Ventos*. Lisboa: D. Quixote.
- ____ (2017). *O Mito de Europa*. Lisboa: D. Quixote.
- Letria, José Jorge (2016). *Tristes Tópicos*. Fafe: Labirinto.
- Martinho, Fernando J.B. (2014). “O mito do Minotauro em quatro poetas portugueses contemporâneos”. In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 477-485.
- Martins, José Cândido de Oliveira (1995). *Teoria da Paródia Surrealista*. Braga: Edições APPCDM.
- ____ (2003). “Poética de Alexandre O’Neill: da subversão parodística à leitura de influências”. *Relâmpago (Revista de Poesia)* 13: 49-65.
- ____ (2014). “Humor e reescrita paródica da mitologia na poética de Vasco Graça Moura”. In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 519-532.
- ____ (2020). “Teoria literária e paródia: memória e reescrita”. In *Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva*, org. Osvaldo M. Silvestre e Rita Patrício. Braga: UMinho Editora, pp. 203-219.
- Mendes, Murilo (1997). *Poliedro. In Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Morão, Paula (2019). “Armando Silva Carvalho – A galinha grega e outras aves de versos”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. V. N. Famalicão e Lisboa: Húmus e Centro de Estudos Clássicos, pp. 453-469.
- Moura, Vasco Graça (2012). *Poesia Reunida*. Vol. 2. Lisboa: Quetzal.
- Mourão-Ferreira, David (2019). *Obra Poética (1948-1995)*, introdução de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- O’Neill, Alexandre (1990). *Poesias Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pessoa, Fernando (1996). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pimenta, Alberto (2007). *Tanto Fogo e Tanto Frio: o último sonho do Olimpo*. Lisboa: & Etc.
- ____ (2014). *O Bestiário Lusitano*. 2.ª ed., Lisboa: Momo.
- Pimentel, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa (2012). “Heróis míticos no quotidiano do século XXI: a poesia de José Miguel Silva e José Mário Silva”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 349-362.
- Rose, Margaret A. (1993). *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sangsue, Daniel (1994). *La Parodie*. Paris: Hachette.
- Sena, Jorge de (1989). *Poesia III*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2010). *Correspondência 1959-1978 – Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen*. 3.ª ed., Lisboa: Guerra & Paz.

____ (2013). *Entrevistas: 1958-1978*. Lisboa: Guimarães Editores.

Silva, José Miguel (2002). *Ulisses já não mora aqui*. Lisboa: & Etc.

Ventura, José Manuel (2014). “Efabulações mitológicas ovidianas na poesia de Vasco Graça Moura”.
In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 507-518.

Yates, Frances A. (1999). *The Art of Memory*. London and New York: Routledge.

A poética dionisiaca de Lygia Fagundes Telles

KELIO JUNIOR SANTANA BORGES*

*Palavras triviais mas é no trivial que está o trágico. Como pode não estar: a grama do jardim é mesmo grama, a sopa da sopeira não esconde nenhum símbolo e o beija-flor é a negação do mistério. Mas se a gente estiver em estado de graça pode intuir todo um leque de direções que se abre tão rico quanto o baralho de Dona Guiomar.
As meninas, Lygia F. Telles*

Introdução

Ao longo de seus mais de setenta anos dedicados à escrita, Lygia Fagundes Telles elaborou um universo ficcional particularíssimo, tendo como uma de suas características mais marcantes o diálogo com o universo mítico. No tocante a essa atmosfera mítica criada pela escritora, acreditamos ser concedido certo destaque à imagem de Dioniso, figura por meio da qual a contista e romancista resgata a possibilidade de se representar artisticamente a essência trágica da vida, segundo o conceito de trágico proposto por Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (1872). A imagem e os valores culturais representados pelo mito dionisiaco são de tal forma constantes e intensos nos escritos dessa autora brasileira a ponto de podermos dizer que todo o fazer literário de Lygia Fagundes Telles gira em função

* Instituto Federal de Goiás, Campus Aparecida de Goiânia – GO | juniorlit@hotmail.com

da narrativa mítica de Dioniso, surgindo daí nosso interesse de investigar os valores e os elementos daquilo que denominamos poética dionisiaca.

Distante da era trágica dos gregos e dentro de uma cultura regida pelo saber científico, a escritora brasileira recorre ao campo mítico para, por meio dele, resgatar e representar esteticamente a dualidade opositiva entre Apolo e Dioniso, contraste valorativo que simbolizava a sabedoria trágica que, em vez de conceitos científicos, tinha na arte seu pilar de sustentação. A leitura aqui proposta acerca da obra de Lygia Fagundes Telles tem por objetivo expor como essa artista, no decorrer do século XX e início do XXI, reconstrói a dualidade contrastiva trágica a partir da retomada do elemento dionisiaco que, na visão de Nietzsche, desde o aparecimento do “espírito científico”¹, foi eclipsado pela sabedoria apolínea, nos impondo a razão como única “lente” por meio da qual avaliar a vida e as coisas do viver.

Com a denominação “poética dionisiaca”, buscamos nos referir a um universo ficcional em que tanto traços estruturais (como subversões e inovações estilísticas) quanto aspectos temáticos poderiam ser lidos como símbolos designativos de valores culturais personificados na imagem do deus Dioniso. Ainda sobre o título de nosso estudo, faz-se necessário expor o sentido com que o termo “poética” é empregado. Com ele, não almejamos retomar ou dialogar com a concepção tradicional iniciada na Antiguidade, contexto em que era usado para nomear manuais normativos acerca da maneira clássica de pensar os gêneros poéticos. Em vez disso, o termo é aqui empregado numa perspectiva analítica moderna, seguindo aquele movimento desenvolvido pelo Idealismo alemão que engendrou profunda mudança no modo de compreensão dos gêneros e conceitos estéticos.

Como é sabido, a palavra “poética” inicia sua história, dentro da tradição clássica, sendo usada para nomear o texto considerado um dos mais importantes e significativos trabalhos de caráter teórico literário, a *Poética* (335-323 a. C.), de Aristóteles – primeiro tratado sistematizado com o qual se iniciou a concepção teórica dos gêneros literários. Daquele momento em diante, as concepções aristotélicas influenciaram todo o pensamento clássico, e o termo “poética” passou a designar obras específicas que “resumiam-se a doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três

1 Com a expressão “espírito científico”, Nietzsche referia-se ao movimento que – nascido na cultura helênica clássica de Sócrates e de Platão – passou a reger a relação do homem com o mundo, determinando posturas e valores supostamente superiores em relação a outras formas de conhecimento, como a arte, por exemplo.

gêneros, definiam o que eles eram e ensinavam como se devia escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático” (Süssekind 2004: 11).

Até ao Iluminismo, a influência da poética clássica ainda se fez soberana, influenciando as teorias artísticas daquele período a continuarem considerando as noções de efeito e de imitação. Foi buscando promover rompimento com as teses iluministas que o Idealismo alemão superou a concepção estética ainda em vigor naquele período, propondo outro olhar, liberto daquele tradicional caráter normativo e defendendo certo conhecimento que se bastasse a si mesmo: “Com a filosofia da arte do Idealismo alemão, tanto os gêneros poéticos quanto os conceitos estéticos fundamentais (como o belo e o sublime) passaram a ser pensados em sua dialética histórica” (Süssekind 2004: 11). Segundo Peter Szondi (2004), a filosofia da arte alemã alterou completamente o modo de pensar o fazer literário. Essa nova postura explorou os conceitos expressos em cada um dos gêneros, considerando as vicissitudes determinadas pelo contexto histórico dentro do qual foram ou são produzidos:

Com isso o tradicional caráter mimético foi contestado, adotando-se a noção segundo a qual as obras artísticas não seriam imitações de elementos da natureza, mas manifestações, no mundo sensível e na história, do que existe de supra-sensível, ou seja, do absoluto, do divino, daquilo que está para além das coisas naturais. (Süssekind 2004: 17)

Decorre dessa nova vertente analítica a origem da “poética filosófica”, responsável pelo estudo das manifestações artísticas como exemplos contextualizados historicamente, nos quais podem ser rastreadas concepções/conceituações estéticas sempre atualizadas no decorrer do tempo: “Isso não significa que as definições acerca dos gêneros artísticos tenham sido excluídas da reflexão teórica sobre a arte, mas que elas foram integradas a um pensamento histórico e filosófico” (Süssekind 2004: 11). Se na teoria aristotélica sobre formas artísticas atemporais temos acesso à concepção de poética da tragédia, em Schelling – seguindo os princípios da *poética filosófica* que promove a reflexão acerca de conteúdos determinados historicamente – conhecemos a *filosofia do trágico*.

Consoante essa nova postura de se pensar o fazer literário, o conceito de gênero deixa de ser compreendido enquanto prática da forma e passa a ser considerado enquanto unidade dialética conjugando *forma* e *conteúdo*, realidade contextualizada de certa manifestação do belo e do sublime. É de

acordo com a tendência iniciada pela filosofia da arte alemã que pensamos aqui o termo “poética”, tencionando com ele nos referir a certa consciência de mundo que emana da obra de Lygia Fagundes Telles. Entendemos como “poética dionisiaca” o conjunto de traços que, comuns ao universo ficcional da escritora, simbolicamente atualizam princípios particulares do dionisiaco, ou seja, elementos cujo sentido estético traduz, de alguma forma, valores culturais ligados a Dioniso.

Nossa exposição, pautada em uma perspectiva mítico-simbólica, se deterá a um conto da escritora, considerando ser impossível, dentro dos limites deste estudo, promover uma abordagem mais abrangente. Para isso, recorreremos à intuição filosófica de Friedrich Nietzsche, assim como consideraremos também palavras de outros pensadores e pesquisadores que se detiveram no estudo do trágico, da mitologia e, em especial, do mito de Dioniso.

Dioniso: o símbolo da sabedoria trágica

Giorgio Colli inicia a introdução à *La sapienza greca*² esclarecendo por que motivo começou seu trabalho com as citações acerca de Dioniso. Segundo o pesquisador italiano, nesse deus e nos seus ritos, se traduz a própria essência do conhecimento. Ele explica que, na Grécia, o nascimento de cada deus representava uma “mirada exaltante”³ sobre dado aspecto da vida, isto é, o debruçar-se sobre certo traço do existir, ação que, em si, já constituiria forma elementar de conhecimento. O nascimento de Dioniso, no entanto, iria além de uma “simples mirada” sobre certa parcela da vida. De caráter muito mais complexo, o nascimento do deus do vinho representaria algo por demais ambicioso, uma verdadeira mirada exaltante sobre todo o viver, ou seja, um olhar que abarcasse a vida como um todo, o que constitui empreitada impossível, pois “[c]omo se pode olhar ao mesmo tempo toda a vida?”⁴ (Colli 1990: 15).

Graças à sua complexidade – por meio da qual a imagem desse deus se torna representativa de inumeráveis aspectos da vida e do viver –, em

2 *La sapienza greca* é uma obra que, em três volumes, reúne traços daquilo que é, por força da tradição acadêmica, designado como *filosofia pré-socrática*. Por considerar essa terminologia inadequada, uma espécie de designação cronológica de caráter redutor, Colli a substituiu por *a sabedoria grega*.

3 No original, “un’occhiata esaltante”. Tanto esta quanto as demais versões do italiano para o português foram feitas por nós, constituindo traduções livres, das quais assumimos total responsabilidade.

4 “[c]ome si può guardare assieme tutta la vita?”

Dioniso também está representada a insolência do conhecimento, o que está traduzido nessa avidez de experimentar/abarcар a vida em toda sua plenitude: “ao viver se está dentro de certa vida, mas o que Dioniso suscita como deus de onde surge a sabedoria é um querer estar dentro de toda a vida, ao mesmo tempo”⁵ (Colli 1990: 15).

Se Dioniso constitui essa “tentativa” de visão contemplativa sobre todo o viver, isso se dá pelo fato de esse deus simbolizar a conjugação dos mais diferentes e opositivos valores, conjugando todos os aspectos contrastivos da existência e todos os traços contraditórios do viver, ele é a representação da essência trágica da vida: “Em termos não polêmicos, Dioniso é o deus da contradição, de todas as contradições – como demonstram seus mitos e seus cultos –, ou melhor, de tudo aquilo que, manifestando-se em palavras, se exprime em termos contraditórios. Dioniso é o impossível, o absurdo que se evidencia verdadeiro com a sua presença”⁶ (Colli 1990: 15). Portanto, ao cultuar essa divindade, os humanos não se distanciam de sua própria essência, até porque Dioniso é um deus que também morre. Somente uma divindade que pudesse morrer simbolizaria a experiência de conhecimento profundo e total, entrando em contato com todas as faces da existência, inclusive a morte: “A insolência do conhecimento que se manifesta nessa avidez de saborear a vida inteira e os seus resultados. O extremismo e a simultaneidade da oposição aludem à totalidade, à experiência indizível da totalidade”⁷ (Colli 1990: 15-16).

Por simbolizar essa aproximação entre os opostos, num movimento que agrega em vez de excluir, Dioniso pode ser lido como “a chave de acesso” à sabedoria trágica, tipo de conhecimento anterior àquele de fundamentação exclusivamente apolínea, sustentado pelo conhecimento racional e moralizante, engendrado pelo pensamento socrático que, segundo a intuição nietzschiana, determina formas avaliativas empobrecedoras ou negadoras da vida. É em prol da vida e de suas forças soberanas, que se retorna a Dioniso, fazendo do dionisiaco uma via alternativa em que possamos nos apoiar para (re)avaliar as coisas do viver e, assim, promover a transvaloração de

5 “se si vive si è dentro a una certa vita, ma voler essere dentro a tutta la vita assieme, ecco, questo suscita Dioniso, come dio onde sorge la sapienza.”

6 “In termini pacati, Dioniso é il dio della contraddizione, di tutte le contraddizioni – lo dimostrano i suoi miti e i suoi culti – o meglio di tutto ciò che, manifestandosi in parole, si esprime in termini contraddittorii. Dioniso è l'impossibile, l'assurdo che si dimostra vero con la sua presenza.”

7 “La tracotanza del conoscere che si manifesta in questa avidità di gustare tutta la vita, e i suoi risultati, l'estremismo, e la simultaneità dell'opposizione, alludono alla totalità, all'esperienza indicibile della totalità.”

todos os valores, posicionamento intelectual que promove a ressignificação da força existencial dionisiaca e de sua atuação no meio cultural.

A nosso ver, o substrato dionisiaco – aqui considerado como ímpeto artístico criativo e revelador da sabedoria trágica do mundo, segundo a intuição filosófica nietzschiana – perpassa toda a escrita de Lygia Fagundes Telles, manifestando-se por meio de imagens recorrentes, de recursos/expedientes estilísticos e de certos valores culturais representados no comportamento e na visão de mundo de suas criaturas fictícias. Aspectos como a recorrência do nome Dionísia nos textos lygianos, os constantes e diferentes processos de metamorfose representados, a loucura a marcar o destino de tantas personagens e, em especial, as figuras femininas que retomam comportamentos semelhantes aos das mênades⁸ gregas, todos esses aspectos reforçam essa leitura segundo a qual o fazer literário lygiano expressa valores e sentidos simbolizados na imagem de Dioniso.

A edificação de uma poética dionisiaca depende desse movimento de retorno ao elemento dionisiaco que, depois de ter sido banido do gênero trágico, também foi perdendo espaço na consciência de mundo da cultura ocidental. Graças a esse novo contexto, impôs-se o “espírito científico” ao qual Nietzsche referia-se definindo-o como forma de conhecimento racional que, criada na Antiguidade, se estende até os dias atuais, tendo como marca primordial a avaliação pretenciosa fundamentada na dicotomia total de valores entre a verdade e o erro.

A presença de expedientes e de traços mitológicos na obra da autora brasileira é uma constante há muito estudada por trabalhos críticos e acadêmicos, aspecto esse a constituir uma das características mais marcantes do estilo literário único desenvolvido pela escritora. Em meio a essa fundamentação mítica, percebemos existir nos textos de Lygia Fagundes Telles diferentes contextos marcados por certas tensões (razão *vs.* desrazão, lembrar *vs.* esquecer, realidade *vs.* fantasia, por exemplo) que, para nós, poderiam ser traduzidas enquanto dualidades trágicas, simbolizando a dualidade original entre o apolíneo e o dionisiaco. Ao resgatar essa duplicidade valorativa, a escritora, assim como Nietzsche, concede destaque à força dionisiaca, entendendo que, somente reestruturando a duplicidade original, é possível reestabelecer a sabedoria trágica.

8 Eram figuras femininas seguidoras de Dioniso, conhecidas como mênades ou bacantes que, sob o efeito do vinho, eram capazes de diversas atrocidades. Dentre os pertencentes ao séquito dionisiaco, estavam nelas as mais atuantes desestabilizadoras da ordem.

Na obra lygiana, o apolíneo, ao contrário do que acontece no cotidiano social, depara com certa resistência diante da postura dionisiaca de inúmeras personagens. Com essa duplicidade de valores, a escritora brasileira reestabelece no plano estético, dentro do universo poético por ela criado, a dualidade de forças originais simbolizadas pelas figuras divinas Apolo e Dioniso que, unidas e, em um momento ímpar de comunhão, deram origem à tragédia ática, de acordo com a perspectiva nietzschiana. Sem esse substrato trágico, ou seja, sem a relação de conflito e de interdependência entre as duas forças, seria impossível perceber a força dionisiaca que atravessa a obra lygiana. Por isso, teceremos algumas palavras acerca do conceito de trágico, exposição esta também calcada na postura reflexiva da *poética filosófica*.

Considerado o fundamento da tragédia enquanto forma artística, a tragicidade, como concepção de mundo, já estava presente nos mitos que antecederam a época áurea da dramaturgia helênica, período em que esse gênero literário floresceu, tendo sido enriquecido por diferentes dramaturgos gregos. Mas, ao contrário dessa forma artística – que, depois de grande florescimento, viveu verdadeira decadência até extinguir-se enquanto forma artística literária –, o pensamento trágico manteve-se vivo no decorrer dos séculos, por meio de diferentes máscaras, balizando com outros valores e sendo discutido por outros grandes gênios⁹, escritores que lançaram mão dessa concepção de mundo para tematizar a condição humana mais fundamental. No Ocidente, o pensamento trágico se manifestou, por exemplo, em obras de escritores como Shakespeare e em estéticas como o Barroco.

No decorrer dos tempos, a concepção de tragicidade sofreu alterações, sendo interpretada por diferentes vertentes do pensamento ocidental, o que permitiu serem ampliados os horizontes acerca da abrangência da cosmovisão trágica. Seguindo viés ontológico e metafísico, a era moderna reavaliou tão importante conceito e propôs um novo olhar sobre seu valor fundamental, interpretando a sua representação na tragédia como manifestação da visão trágica do mundo. Esse novo método de interpretação definiu a tragicidade enquanto concepção antagônica calcada na essencial oposição de princípios. Dentre essas concepções modernas, recorreremos àquela exposta por Friedrich Nietzsche que, em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia* (1872), propõe uma dualidade antagônica trágica de

⁹ Usamos o termo no sentido em que ele aparece na intuição nietzschiana, onde designa uma classe de indivíduos que se diferencia dos demais – inclusive podendo ser chamados de superiores – por justamente serem artistas, seres que promovem um processo de criação desinteressado, invenção formal que retoma os traços da manifestação de vida original, aquela guiada pela vontade de poder – realidade esta que em sua frustração, na sua necessidade de representação, se materializa em *physis*.

originalidade incontestável. Naquele momento, o jovem Nietzsche desenvolveu tal discussão considerando imagens em vez de conceitos e, para isso, retomou os deuses gregos Apolo e Dioniso, figuras em que, segundo ele, se mostravam plasmados os princípios essenciais da cultura grega.

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio¹⁰, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música¹¹, a de Dionísio [...]. (Nietzsche 1992: 27)

Para Nietzsche, o povo grego expressou por meio dessas duas imagens “ensinamentos secretos de sua visão da arte”, o que em sua interpretação seria a dualidade essencial de forças naturais entendidas como manifestação estética do viver. Seguindo essa concepção, toda e qualquer manifestação de arte deriva de um impulso apolíneo, por se tratar de uma força ativa a partir da qual o povo grego buscou embelezar a essência do viver que, em si, constituiria pura dor e sofrimento. Totalmente sensíveis à dor, os gregos perceberam na sua sensibilidade a maior de todas as ameaças à vida que, neste caso, poderia ter como consequência um pessimismo fatal. Frente à essência dolorosa da vida – ou seja, sua essência dionisiaca bárbara –, fez-se necessária uma máscara que ocultasse a face monstruosa do viver, tornando-a bela e desejável. Diante dessa necessidade urgente, manifestou-se a força criativa apolínea, da qual deriva a própria criação dos deuses gregos que, em sua beleza e grandiosidade, servem de inspiração para o viver: “para que o grego, povo mais do que qualquer outro exposto ao sofrimento, pudesse viver foi necessário mascarar os terrores e atrocidades da existência com os deuses olímpicos, deuses da alegria e da beleza, resplandecentes filhos do sonho” (Machado 2002: 18).

Por meio da arte apolínea, a cultura helênica desenvolveu um criativo modo de relacionar-se com a vida, concedendo a ela novas cores e valores. A beleza tornou-se a medida para todas as coisas, dependia dela a harmonia de todos os campos do viver. Entretanto, enquanto beleza, a arte apolínea é, na realidade, pura aparência, isso porque ela não é natural, trata-se de uma criação com o objetivo de tornar velada a verdadeira essência do mundo:

10 No decorrer do trabalho haverá uma variação entre Dioniso e Dionísio, isso ocorre principalmente por preceitos de tradução. De nossa parte, optamos por usar Dioniso por ser a forma mais comum nas traduções das mais diferentes áreas a que tivemos acesso.

11 Mais adiante, na análise do conto lygiano, será considerado esse caráter dionisiaco entendido enquanto expressividade musical.

Pretendendo substituir o mundo da verdade, ou a verdade do mundo, pelas belas formas, a arte apolínea deixa de lado algo essencial; virando as costas para a realidade, dissimulando a verdade, ela desconsidera o outro instinto estético da natureza que não pode ser esquecido – o dionisiaco. (Machado 2002: 20-21)

A arte apolínea é uma aparência necessária, mas parcial. No tocante a esse ponto, é imprescindível compreender a ação do dionisiaco que, diante da ilusão/aparência apolíneas – manifestações de força mascaradora da vida –, se esforça justamente no sentido oposto, pondo em evidência a essência bárbara do viver:

Enquanto a vontade nega a si mesma em sua objetivação ao se mostrar, o dionisiaco se afirma justamente na medida em que, a despeito de seu prazer na aparência apolínea que constitui sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência, criando um prazer mais elevado a partir do aniquilamento do mundo visível da aparência. (Szondi 2004: 69)

Apesar de conflituosa, Nietzsche entende que depende dessa constante luta entre o apolíneo e o dionisiaco a manutenção/representação da vida em sua plenitude. Era essa plenitude que, segundo o pensador, estava transfigurada na tragédia ática, onde ambas as forças apareciam conjugadas, num processo de agregação de valores e não de exclusão. Em vez de oposição, a tragédia representa a trégua entre as duas forças essenciais: “Novo tipo de arte, que representa o apogeu da civilização grega, que não pretende mais estabelecer uma trincheira, um anteparo, uma muralha que impossibilite a entrada e a expansão do dionisiaco” (Machado 2002: 23). Toda a riqueza da arte trágica dependia de uma mudança de postura em relação ao elemento dionisiaco, ou seja, o que antes era temido – por isso, sendo necessário reprimi-lo – tornou-se aceito e foi ressignificado, adquirindo novo peso: “A característica da nova estratégia artística é integrar, e não mais reprimir, o elemento dionisiaco transformando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível” (2002: 23).

Entretanto, a tragédia ática deixou de representar tão nobre manifestação artística quando, influenciada pelo pensamento socrático, tornou-se um meio a serviço do “espírito científico”, o que teve como consequência a decadência do gênero trágico. Fruto dessa nova postura, teve início o que pode ser chamado de a verdadeira era da razão, realidade cultural

mantida até o período moderno, sendo facilmente identificada ainda hoje em nossas vivências, em especial, naquelas de caráter intelectual norteadoras dos comportamentos do indivíduo humano e que lhe imputam peso ao viver: “Atualmente ele [indivíduo humano] arrasta seus sofrimentos em um mundo no qual ele suporta, adora e obedece. Religião, civilização e moral nutrem essa automutilação: renúncia, desprezo pelo corpo, recusa da vida” (Onfray 2014: 51-52).

Em seus princípios básicos, o espírito científico “tem como condição a repressão da arte trágica da Grécia arcaica” (Machado 2002: 8), contexto histórico em que o povo grego vivenciou experiência cultural diferenciada, baseada em fundamentos e em valores outros afirmadores da vida. Em vez da razão e de suas ramificações, era a arte o ponto nevralgico daquele antigo universo grego. Sofrendo o impacto do espírito científico de origem socrática, a tragédia foi, aos poucos, perdendo o elemento dionisiaco e, como consequência disso, o apolíneo também se esvaziou de sentido, fazendo com que a dualidade trágica se desestruturasse e entrasse em decadência.

Em sua constituição ática, a tragicidade advinha da cumplicidade entre o apolíneo (a imagem do herói) e o dionisiaco (o coro, de essência ditirâmbica), ali manifestos enquanto constituintes da estrutura formal do texto trágico. Bem diferente é o que acreditamos emanar da escrita de Lygia Fagundes Telles, onde a estrutura trágica é reconstruída a partir da dualidade valorativa, simbolizada pela tensão entre duas consciências de mundo diferenciadas. Inserido na cultura dominada pela força apolínea, onde vigoram os valores impostos pelo “espírito científico”, o ser fictício lygiano corporifica o princípio de resistência dionisiaca, indo de encontro à lei, aos padrões e às hierarquias impostas pela ordem cultural essencialmente aristocrática e patriarcal.

Considerando a importância da duplicidade trágica para a nossa análise, num primeiro momento, cogitamos a possibilidade de dar à nossa pesquisa o nome de *A poética trágica de Lygia Fagundes Telles*, entretanto abandonamos tal ideia por entendermos que, na relação entre o dionisiaco e o trágico, se nos voltássemos para o trágico, estaríamos evidenciando o fenômeno e não sua origem. Analisar a composição trágica na obra da artista segundo a vertente nietzschiana significaria ter como certo o fundamento dionisiaco em conflito com o apolíneo, o que, até o momento, não foi evidenciado por nenhuma pesquisa. Por isso, entendemos como necessário um estudo que se debruçasse sobre o dionisiaco, por meio do qual acreditamos ter sido possível a recomposição antagônica essencial do

trágico. Buscando a origem dessa dualidade, nosso objetivo foi descrever o modo como é resgatado e supervalorizado o dionisiaco dentro do universo poético da escritora.

O trágico lygiano é uma construção estética literária, consciência artística que não imita, mas recria a realidade, cujos valores essenciais retratam o conflito entre as forças originárias da vida em seu dinâmico movimento contrastivo, por meio do qual uma força se impõe em relação à outra, uma dominando e outra se fazendo submissa. Explorando essa relação de domínio e submissão, Lygia Fagundes Telles tematiza tensões culturais expressas por meio de dualidades como machismo *vs.* feminismo, moral *vs.* liberdade, tradição *vs.* desconstrução, lembrar *vs.* esquecer, razão *vs.* loucura. Nessas dualidades, percebemos valores apolíneos (machismo, moral, tradição, lembrar, razão) se opondo a aspectos dionisiacos (feminismo, liberdade, desconstrução, esquecer, loucura) e, na maioria dos casos, é o elemento dionisiaco que se impõe, rompendo, com isso, o reinado de domínio da força apolínea.

Considerando as palavras de Colli citadas acima, a simples retomada do fundamento dionisiaco já nos aproxima da essência trágica, pois, imersos no dionisiaco com o qual se entra em estado de graça, nos reportamos ao centro original de toda e qualquer dualidade contrastiva, isto é, a essência fundamental que se revela desde a manifestação mais trivial de existência. Para nós, o trágico lygiano é justamente este expresso no trivial, presente no cotidiano e revelado pelas coisas simples. Daí a prerrogativa da consciência artística dionisiaca que, segundo Nietzsche, concede ao artista esta capacidade de se comunicar com o mundo, compreendendo todas as sugestões por meio das quais a vida se expressa e, de posse desse conhecimento, tal tipo de indivíduo esforça-se para comunicá-lo:

É impossível ao homem dionisiaco não compreender alguma sugestão, ele não ignora nenhum sinal do afeto, ele tem o grau mais alto de instinto compreensivo e divinatório, tal como possui o grau mais alto da arte de comunicar. Ele entra em qualquer pele, em qualquer afeto: ele se metamorfoseia sem cessar. (Nietzsche 2013: 84)

Nietzsche exalta a sabedoria trágica e reconhece a importância do artista trágico/dionisiaco que a proclama, pois somente a esse tipo de gênio cabe comunicar e incentivar postura diferenciada em relação ao caráter ameaçador do existir. Enquanto criadora de uma poética dionisiaca, Lygia

Fagundes Telles dedica-se intensamente buscando o requinte e a sofisticação da linguagem, único modo de comunicar ao leitor a sabedoria trágica a que, como consciência artística dionisiaca, ela tem acesso. É essa consciência artística que rege toda a *poética dionisiaca de Lygia Fagundes Telles*. A seguir, por meio da análise de “Antes do baile verde”, um dos contos mais conhecidos da escritora, exemplificaremos de que modo esse fundamento dionisiaco pode ser identificado nos escritos lygianos.

A atmosfera dionisiaca em “Antes do baile verde”

O conto “Antes do baile verde” foi originalmente publicado na primeira edição do livro *O jardim selvagem*, de 1965. Anos mais tarde, em 1970, depois de passar por algumas modificações¹², o texto foi publicado novamente numa reunião de contos que recebeu o mesmo título da narrativa em questão. Dentre as obras contísticas publicadas por Lygia Fagundes Telles, o livro *Antes do baile verde* possui lugar de destaque, reunindo dezoito das narrativas mais exploradas pelos estudos que versam sobre a criação literária lygiana.

Narrado em terceira pessoa, o conto “Antes do baile verde” descreve o curto espaço de tempo que Tatisa e Lu – patroa e empregada, respectivamente – gastam para se aprontar e sair para a tradicional festa de carnaval brasileiro. A situação, inicialmente corriqueira e banal, adensa-se quando, em meio ao diálogo das duas mulheres, o leitor descobre que, em um dos quartos do apartamento, o pai de Tatisa, vitimado por uma doença, está à beira da morte. Nesse ponto, a dualidade de valor estabelecida entre o dinamismo da festa carnavalesca na rua vizinha e a imobilidade do cômodo da casa onde o homem se encontra quase morto configura a duplicidade trágica da condição humana, colocando Lu e Tatisa a meio caminho da polaridade máxima da existência, isto é, elas estavam literalmente entre a vida e a morte.

Se, por um lado, os aspectos circunstanciais da narrativa mostram-se triviais, podendo ser descritos rapidamente em poucas palavras, por outro, a profundidade dos temas e a densidade da atmosfera criada pela escritora

¹² Faz-se necessário dizer que a cada nova edição, a escritora revisa suas criações e, quase sempre, promove alterações que, como ela mesma diz, podem até não alterar o principal do enredo, mas alteram o sentido da leitura. Tal aspecto é entendido por nós como um dos elementos constitutivos da “poética dionisiaca”, pois Dioniso, sendo deus da metamorfose, continuamente se faz “outro”, ensinando que o “conhecer-se a si mesmo” é uma ficção: tal ensinamento se faz transfigurado nas constantes alterações a que os textos são submetidos.

são tão complexos a ponto de ser impossível, neste estudo, nos debruçarmos sobre tantas possibilidades de análise. Por isso, circunscreveremos nosso olhar ao dionisiáco ali identificado nos elementos mais explícitos.

Da janela de casa, Tatisa e a empregada doméstica Lu assistiam à passagem do bloco de carnaval que, em sua diversidade de cores e de indivíduos, assemelhava-se ao tíaso dionisiáco:

O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo rodar a capa encharcada de suor. (Telles 2009: 57)

Passado o bloco, as duas mulheres voltaram-se para o interior da casa e continuaram a se preparar para que também pudessem sair e festejar. Mas, antes, era necessário terminar a confecção da fantasia de Tatisa que, para participar de um baile temático, não tinha conseguido ainda finalizar sua roupa; por isso usou de sua posição de patroa, para fazer com que a outra mulher a ajudasse. Lu já se encontrava praticamente pronta, mas, por ser funcionária de Tatisa, foi obrigada a ceder ao pedido da patroa, participando ativamente da elaboração final da fantasia verde que a outra precisava terminar.

— Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha paciência, mas você vai me ajudar um pouquinho.

— Mas você ainda não acabou?

Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saíote verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes.

— Acabei o quê! Falta pregar tudo isso ainda, olha aí... Fui inventar um raio de pierrette difícilima! (2009: 58)

As duas mulheres trabalhavam e, enquanto isso, discutiam sobre a situação do pai da protagonista. Ele estava à beira da morte, e a filha demonstrava certo sentimento de culpa, pois, para ela sair e se divertir, teria de deixar, em casa, à mercê da morte, o velho pai moribundo. Durante todo o tempo da conversa, Tatisa gastou mais seu tempo bebendo uísque do que participando do trabalho de finalização de sua roupa. A certa altura, depois de ouvir de Lu a opinião segundo a qual o pai realmente estava mal

e, por isso, poderia morrer naquela noite, a patroa responsabilizou o médico pela situação e acabou pedindo para que a funcionária desistisse de sair para ficar no apartamento cuidando do doente. Mas Lu, completamente decidida, negou veementemente.

A jovem levantou-se. Fungou, andando rápido num andar de bicho na jaula. Chutou o sapato que encontrou no caminho.

— Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso! Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada. Sua egoísta!

— Mas, Tatisa, ele não é meu pai, não tenho nada com isso, até que ajudo muito sim senhora, como não? Todos esses meses quem é que tem aguentado o tranco? Não me queixo porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje não! Já estou fazendo demais aqui plantada quando devia estar na rua. (2009: 63)

Apesar de a roupa ser de Tatisa, foi Lu quem realmente se comprometeu com o término do saíote, ela tinha sua atenção toda voltada para o trabalho. A patroa, porém, a quem mais interessaria o serviço, ficou a fazer comentários sobre o estado de saúde de seu genitor e, enquanto isso, parava várias vezes para tomar uísque. Mesmo comprometida com o término da fantasia, Lu dedicava-se à conversa com a patroa e não temia expressar sua opinião sobre a situação crítica do idoso, chegando a afirmar que ele estava realmente prestes a morrer.

— Você acha, Lu?

— Acha o quê?

— Que ele está morrendo?

— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte de gente morrer, agora já sei como é. Ele não passa desta noite. (2009: 59)

A moça, toda vestida de verde, se revoltou contra a opinião exposta pela empregada, afinal aquela sentença de morte a fez sentir-se ainda pior, aumentando sua responsabilidade de filha. Ela tinha consciência dos valores morais que pesavam sobre seus ombros, eram normas e padrões que exigiam dela dedicação total àquele pai em risco de morte. Mas ela evitou ceder, sua prioridade era o carnaval, afinal, no ano anterior, Tatisa não tinha podido festejar por causa de uma gripe que a deixara acamada. Sendo assim, no

momento atual, o mais importante era a sua vida e não a vida do velho pai: “– Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?” (2009: 64).

Semelhante ao que acontecia com as ménades dionisiacas, aquele festejo era mais do que uma mera comemoração, era um chamado à vida, a uma realidade diferente daquela do cotidiano. Como pertencente ao séquito dionisiaco, Tatisa sentia-se convocada a celebrar seu viver, por isso nada a faria desistir de seu carnaval, esse evento que, em inúmeros pontos, se assemelha aos festivais dionisiacos de outrora.

A única saída para a mulher foi tentar convencer Lu a ficar ali, cuidando do velho, mas, diante da veemente negativa da empregada, Tatisa recorreu ainda a uma espécie de suborno, oferecendo a Lu um vestido e sapatos para que a funcionária aceitasse a proposta, o que também não funcionou, pois Lu, além de pronta, também estava ansiosa para festejar. Mais do que o desejo de se entregar à festa, outro motivo fez a funcionária recusar as investidas da patroa. Em vários momentos, Lu se referiu ao namorado Raimundo, ele estava esperando por ela, sairiam juntos e, segundo as palavras dela, ele era um homem que não gostava de esperar, por isso a mulher se mostrava aflita com o término da fantasia de Tatisa, algo que lhe tomou tempo, atrasando seu encontro com o namorado impaciente.

Em certo momento, Tatisa também se deteve ao trabalho e, com o exercício ritmado das duas mulheres, a peça acabou ficando pronta. Com isso, a jovem pôde vestir-se, ficando, enfim, pronta para o baile verde. Ainda no interior do apartamento, elas tiveram tempo de experimentar um pouco de remorso, ambas suspenderam suas ações e apenas compartilharam o peso da situação antes de, repentinamente, optarem pelo distanciamento imediato daquele contexto.

No topo da escada ficaram mais juntas. Olharam na mesma direção: a porta estava fechada. Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga, as duas mulheres ficaram ouvindo o relógio da sala. Foi a preta quem primeiro se moveu. A voz era um sopra:

— Quer ir dar uma espiada, Tatisa?

— Vá você, Lu...

Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem, um suor turvo como o sumo de uma casca de limão. (2009: 66)

Ali, a poucos passos do quarto onde reinava a imobilidade da morte, as duas mulheres se posicionaram. Elas sentiam a carga negativa que emanava

daquele ambiente dominado pelo silêncio e pela quietude, mas vinha do lado de fora da casa algo que se contrapunha àquela aura mortuária: “O som prolongado de uma buzina foi-se fragmentando lá fora. Subiu poderoso o som do relógio. Brandamente a empregada desprende-se da mão da jovem” (2009: 66). Assim como os ruídos ensurdecedores do séquito dionisíaco, o som da buzina e, em seguida, o do relógio trouxeram de volta movimento e dinamismo, lembrando-as de que havia vida vibrante fora dali. Ao desprender-se da mão de Tatisa e descer as escadas, Lu se libertou daquela circunstância e se afastou dali encaminhando-se para sua noite de carnaval com Raimundo. Com o pretexto de conversar com Lu, Tatisa a seguiu, deixando para trás a casa dentro da qual o destino do velho pai parecia estar traçado, ele provavelmente iria morrer. A imagem final, com as lantejoulas que se desprendem do saiote e resvalam pelo chão, além de bela e poética, também sugere o desapego com que a moça deixa para trás tanto as lantejoulas caídas quanto o pai moribundo.

Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua.

— Lu! Lu! — a jovem chamou num sobressalto. Continha-se para não gritar.

— Espera aí, já vou indo!

E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la. (2009: 66)

Tanto o bloco carnavalesco que desfilava na rua quando inicia o texto, quanto o baile verde para o qual Tatisa se prepara podem ser lidos como alusão às festas e aos festivais dionisíacos, não necessariamente pelos elementos que os compõem, mas, em especial, por desempenharem impacto sobre as personagens, instaurando uma atmosfera na qual se altera o sentido das relações entre os indivíduos uns com os outros e com o mundo circundante. Arrebatados pela essência dionisíaca, esses seres se rendem ao chamado da vida e vão festejar, desdenhando seus compromissos sociais e éticos, situação em que os valores e interditos culturais são suspensos.

Dentre as possibilidades de se abordar o dionisíaco neste texto, escolhemos uma de caráter intertextual, estabelecendo uma comparação entre o texto e um evento mítico bastante semelhante. A situação descrita no conto “Antes do baile verde”, em muitos pontos, se aproxima daquela presente em uma das variantes do mito dionisíaco, quando é descrito o episódio relativo às Miniades, as tecelãs que se recusaram a participar do rito em honra ao deus do vinho e, em consequência disso, foram castigadas. A

partir das semelhanças entre as duas referências episódicas, evidenciaremos o caráter dionisiaco expresso pelo texto lygiano, contexto em que também o dionisiaco se irrompe em oposição aos ofícios de tessitura, mas, desta vez, não encontrando tamanha resistência por parte das mulheres tecelãs.

Entre os inumeráveis exemplos de tecelãs registrados em nossas histórias¹³, voltaremos nossa atenção para aquelas que ousaram desdenhar o culto de Dioniso, concedendo maior importância ao trabalho de fiação. Não há um mito específico a narrar a história das três mulheres; na realidade, o episódio relativo a elas pode ser considerado como pertencente originalmente ao mito de Dioniso. Com o propósito de expor o conteúdo dessa passagem acerca das filhas de Mínias, recorreremos às palavras do mitólogo Junito Brandão que assim se refere a tais personagens mitológicas:

As Miniádes, isto é, Leucipe, Arsipe e Alcítoe ou Alcatóe eram as três filhas do rei Mínias, rei de Orcômeno. Seu mito é de ordem didática: tem por escopo mostrar como Dioniso castiga os que lhe desprezam o culto. Conta-se que, durante uma festa em honra do deus, enquanto todas as mulheres de Orcômeno percorriam as montanhas, no rito denominado ὄρειβάσια (oreibásia), vale dizer, “ação de percorrer montanhas em procissão”, dançando freneticamente, as três irmãs permaneceram em casa, fiando e bordando. Subitamente, porém, uma parreira começou a crescer em torno dos tamboretes em que elas se sentavam e do teto corriam leite e mel. Clarões misteriosos surgiram por toda a casa e feras invisíveis rugiam, ao mesmo tempo em que se ouviam sons agudos de flautas e a cadência surda dos tambores. Transtornadas, as Miniádes foram atacadas de loucura e tendo agarrado o pequeno Hípaso, filho de Leucipe, o despedaçaram, tendo-o tomado por um veadinho. Em seguida, coroando-se de hera, juntaram-se às outras mulheres nas montanhas. (Brandão 1991: 125)

De imediato, a situação descrita parece denotar uma atitude extremada por parte do deus do vinho, que castiga de modo tão cruel as tecelãs, afinal as três mulheres nada fizeram a não ser se recusarem a participar dos festejos,

13 Em nossa pesquisa de mestrado, *Fios de vida. Tramas de história* (2009), cujo objeto de estudo também foi a obra de Lygia Fagundes Telles, o conto “Antes do baile verde” fez parte do *corpus* estudado. Naquele momento, nosso olhar se deteve à narrativa lygiana, estudando nela o simbolismo que ligava as duas personagens do conto às antigas tecelãs mitológicas, pois, enquanto conversavam, as duas mulheres terminavam o saiote que Tatisa usaria para ir ao baile, atividade que, simbolicamente, retoma o trabalho de tessitura tão comum ao universo feminino dentro da cultura ocidental, situação frequentemente reproduzida no universo poético lygiano. Continuamos insistindo na relação entre as duas personagens e as tecelãs míticas, mas, desta vez, as consideraremos numa perspectiva que as vincula diretamente ao mito de Dioniso.

optando apenas por continuar o trabalho. Mas é necessário entendermos melhor o valor do comportamento dessas mulheres e, em especial, o sentido da punição dionisiaca. Mais do que meras tecelãs, as Miníades eram filhas de um rei, e isso as tornava membros da elite social que, dentro da cultura grega clássica, se recusava a reconhecer Dioniso devido ao caráter campestre e primitivo desse deus. Não bastasse isso, há ainda outro aspecto a intensificar a fúria do deus em relação às três mulheres, o que, de certo modo, justifica a punição imposta às irmãs.

Dioniso é o deus das mulheres, seu cortejo é composto especificamente por indivíduos do sexo feminino, elas são as suas fiéis mênades. Atento à realidade das mulheres dentro daquela sociedade, o deus se compadece, vendo-as submissas à força patriarcal que as oprime, limitando seu viver e seus instintos. Os festejos dionisiacos constituíam ruptura com essa insatisfatória circunstância, permitindo um momento de delírio sagrado, cura temporária para esse mal social.

Desprezando a celebração dionisiaca, as Miníades concedem maior valor ao ofício da tessitura, símbolo de aprisionamento da mulher e à contribuição dela para a manutenção da ordem e do equilíbrio da *polis*. Isso soa como traição ao deus das bacantes, para quem a “lã não devia ser preparada, no seguimento do convite feito pelo deus às mulheres para que abandonassem os trabalhos domésticos” (Serra 1989: 70) e, descumprindo essa ordem, as Miníades condenam a si mesmas, sendo castigadas de maneira tão feroz.

Não encontramos essa oposição entre Dioniso e a fiação apenas no episódio mítico relativo às Miníades. Essa imagética foi retomada em *As bacantes* (405 a. C.), tragédia escrita por Eurípides, obra em que identificamos dois momentos nos quais é sugerida essa conflituosa relação. Retirado da segunda estrofe do Párodo, o trecho a seguir indica o habitual comportamento feminino diante da irrupção dionisiaca, isto é, o abandono dos teares e a entrega total à *oreibásia*¹⁴: “Para os montes, Brômio¹⁵ conduzirá os tíasos, para os montes onde os espera o feminil tropel, que os *fusos*, os *teares* desertou sob o agulhão de Baco” (Eurípides 2010: 22, grifo nosso).

Ao contrário do que fizeram as princesas filhas de Mínias, as mulheres presentes na tragédia euripidiana abandonaram seu ofício e seguiram o

14 A *oreibásia*, ou “dança das montanhas”, realizava-se à noite, no auge do inverno. Ao que tudo indica, envolvia uma certa dose de risco e de exposição a perigos (Krausz 2003: 30).

15 Brômio era um dos nomes pelos quais Dioniso era chamado, uma espécie de avatar do deus, assim como também o são Ílaco, Iacar e Zagreu.

cortejo do deus. Nem mesmo as nobres resistem ao chamado de Dioniso, pois, entre as mênades entusiasmadas, estava Ágave, filha de Cadmo e mãe de Penteu. Na passagem mais dramática da obra, parte de Ágave a atitude mais selvagem e desregrada, quando, sob o efeito da *mania* dionisiaca, ela participa do esquartejamento do próprio filho e, pensando estar lidando com um animal, corta-lhe a cabeça levando-a para o palácio para apresentá-la como troféu. Ainda sem consciência de seu ato, ela se vangloria diante de seu pai Cadmo, oferecendo a ele a cabeça do suposto animal e proferindo as seguintes palavras nas quais, mais uma vez, há a alusão ao tear.

Ágave – Pai, podes exultar em teu supremo orgulho: geraste as filhas mais intrépidas que algum mortal jamais gerou! Digo-o de todas, e de mim, para além das outras, que abandonei *fuso e tear*, para subir mais alto, e com minhas inermes dar caça às bestas ferozes. E vês que em braços trago a prova de meu valor – que pregada seja aos muros do teu palácio. Tu, meu pai, recebe-a em tuas mãos. Orgulha-te com estes despojos, a teus amigos oferece um regalo, pois feliz, feliz és tu, porque tais façanhas podemos cometer. (Eurípides 2010: 22, grifo nosso)

De acordo com as palavras da mulher, ela e suas irmãs eram dignas de orgulho justamente por atenderem ao chamado de Dioniso, deixando para trás o trabalho de tessitura, comportamento que as diferencia das Miníades, mas que, como se percebe, não a livrou de destino tão trágico quanto o das três irmãs. Vale dizer que a atitude de Ágave, embora seja motivada por Dioniso, não decorre de punição do deus contra ela, mas contra o filho dela, Penteu.

Se, num primeiro momento, Tatista e Lu se aproximam da imagem das Miníades – por estarem presas ao trabalho de fiação enquanto lá fora o festejo dionisiaco acontecia –, num segundo, elas se aproximam das bacantes euripidianas, rendendo-se ao chamado do deus e deixando para trás os interditos sociais. Em oposição às Miníades, confinadas ao tecer infinito, Tatista e Lu impõem limite ao trabalho, fazendo escolha diferente daquela das personagens míticas. Tão importante quanto perceber essa diferença comportamental é entender os motivos que justificam a postura das personagens lygianas.

No conto de Lygia Fagundes Telles, dois elementos do episódio mítico são retomados, mas assumem novo sentido, determinando a atitude das personagens em questão. O primeiro deles é a influência direta do festejo dionisiaco sobre as duas mulheres, denunciada pelas duas referências aos

sons que, como avatares da música dionisiaca, seduzem as personagens, impelindo-as a sair daquele ambiente onde reina a quietude e incentivando-as a ir em direção ao dinamismo da festa. Dioniso, de acordo com Nietzsche, é a figuração da música, a arte primordial para a qual não há forma, mas que encanta e domina nossa essência. Tanto no mito das Miníades quanto no texto lygiano, são feitas alusões ao universo sonoro dionisiaco, aproximando as duas realidades textuais. Na passagem mítica, por exemplo, enquanto as Miníades sofriam o impacto do castigo imposto por Dioniso, “se ouviam sons agudos de flautas e a cadência surda dos tambores”, neste caso, esse referencial sonoro é parte da manifestação intempestiva e selvagem do deus, contribuindo para o delírio a que ele submete os indivíduos que o rejeitaram. Em “Antes do baile verde”, enquanto as duas mulheres conversam, elas ouvem manifestações festivas que vêm das ruas, duas situações em que trechos de músicas, de certo modo, ressoam no interior das personagens, traduzindo sentidos específicos da essência dionisiaca e incitando-as a cair em no delírio festivo:

Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa panela: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...* (Telles 2009: 59)

Ouvia com expressão deliciada a música de um bloco que passava já longínquo. Cantorolou em falsete: *Acabou chorando... acabou chorando...* (2009: 60)

No primeiro caso, a música faz alusão a um rei cuja coroa não tem mais valor. Aqui questionamos se seria o peso da coroa de Miníades que não tem mais influência sobre as atuais tecelãs; neste caso, simbolizando a pouca influência que o discurso patriarcal tem atualmente sobre o universo feminino. Já o segundo trecho parece antecipar o pranto da filha que, independentemente de ir ou não ao baile, chorará a morte do pai.

Agindo sobre as mulheres, a música as impulsiona a participar do festejo: ambas saem de casa, abandonando o que as vincula a qualquer tipo de aprisionamento. Assumem a identidade de ménades e se entregam ao culto do deus do vinho. Como tantas outras mulheres da obra lygiana, essas personagens retomam a ousadia e a experiência religiosa libertadora das seguidoras de Dioniso. O valor dionisiaco não se encontra expresso estritamente pelo rompimento com a ordem, aspecto simbolizado pelo abandono do homem. Ele se faz presente, em especial, no sentido com que o festejo é considerado, tornando-se um momento de fuga da sobrecarga

cultural apolínea, tão cheia de regras e de pesos para a alma. O carnaval, assim como as antigas festas em honra de Dioniso, torna-se um contato com outra realidade, uma nova vivência, mais leve e subversiva.

Há de se notar também, no texto, a situação frágil do pai de Tatisa. Sem voz e à beira da morte, ele simboliza a decadência do discurso patriarcal de essência apolínea, cujo poder já não é tão grande sobre as duas figuras femininas. Ao contrário das Miníades, cujo pai era um poderoso rei, ao qual elas se submetiam em respeito e por obrigação, Tatisa se vê em circunstâncias menos opressivas, pois a voz de seu pai sequer se faz ouvir no texto, ele é apenas uma presença tímida, quase uma sombra.

Não bastasse isso, a contextualização dionisiaca instaura a subversão dos valores sociais. Tatisa sente-se livre para sair e deixar o pai ali doente, o que, aos olhos da sociedade, constituiria um ato imperdoável, mas é próprio do dionisiaco a transgressão de todos os valores, principalmente os de ordem familiar, simbolizado, no texto, pelo distanciamento momentâneo dela em relação ao genitor: “É preciso inscrever a transgressão no quadro mais amplo de um desaparecimento geral das diferenças: as hierarquias familiares e sociais são temporariamente suspensas ou invertidas, os filhos não obedecem mais seus pais, os empregados a seus patrões, os vassalos e seus senhores” (Girard 1990: 153). Dentro da atmosfera de subversão instaurada pelo dionisiaco, o genitor se torna, na verdade, um estorvo do qual Tatisa precisa se livrar para, só assim, poder aproveitar o seu merecido carnaval.

Em sintonia com a aura dionisiaca imposta pelo carnaval, as duas mulheres transgridem leis e valores caros à cultura, desestabilizam os códigos de conduta e as hierarquias sociais. Lu, como empregada, não se submete totalmente a Tatisa, ela não é mais uma mera funcionária, por isso contesta a patroa, se nega a seguir ordens e ousa profetizar a morte do pai da mulher para quem trabalha. Tatisa, em seu desrespeito a preceitos culturais de ordem familiar, nega suas supostas responsabilidades de filha, desdenhando os elos sanguíneos entre ela e o homem agonizante. A esse respeito, é inevitável não estabelecer a oposição flagrante entre a trágica Antígona e Tatisa. O destino trágico da personagem de Sófocles deriva exatamente do seu apego aos laços culturais sanguíneos, ela perde sua vida, mas consegue promover a justiça segundo sua consciência e sua crença nos valores estabelecidos pelos vínculos familiares. No extremo oposto, encontra-se a personagem lygiana cuja atitude denota compromisso unicamente com o viver intensamente sua vida sem o pesado fardo dos valores culturais.

Em vez de desprezarem Dioniso, como outrora fizeram as Miníades, as personagens do conto lygiano rejeitam os fundamentos da tradição patriarcal machista e, muitas vezes, misógina, cultura esta corporificada no homem doente e prestes a morrer. Como bacantes, as duas se entregam ao culto de Dioniso sem cometer o erro grotesco daquelas que ousaram resistir às forças da natureza e, graças a isso, foram punidas, tornando-se loucas e, mais tarde, sendo transformadas em animais. Em “Antes do baile verde”, seguindo a tendência dos enredos lygianos, prevalece o dionisíaco como vertente alternativa, opondo-se ao domínio tradicional da ordem apolínea.

Considerações finais

Reconhecendo a importância do dionisíaco para o seu universo ficcional, defendemos que a obra de Lygia Fagundes Telles seja a expressão artística da *visão dionisíaca do mundo*¹⁶, propondo-a como perspectiva alternativa, oposta à hegemônica concepção apolínea do mundo, fundamento cultural que, desde o rompimento com a sabedoria trágica, vem regendo a relação do homem com o circundante.

Lançando mão da imagem de Dioniso, Lygia Fagundes Telles recria a possibilidade de representar artisticamente a tragicidade essencial da vida. Em sua escrita, o mito se transforma numa forma apolínea a partir da qual a força violenta do dionisíaco se faz percebida, podendo ser testemunhada pela nossa sensibilidade. Com isso, o trágico, mais do que um tema, ascende ao plano de categoria intuitiva, forma de conhecimento que representa imagetivamente a concepção de mundo fundamentada na duplicidade de forças artísticas. Perceber essa dualidade em toda a variedade com que é explorada pela escritora nos faz compreender como, em toda manifestação de vida, se processa o duelo de forças que, por possuírem valores opostos e serem dependentes uma da outra, nos condicionam a uma existência essencialmente trágica.

16 Referência ao texto *A visão dionisíaca do mundo*, escrito em junho-agosto de 1870, durante o período em que Nietzsche atuava como professor em Basileia, pouco antes de escrever a obra *O nascimento da tragédia*.

Bibliografia

- Brandão, Junito de Souza (1991). *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol. 2, 4.^a ed., Petrópolis, RJ: Vozes.
- Colli, Giorgio (2010). *Apollíneo e dionisiaco*, a cura di Enrico Colli. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A.
- Eurípides (2010). *As bacantes*, trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra.
- Girard, René (1990). *A violência e o sagrado*, trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista.
- Krausz, Luis S. (2003). *História viva. Dioniso*. Coleção Deuses da Mitologia n.º 4. São Paulo: Duetto Editorial.
- Machado, Roberto Cabral de Melo (2002). *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Nietzsche, Friedrich (1992). *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*, trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Onfrey, Michel (2014). *A sabedoria trágica: o bom uso de Nietzsche*, trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Serra, José Pedro da Silva Santos (1989). *Dioniso. Aspectos do dionisismo na literatura grega*. Dissertação apresentada ao Departamento de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Letras.
- Süssekind, Pedro (2004). "Prefácio". In Peter Szondi, *Ensaio sobre o trágico*, trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., pp. 9-21.
- Szondi, Peter (2004). *Ensaio sobre o trágico*, trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Telles, Lygia Fagundes (2009). *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2009). *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras.

La Tradición Clásica en Nuno Júdice: los poetas latinos

GREGORIO RODRÍGUEZ HERRERA*

1. Introducción

En este ensayo nos centraremos en la presencia de los poetas latinos en la obra poética de Nuno Júdice y, lo que es más relevante, en cómo la Tradición Clásica, en tanto tradición literaria (Diogo 1997: 19), se pone al servicio de sus inquietudes e interrogantes. De hecho, la tradición clásica en Nuno Júdice es un rasgo de posmodernidad en la medida en que es un material se pone a disposición del poeta para su labor creadora. Si Lorna Hardwick y Christopher Stray consideraron que la tradición clásica, en el ámbito de las teorías de la recepción, debía entenderse como las diferentes formas en las que los materiales grecolatinos han sido transmitidos, traducidos, extracitados, interpretados, reescritos, re-imaginados y representados en otras obras literarias posteriores, a través de una compleja acción en la que cada elemento es parte de un amplio proceso de interacciones (Hardwick-Stray 2008: 1), podemos afirmar, como demostraremos a continuación, que todos y cada uno de estos procesos se encuentran en la poesía de Nuno Júdice. Además, en este proceso de interacciones participan no solo el autor con su bagaje personal, sino también la propia obra, con su complejo caleidoscopio

* Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales (IATEXT), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria | <http://orcid.org/0000-0002-9856-8897> | gregorio.rodriguez@ulpgc.es

de materiales heredados de las tradiciones literarias, y el lector con su horizonte de expectativas literario y extraliterario (Moog-Grünewald 1984: 72).

La crítica académica coincide en señalar la gran influencia de Ovidio en Nuno Júdice en tanto que fuente mitológica de sus poemas (Silva 1995: 1047-1056; Garcia 1998: 1041-1046; Fedeli 2012: 320-327, Marques 2013: 395-454). De hecho, el tratamiento de los mitos griegos es el aspecto de la tradición clásica que reconocemos con mayor claridad en la obra de este poeta, pues ha tratado los mitos de Casandra, Circe, Diana y Acteón, Dido, Eros y Psique, Europa, Hiperión, Leda, Narciso y Eco, Orfeo y Eurídice, Pigmalión, Proserpina, Psique, Ulises y Penélope, Venus y Vulcano o las hijas de Zeus y Mnemosine.

Aunque no es nuestra intención centrarnos en este aspecto concreto de la tradición clásica, creemos conveniente ofrecer una muestra de lo rica y compleja que es la reescritura de los mitos en nuestro poeta con un ejemplo, “Atena confessa-se a Aracne” (Júdice 2017: 49), en el que la recepción de los poetas latinos se realiza no solo con la reutilización de las *Metamorfosis* de Ovidio como repertorio mitológico, sino con la presencia de extractos concretos de la obra ovidiana.

Amo o teu corpo de aranha, a pele
sedosa do teu peito que desliza
na terra, e salta para dentro da teia
que teceste à minha volta com a tua baba
de ouro. E vejo-te caíres sobre mim,
agarrares-me com as tuas mãos
de unhas erectas e olhares
a forma como fiquei presa
à tua boca ávida de sexo,
por entre os fios negros
do teu desejo.

En este poema se produce una inversión del rol de Atenea que, si en el texto ovidiano (*Met.* 6.130-134) se muestra encolerizada con Aracne hasta llegar a la violencia: *ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes*¹, aquí aparece como una devota amante que elogia el físico de la araña, en una traslación del motivo latino de la *laudatio* o *descriptio puellae*; y así el esternón de la araña es un pecho de piel sedosa y su baba de oro es el trasunto

1 “Repetidas veces golpeó la frente de la Idmonia Aracne.”

del cabello de oro, tópico de raigambre clásica (Moreno Soldevilla 2011a: 136a) y gran desarrollo medieval y renacentista (Muñiz Muñiz 2014). Esta comparación tópica ya la encontramos en Petrarca, vinculado a lazos que atan, y en sus seguidores ibéricos (Matas Caballero 2001), como Garcilaso de la Vega, a hilos que tejen, por lo que no solo se imbrica en el poema la recepción del tópico clásico sino también sus formulaciones posteriores:

Tra le chiome de l'or nascose il laccio, / al qual mi strinse, Amore...
(Petrarca, *Canzoniere* 59.4-5)

De los cabellos de oro fue tejida / la red que fabricó mi sentimiento.
(Garcilaso de la Vega, *Canción* 4.2.101-102)

Además, el ataque del arácnido se transforma en un encuentro sexual en el que la descripción de la boca vuelve a enraizar con la literatura erótica latina, pues es la contemplación de la boca, vehículo de la pasión, la que enciende el deseo, como lo manifiesta Ovidio, en esta descripción de Dafne (*Met.* 1.499-501), a nuestro entender uno de los hipotextos del poema: *videt oscula, quae non / est vidisse satis; laudat digitosque manusque / brachiaque et nudos media plus parte lacertos*². Como se advierte, incluso la enumeración de estas partes del cuerpo —boca, dedos, manos y brazos— coinciden en ambos textos. Por último, es evidente la reescritura homoerótica del mito que nos ofrece Nuno Júdice, aunque no sorprendente si, como estamos viendo, el texto ovidiano de *Metamorfosis* 6.130-134 bulle por todo el poema, pues es el propio poeta de Sulmona el que describe a Atenea como *virago*: esto es, “marimacho” (*doluit successu flava virago*³), un adjetivo que solo usa dos veces en toda la obra y ambas referidas a la diosa Atenea. Así pues, es Ovidio el que da pie a nuestro poeta para ofrecernos esta reescritura lésbica.

Podríamos acabar aquí nuestro análisis del poema, pero aún hay algo más que tiene que ver con el diálogo de Nuno Júdice con los poetas y con el arte (Marques 2013: 377-395). ¿De dónde surge este erotismo explícito en la descripción de la araña? ¿Del mundo clásico? ¿De Ovidio? Pues, de manera directa no, pero a través de intermediarios, sí. No podemos pasar por alto la dedicación de Nuno Júdice, como investigador, a la literatura

2 “Ve unos besos que no es suficiente haber visto; elogia los dedos y las manos y los brazos y los músculos medio desnudos.”

3 “La rubia marimacho se dolió de su éxito.”

medieval; y dentro de esta literatura destacan especialmente los tres versos que Dante Alighieri le dedicó a Aracne en *La Divina Comedia* (12.43-46) y que erotizó Gustave Doré⁴ en sus ilustraciones para la versión inglesa de la obra publicada por Grand & Co. en 1867:

O folle Aragne, si vedia io te
Già mezza, trista in su gli stracci
Dell'opera che mal per te si fe.

D. Alghieri, *La Divina Commedia*



Detalle de la ilustración de Aracne, G. Doré.

Esta Aracne de Nuno Júdice está pues influida no solo por los textos ovidianos, sino por esta ilustración de Doré que se suma como un hipotexto más al poema⁵ y nos sirve de claro ejemplo del diálogo constate de Nuno Júdice con toda la tradición literaria y cultural. Un diálogo que en este poema se puede ampliar a la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, en dónde nuestro poeta dirige la *Revista Colóquio-Letras* y en cuya pinacoteca se expone un cuadro atribuido a Rubens titulado *Palas Atenea*⁶, en el que solo el título nos desvela la identidad sexual del personaje, dada la masculinidad de sus rasgos faciales.

Así pues, intentaremos demostrar en las páginas siguientes que la tradición clásica en Nuno Júdice es resultado de un diálogo ininterrumpido con los poetas latinos y la cultura clásica, en tanto que protagonistas de la tradición cultural europea, con la finalidad de reflexionar como sujeto poético sobre la propia poesía, el amor y la memoria (Rodríguez Herrera 2020; Correia 2013: 33-37). Los poetas latinos se reutilizan para sustanciar emociones y reflexionar sobre el presente ya que la poesía de Nuno Júdice es una poesía de la experiencia y de la cultura, aunque sin caer ni en el personalismo romántico, ni en el manierismo simbolista (Magalhães

4 Esta imagen está libre de derechos de autor (https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Pur_12_aracne.jpg [consulta: 06/11/2019]).

5 En una conversación mantenida con Nuno Júdice y el profesor Arnaldo do Espírito Santo durante un receso del V *Colóquio Internacional A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura*, nuestro poeta comentó a propósito del mito de Aracne que la versión de la *Divina Comedia* de Dante que estaba en su casa en la infancia era precisamente la ilustrada por G. Doré.

6 https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/pallas-athena/ [consulta 22/02/2020].

1989: 248; Alves 2000; Guimarães 2002: 120; Passos 2005: 95-113; Marques 2013: 79-150).

2. La representación de los poetas latinos

Como ya hemos anticipado, no es nuestra intención centrarnos en la presencia de la mitología grecolatina en Nuno Júdice, sino en el diálogo entre el poeta algarví y los poetas latinos. Por ello, lo primero que hemos de tratar es la representación de los propios poetas en los poemas de Nuno Júdice. Los poetas latinos son personajes de sus poemas, están presentes no solo a través de la reutilización de sus poemas, sino como personajes que se integran en la narrativa como interlocutores, *alter ego* o rivales de Nuno Júdice. Así, Catulo, Propertio, Horacio, Virgilio, Persio o Manilio se asoman a los títulos o a los propios poemas como carteles anunciadores del diálogo poético entre ellos y Nuno Júdice. Aunque la mayoría de los poemas que analizamos en este ensayo participan de esta característica, nos vamos a centrar en la figura del poeta Virgilio, que en el poema “Estação morta” (Júdice 2000: 292-293) se convierte en personaje de una narración de corte surrealista.

- Subi a noite até ao inferno, cujo coração
toquei; feriram-me as suas negras escamas,
e bebi o ácido leite de escuras aortas
que me abriam, hiantes, bocas tortas. Fugi
5 para um hotel de verão, à beira do mar,
mas era inverno, as portas fechavam-se
à minha frente; chovia na esplanada. Um
inglês louco dormia, em pé, sobre as flores
queimadas. A criada lia Virgílio, em latim,
10 enquanto eu abria a cama. Deitei-a comigo
no sofá de folhas roxas; e toquei-lhe nas
coxas, sentindo a pele morta. Um gato enros-
cava-se nos lençóis, puxando o cobertor
azul onde o sol, desferindo sangrentas setas,
15 martirizava luas virgens e nuas. “Não sei
se esperas a primavera, disse à minha companheira,
ou se os grandes peixes da cabeça morderam
o anzol das tuas palavras” – mas ela trans-
formara-se num esquivo adolescente e for-
20 nicava com o gato. Sai para a esplanada

- enrolado no ronco das locomotivas; os meus
olhos deitavam obsessivos fumos; os meus
ossos ardiam na fornalha da maré. As ondas
chegavam à fila de cadeiras metálicas,
25 arrumadas da última estação. O céu tinha
buracos brancos. Comecei a ouvir Virgílio dentro
de mim num desabrochar de frias violetas
na montanha. Os gelos brilhavam sobre um
fluxo menstrual de cabelos. Meti as mãos
30 pelos ouvidos até chegar ao cérebro, abrindo
caminho até à criada que se me alojara
na alma, arrumando-me as asas húmidas
como versos. Iniciei a descida; mas levava
comigo a noite. Era um pássaro que me cuspiu
35 alcatrão nas costas, deixando-me preso nas
escarpas. Passavam por mim as nuvens do fim
do mundo, impedindo-me de ouvir o som anun-
ciador das trombetas. Um gato abriu-me as
portas da alma. Tinha asas, como o sol, e
40 um sexo, como a criada. Abri-o com os dedos
e as flechas cintilantes cravaram-se-me
nas narinas e nas gengivas. Mesmo assim,
abro a janela. Respiro a massa branca das
ondas e das baleias, os meus lábios
45 agarram-se aos mamilos de águias prenhes
e afastam-se de mim, formando um círculo
na conjunção dos astros. Foi desde aí
que o mar começou a descer, em silêncio,
à minha frente. Eu levo atrás de mim a noite,
50 eu tenho o chapéu vermelho do inglês louco,
eu tenho o sexo da criada na boca do gato
e as asas do pássaro nas costas da alma.
Mas que faz Virgílio, em latim, na minha
cabeça? A catarata dos meus passos na descida
55 do mar? O círculo dos meus lábios, no lugar
da lua, bebendo os últimos lagos da terra?

En este poema Virgilio acompaña a Nuno Júdice en su particular descenso a los infiernos, de manera que el poeta de Mantua se identifica, en principio, con el personaje de la *Divina Comedia* y no solo con un remedo del Eneas del canto VI de la *Eneida* (Fedeli 2017: 329). La presencia del

sustantivo “círculo” en el poema, así como la aparente incongruencia entre el verso uno, “Subi a noite até ao inferno”, y el treintaitrés, “Inicie a descida”, sitúa la narración poética en torno a los nueve círculos del infierno dantesco. El poema comienza con un poeta que sale del séptimo círculo en el que el Minotauro guarda un río Flegetonte de sangre hirviendo: “bebi o ácido leite de escuras aortas / que me abriam, hiantes, bocas tortas”, para iniciar, ahora sí, un descenso nuevo acompañado por la lectura de Virgilio. Este matiz es relevante puesto que el hecho de que el poeta escuche la *Eneida* en latín (“a criada lia Virgílio, em latim”), fusiona al Virgilio dantesco y al Virgilio romano en un único personaje, vv. 26-33.

Este fragmento, además, destaca por la imagen de las violetas floreciendo. Las violetas forman parte del imaginario virgiliano (*quid tum, si fuscus Amyntas? / et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra*⁷, *Ecl.* 10. 38-39; *qualem uirgineo demessum pollice florem / seu mollis uiolae seu languentis hyacinthi*⁸, *A.* 11. 68-69), pero también del surrealista (Souriau 1998: 1067a), de manera que la lectura de Virgilio es un puente entre la tradición literaria y las vanguardias estéticas con el objetivo último de ordenar y definir el universo poético de Nuno Júdice. Así pues, las “portas da alma” a las que se refiere el poema, no son un lugar concreto ni un elemento metafísico, sino el acceso al alma poética que guiada por animales propios de un bestiario (“o gato / e as asas do pássaro”) entra y sale de los infiernos íntimos para que Nuno Júdice identifique sus propios demonios. Al igual que Virgilio en la *Divina Comedia* contempló diablos y monstruos (Cerberos, Caronte, Minotauro, Centauro y Gigantes), en “Estação morta” Nuno Júdice ve una criada proteica, las ballenas (“os grandes peixes da cabeça, as baleias”), pájaros que escupen alquitrán o, los ya mencionados, gatos con alas. Nuno Júdice cierra el poema con una nueva referencia a Virgilio, en la que se pregunta por qué resuenan en su cabeza los versos latinos del poeta de Mantua, sin que sea capaz de encontrar una respuesta a su presencia como guía en el descenso y en los círculos del infierno.

3. Reescrituras de los poetas latinos

En otros poemas, la recepción de los poetas latinos se realiza a través de reescrituras de otros tantos poemas. En esta tipología, unos versos del poeta

7 “¿Y qué, si Amintas es moreno? Negras son las violetas y negros los arándanos.”

8 “Como la flor partida por el pulgar de una doncella, ya de una frágil violeta o de un lánguido jacinto.”

latino en cuestión se utilizan como arranque del poema y, a partir de ahí, Nuno Júdice reescribe el texto clásico para guiarlo hasta sus inquietudes poéticas.

Dentro de estas reescrituras encontramos poemas que tratan sobre uno de los temas más recurrentes en Nuno Júdice: la naturaleza de la poesía y de la creación poética. Los poemas de raigambre clásica que tratan con más claridad este tema son “A poética de Horácio” (Júdice 2017: 17), que ya hemos analizado de manera pormenorizada en otro trabajo dedicado a las artes poéticas en Nuno Júdice (Rodríguez Herrera 2020) y “Relendo Pérsio”⁹ (Júdice 2014: 22-25). En este último encontramos, desde un punto de vista estructural, el perfecto juego de interacciones entre la literatura latina y la poesía de Nuno Júdice, pues cada estrofa tiene como protagonista a cada uno de los elementos del triángulo intertextual: el poeta con sus hipotextos clásicos, el poema como ente hipertextual y el lector con su horizonte de expectativas.

RELEND O PÉRSIO

- O Pessoa nunca leu Pérsio, senão teria sabido que,
para o poeta etrusco, os poetas têm isto de belo: reclamam-se de cem
vozes, e para os seus poemas desejam cem bocas
e cem línguas, nem que seja de um pobre actor trágico,
5 curvando-se sob a dicção atormentada de palco. “Onde iremos
parar? E quantas vezes terás de ouvir o poema
para satisfazer a ânsia da tua garganta?” Os que preferem o doce
estilo nobre, porém, terão de esperar que a névoa cubra a colina
helicónia; e o fumo dos metais em fusão enrola-se ao longo dela,
10 arrastrando os guinchos do porco que o camponês conduz
ao sacrifício das musas.

- Assim, o poema é feito no forno onde cozem os primeiros
pães; e nenhum deus corrige as suas imperfeições, não se arriscando
a que os seus dedos se queimem na côdea queimada. Debaixo dela, porém
15 a inspiração fermenta. “Falas como te vestes, diz-me Pérsio, calculando
a aplicação das palavras ao tabuleiro da estrofe; e não adianta corrigir
os vícios, quando a culpa se sobrepõe ao jogo.” Então, prefiro
falar do que é essencial: esse fumo que se desprende da lenha

9 Marques (2013: 218-220) analiza este poema desde la perspectiva de la relación con Pessoa y el ambiente bucólico.

- 20 ainda húmida, e que deixa ver, nos seus intervalos, o rosto
da amada. Aqui, uma única língua me basta: a que uso neste verso
que arrastra o sentimento até à última fibra do coração. Atento,
perscruto o fundo dos olhos que me espreitam de entre o fogo, imagem
que traduz esta relação comum. Podia explicar melhor: mas
25 de tão usada, a metáfora gastou-se, e quando lhe toco
queimo as mãos, como sucede aos deuses.

- Mil são as espécies dos homens, e mil os seus hábitos. Cada
um tem o seu próprio querer, e vive com um sentimento que nem todos
partilham. Aqui, estendo o pão sobre a mesa, parto-o e
30 vejo a refeição chegar ao fim; mas ninguém pergunta de onde veio
o trigo, quem moeu farinha, e que outras mãos a amassaram.
O que é importante, para eles, é que a levedura tenha chegado ao fim:
e o miolo se desfaça na boca, como as sílabas, deixando o actor
trágico sem emprego.

En la primera estrofa, el poeta, como sujeto lírico, nos presenta sin ningún tipo de velo el hipotexto de su relectura, pues esta estrofa es una reducción de los versos iniciales de la *Sátira V* de Persio (Pers. 5.1-13). Solo el principio de la estrofa, con la alusión a Pessoa, y el final, con la aparición de la Musas, se apartan del texto clásico. La referencia a Pessoa se explica porque, como es sabido, su poesía se publicó en su mayoría póstumamente y Nuno Júdice recupera los versos de Persio en los que los poetas reclaman para sus poemas cien voces (*Vatibus hic mos est, centum sibi poscere voces, / centum ora et linguas optare in carmina centum*¹⁰, Pers. 5.1-2), pues participa de esta descripción satírica del poeta que hace el vate romano en la que el ansia de reconocimiento público nunca se sacia. Como intensificación de la sátira deben leerse los últimos versos de la estrofa. El cerdo es probablemente el animal que menos dócilmente se somete al sacrificio, de ahí que para estos poetas estridentes el sacrificio a las Musas en busca de la inspiración no se haga con algún ave o con corderos o bueyes, sino con el más chillón de los animales. En este punto, otro fragmento de un texto clásico, de gran fortuna posterior¹¹, se asoma a la reescritura de la sátira de Persio, concretamente la *Fábula* 94 de Esopo:

10 “Los poetas tienen esta costumbre: para ellos pedir cien voces, para sus versos desear cien bocas y cien lenguas.”

11 La fábula fue recogida y reescrita por Jean de la Fontaine, Tomás de Iriarte y Félix M. Samaniego.

EL CERDO Y LOS CORDEROS. Se metió un cerdo dentro de un rebaño de corderos, y pacía con ellos. Pero un día lo capturó el pastor y el cerdo se puso a gruñir y a forcejear. Los corderos lo regañaban por gritón, diciéndole: —A nosotros también nos echa mano constantemente y nunca nos quejamos. —Ah sí —replicó el cerdo—, pero no es con el mismo fin. A ustedes les echan mano por la lana, pero a mí es por mi carne. No preocupa perder lo reemplazable, pero sí lo irremplazable.

En la segunda estrofa, el poema se vuelve hipertexto, un pan que se cuece y cuyos fragmentos de tradición se convierten en un todo nuevo, único y compacto. Así Persio, por un lado, y Propertio, por otro, actúan como referentes clásicos. El primero en la referencia a la imposibilidad de los dioses de corregir las imperfecciones de los poemas, una reescritura, casi consecuencia, del “Prólogo” de las *Sátiras* de Persio —*Nec fonte labra prolui caballino / nec in bicipiti somniasse Parnasso / memini, ut repente sic poeta prodirem*¹² (Pers. *Prologus*, 1-3)— y el segundo, en la desgastada metáfora de los ojos de fuego como trasunto de la pasión y el enamoramiento (Moreno Soldevilla 2011b, 145a), una referencia a Propertio 1.1.1-2: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis / contactum nullis ante cupidinibus*¹³. Además, el poema, como ente vivo e independiente, entabla una conversación ficticia con el propio Persio, de manera que la lectura desemboca en reinención. El poema es reflejo de lo cotidiano, pues no solo se hace como el pan, el más elemental y sencillo de los alimentos, sino que transmite sus pensamientos con ropajes cotidianos, pues le dice Persio que “falas como te vestes”. Esta conversación ficticia con el poeta romano reinterpreta unos versos de esta *Sátira* 5, en los que se explica la *callida iunctura* horaciana, esto es una combinación de palabras de las que se obtiene un significado nuevo e inesperado¹⁴, ahora en boca de Persio:

12 “Ni he mojado mis labios en la fuente del caballito, ni recuerdo haber soñado en el Parnaso de doble cima, para así, de repente, nacer poeta.”

13 “Cintia, con sus ojitos, fue la primera que me capturó, desgraciado de mí, que no había sido tocado antes por ninguna pasión.”

14 *Dixeris egregie, notum si callida uerbum / reddiderit iunctura nouum* (Hor. *Ars* 47-48). Te distinguirás, al expresarte, si una palabra conocida adquiere un nuevo sentido a través de una combinación ingeniosa.

Verba togae sequeris iunctura callidus acri,
ore teres modico, pallentis radere mores
doctus et ingenuo culpam defigere ludo.¹⁵ (Pers. 5.14-16)

A partir de este concepto horaciano, que ya hemos explicado, se interpreta desde la recepción clásica la combinación “a inspiração fermenta”, eje de la metáfora del pan como trasunto del poema.

La última estrofa comienza con una traducción casi literal del Pers. 5.52-53: *mille hominum species et rerum discolor usus; / velle suum cuique est nec uoto uiuitur uno*¹⁶. Y a partir de aquí el texto desarrolla la metáfora del pan para centrarse en el consumidor del poema y concluir que, para el lector, lo relevante es que “a levedura tenha chegado ao fim”, rememorando la *callida iunctura* anterior sobre la inspiración del poeta. En definitiva, lo relevante no es tener cien voces públicas, como criticaba Persio¹⁷, sino cien lectores privados que paladeen el poema.

Comenzamos este análisis con la estructura y con ella vamos a acabar, puesto que, además de la arquitectura tripartita de este poema y el recurso habitual en Nuno Júdice de utilizar los poetas latinos como arranque de los poemas, lo clásico actúa como apertura y cierre del poema en una especie de composición anular con la referencia final al actor trágico.

En el siguiente poema Nuno Júdice recurre a unos versos de Manilio, un poeta con poca fortuna en la literatura contemporánea (Calero y Echarte 1996: 46-47), para tratar un tema religioso. Estructuralmente el poema se alinea con el anterior, es decir Nuno Júdice utiliza los poetas latinos como arranque del poema para luego reescribirlo en línea con su pensamiento y el texto latino cierra también el poema en una especie de composición anular. La variante reside en que no es el nombre del poeta el que preside el título, sino una referencia a su poema *Astronomica* (Júdice 2017: 51):

15 “Persigues las palabras cotidianas, diestro en unir las con agudeza, elegante con una voz moderada, experto en limpiar las enfermas costumbres y en clavar la culpa con un chiste ingenioso.”

16 “Mil son las clases de hombres y su forma de vida de muchos colores; cada uno quiere lo suyo y no se vive con un único deseo.”

17 Otros versos de Persio (Marques 2013: 220-221; Fedeli 2017: 334) son reutilizados por Nuno Júdice en su poema “A noite está comigo, os seus corcéis, a terrível pureza do seu nada” (Júdice 2000: 408).

ASTROLOGIA LATINA

Ao olhar para a via láctea, na ásia menor, manílio
 comparou-a a um mar cujas ondas se estendem
 pelo céu das grandes noites de lua nova. Para ele, era
 como se a noite se fizesse dia, e procurava nesse vasto
 oceano um rumo para a sua viagem em direcção
 ao horizonte do divino. Ao mesmo tempo, algures pela
 galileia, o próprio cristo estava a olhar para a mesma
 via láctea sem se preocupar com o que ela significava,
 ao contrário de manílio para quem, de outro ponto
 de vista, ela se assemelhava
 a um enxame de estrelas que, na fábrica do céu, tal
 como as abelhas no seu cortiço produzem o mel,
 gera a luz que os olhos bebem. Não sabemos
 se cristo estaria de acordo com ele mas, se tivessem
 falado, talvez pudesse ter encontrado
 uma resposta para a pergunta que dirigiu ao Pai que,
 estando mais alto do que essa via láctea
 a que manílio chamou a cicatriz
 do universo, não ouviu
 o seu último grito.

El poema comienza casi con una traducción casi literal de Manilio (Man. 1.701-712). Nuno Júdice adelanta la comparación entre el brillo de la espuma de las olas y de las estrellas (B) al comienzo del poema y retrasa el recurso a los *mirabilia*, esto es, a la capacidad de estas estrellas de traer el día (A).

(A) Nec quaerendus erit: uisus incurrit in ipsos
 sponte sua seque ipse docet cogitque notari.
 namque in caeruleo candens nitet orbita mundo
 ceu missura diem subito caelumque recludens,
 ac ueluti uiridis discernit semita campos
 quam terit assiduo renouans iter orbita tractu.
 [inter divisas aequabilis est uia partes]

(B) ut freta canescunt sulcum ducente carina,
accipiuntque uiam fluctus spumantibus undis
quam tortus uerso mouit de gurgite uertex,
candidus in nigro lucet sic limes Olympo
caeruleum findens ingenti lumine mundum.¹⁸

A partir de aquí Nuno Júdice establece una dicotomía en torno al interés por el cielo de Manilio y de Cristo. Nuno Júdice, en una reinvención de *Astronomica*, hace que Manilio compare las estrellas que proporcionan luz con abejas que producen miel. Este giro argumental fusiona la visión del poeta romano de las estrellas como elemento divino, en tanto que la Vía Láctea es resultado de una metamorfosis (Man. 1.750), con la teología cristiana en la que la abeja es símbolo de Cristo como luz del mundo y de las virtudes cristianas. Cierra el poema otro hipotexto de Manilio, concretamente los versos en los que define la Vía Láctea como una cicatriz en el cielo (Man. 1.723-726):

An coeat mundus, duplicisque extrema cauernae
conueniant caelique oras et segmina iungant,
perque ipsos fiat nexus manifesta cicatrix
suturam faciens mundi.¹⁹ [...]

El objetivo final de esta imbricación cristiana y pagana sobre la observación del cielo es en realidad intentar averiguar por qué Dios abandonó a Cristo en la cruz, pues Nuno Júdice parece buscar una respuesta a la exclamación de Cristo “Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mateo 27,46). Así pues, en este caso la reescritura del texto latino se realiza para derivar al poema y al poeta clásico, aquí también personaje del poema, hacia sus dudas religiosas.

El último poema de este grupo de reescrituras de poemas latinos tiene como elemento vertebrador la memoria y el amor.

18 “No es necesario buscarlo: salta a la vista, se muestra a sí mismo y obliga a ser observado. En efecto, una estela brillante resplandece en el firmamento azul, como si de repente fuese a traer el día y a abrir el cielo, y como si separase los verdes campos un sendero, al que trilla la rueda, repitiendo el camino, con su paso continuo. [Entre las partes separadas el camino es igual.] Tal como los mares, al trazar su surco las naves, se ponen blancos y con la espuma de las olas las estelas forman un camino, que el retorcido remolino forma desde el revuelto mar, así brilla el blanco sendero en el oscuro cielo, dividiendo el azulado firmamento con su enorme luz.”

19 “Que el universo se una, que los extremos de las dos bóvedas se reúnan y que los cielos junten bordes y hendiduras, y que justamente por esas uniones se manifieste la cicatriz que forma la sutura del universo.”

La memoria es uno de los elementos esenciales de la producción poética de Nuno Júdice, pero no como archivo de recuerdos sino como productor de representaciones de las experiencias guardadas y, por tanto, como agente que las actualiza. Debemos tener en cuenta que, con carácter general, esta representación de la experiencia a través de la memoria sitúa la producción literaria en el plano de la subjetividad y, en cierta medida, en el dominio de la ficción. En el caso de Nuno Júdice la memoria funciona como un rompecabezas incompleto y mezclado, en el que habla de experiencia vividas o que pudieron vivirse como recuerdos fragmentarios que deja en suspenso. Además, la memoria construida a partir de recuerdos fragmentarios (Passos 2015: 97) combina diferentes hipotextos²⁰ y entronca la recepción de los poetas latinos con el principio posmoderno del montaje (Roberts 1991: 6; Diogo 1993: 52).

Además, la memoria en nuestro poeta está muy vinculada a otro de sus temas constantes, el paso del tiempo. La memoria es un espacio de ficciones en la que, lo que antes era un recuerdo definido, se convierte ahora en una sombra y el paso del tiempo contribuye a esa indefinición ya que no permite mantener el recuerdo con nitidez (Correia 2013: 33^b).

En este contexto, la memoria vinculada al amor se presenta con doble prisma, la amada y las emociones amorosas. Así la mujer amada aparece como un vestigio de la memoria que crea una red de vivencias y estados de ánimo que actúan como catalizador de las emociones amorosas (Correia 2013: 34^b).

La memoria como tema, pero también como recurso poético, requiere distancia tanto del pasado al presente, como del yo lírico al “otro” y es en este punto en donde la literatura clásica y más concretamente los poetas latinos se ofrecen como referentes de este necesario distanciamiento. En este sentido es muy ilustrativo el poema “Princípio de Retórica” (Júdice 2000: 380) en el que leemos los siguientes versos:

[...] Não há aqui repetição, mas a nostalgia
do único, um arquétipo que se confunde com a imagem
inscrita no fundo da memória, de que todas
as outras constituem o reflexo degradado. [...] (vv. 16-19)

20 En algunos ensayos se habla de un pastiche de estilo para referirse a sus referentes simbolistas, pero nuestro análisis muestra que va más allá de una amalgama estética para ser una composición caleidoscópica en la que se imbrican variadas tradiciones (Guimarães 2002: 122).

Aparte de la relación dialógica con el arquetipo jungiano, en tanto que residuo psíquico en el inconsciente colectivo, el título del poema nos sitúa en el ámbito de la preceptiva grecolatina y la memoria se retrotrae hasta un tiempo primigenio, de ahí que sea un reflejo degradado de la realidad vivida o virtual y evidencie que la memoria en Nuno Júdice participa también del diálogo con diferentes esferas (Barbosa da Silva 2012: 67).

En este mismo poemario, *As regras da perspectiva*, encontramos un poema que desde el título nos sitúa en el ámbito de la recepción clásica: “Carpe diem” (Júdice 2000: 411; 2003: 158-159).

CARPE DIEM

Confias no incerto amanhã? Entregas
às sombras do acaso a resposta inadiável?
aceitas que a diurna inquietação da alma
substitua o riso claro de um corpo
que te exige o prazer? Fogem-te, por entre os dedos,
os instantes; e nos lábios dessa que amaste
morre um fim de frase, deixando a dúvida
definitiva. Um nome inútil persegue a tua memória,
para que o roubes ao sono dos sentidos. Porém,
nenhum rosto lhe dá a forma que desejarías;
e abraças a própria figura de vazio. Então,
por que esperas para sair ao encontro da vida,
do sopro quente da primavera, das margens
visíveis do humano? “Não”, dizes, “nada me obrigará
à renúncia de mim próprio – nem esse olhar
que me oferece o leito profundo da sua imagem!”
Louco, ignora que o destino, por vezes,
se confunde com a brevidade do verso.

El poema es una reescritura de la conocida oda horaciana²¹:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati.
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare

21 La influencia horaciana de este poema ha sido analizada desde otras perspectivas por Silva (1995: 1050-1051) y por Fedeli (2012: 331-332).

Tyrrhenum: sapias, vina liques, et spatio brevi
 spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida
 aetas: carpe diem quam minimum credula postero.²²
 (Horat. *Carm.* 1.11)

Nuno Júdice reestructura la oda horaciana, pues el propio título y las interrogaciones retóricas del comienzo nos sitúan, de una parte, en el verso final de Horacio —*carpe diem quam minimum credula postero*— y, de otra parte, en el comienzo en el que el poeta romano, con la referencia al horóscopo —*Babylonios numeros*—, nos advierte de que no es posible adivinar la duración de la vida. Así pues, encontramos de nuevo el mismo recurso estructural que en “Relendo Pérsio”, es decir, A-B pasa a ser en Nuno Júdice B-A. Esta fusión entre el final y el principio de la oda horaciana nos introduce una tercera pregunta retórica que formula la verdadera intención el poeta algarví en este poema, esto es: elegir entre el recuerdo de un alma enamorada o de un cuerpo apasionado. Continúa el poema con una nueva referencia al texto horaciano (*dum loquimur, fugerit invida / aetas*) en “fogem-te, por entre os dedos, / os instantes”. A partir de aquí, el poema transcurre por los senderos de la memoria que, como ya hemos explicado, es un rompecabezas incompleto, una serie de experiencias vividas que deja en suspenso, pues, aunque persigue los recuerdos de la pasión amorosa, de los *gaudia Veneris*, lo que obtiene es una “figura do vazio”. La memoria es de nuevo una imagen profunda que aflora en fragmentos y que el poeta no puede realmente reconstruir. Así el poema se cierra con una doble alusión horaciana. Por un lado, “Louco” como traducción libre de Leucónoe, un nombre parlante que significa “tontita” o “boba” y, por otro, el sorprendente giro final en el que frente al esperado “brevidade da vida” encontramos “brevidade do verso”. Con este recurso Nuno Júdice equipara el destino —*quem mihi, quem tibi / finem*— con el poema, en un ejemplo más de la influencia de la *callida iunctura* horaciana en la formulación del sintagma “brevidade do verso”. Así pues, el *carpe diem*, la memoria y el amor se funden en este ejemplo de reescritura de los clásicos como vehículo de la transmisión del universo poético de Nuno Júdice.

22 “No preguntes, no es bueno saberlo, qué fin nos darán los dioses a mí, y a ti, Leucónoe, ni consultes los horóscopos babilonios. ¡Cuánto mejor soportar lo que sea! Tanto si Júpiter nos concedió muchos inviernos, como si es el último, que ahora golpea el mar tirreno contra las rocas: sé sabia, filtra el vino y corta cualquier esperanza larga en la corta vida. Mientras hablamos, habrá huido, envidioso, el tiempo: aprovecha el día y no fies del que vendrá después.”

4. La imitación de los poetas latinos

A continuación, vamos a tratar un grupo de poemas que, a nuestro entender, participan de la misma concepción: una imitación que participa tanto de la re-imaginación como de la interpretación de estos poetas, ya que no hay un hipotexto concreto o una reescritura a partir de un pasaje, son poemas creados a partir de la memoria poética, pues estos poemas son ejemplos de las experiencias que pudieron vivirse. Las imitaciones de Catulo, Propertio y Ovidio son poemas globales en los que la memoria de Nuno Júdice recuerda la relación de los poetas romanos con sus amantes o sus circunstancias personales y, a partir de ahí, escribe un texto lleno de referencias implícitas en la que la memoria mezclada de sus lecturas se torna materia poética por sí misma²³. Estamos realmente ante una imitación, pues Nuno Júdice se imbuje de estos poetas clásicos e interpreta su universo poético, concretamente el paso del tiempo y el recuerdo de las emociones amorosas, como si él mismo fuese Catulo, Propertio u Ovidio.

En “Imitação de Propércio” (Júdice 2000: 390) Nuno Júdice demuestra conocer en profundidad el discurso amoroso de los elegiacos (Fedeli 2017: 334). En este poema el destino —*fatum*— y los miedos —*timor*— reflejan dos términos abundantes en la poesía de Propertio²⁴; el primero vinculado a la muerte y el segundo, a la pérdida del amor, dos conceptos que definen una de las características específicas de las elegías propertianas: la imbricación del amor y la muerte.

IMITAÇÃO DE PROPÉRCIO

A que céu entregas o teu destino? Onde
lês a interrogação sem resposta que
o horizonte rejeitou? São vãos os re-
ceios que a amada invoca; e os pás-
saros que o outono expulsou não levaram
qualquer presságio nas entranhas.

23 En esta línea deben interpretarse el poema “Sobre un episódio de Tácito” (Júdice 2000: 461) al que P. Fedeli ha localizado sus fuentes literarias latinas (Fedeli 2017: 335-336) y “Ovidio, escrevendo do Ponto Euxino” (Júdice 2000: 911) que reimagina una escena en la que están detrás fragmentos de Ov. *Pont.* 4.13.41-42; Ov. *Pont.* 4.2.27-30; Ov. *Pont.* 4.12.33-34; Ov. *Pont.* 4.14.27-28 y Ov. *Pont.* 3.2.15-16 en el texto puesto en boca del propio Ovidio: “Desculpa-me / peço-te, perdoa este excesso de terror...”. Este último poema es analizado también por R. Marques desde la perspectiva del poeta maldito (Marques 2013: 216-218).

24 *Fatum* aparece treintatré veces vinculado la mayoría con la muerte y *timor* o *timere* dieciséis veces.

Então, por que te deténs ainda à beira
dos poços? Que obscura voz te murmura
essas frases sem sentido — que repetes,
à noite, saboreando o amargo gosto
da insónia? Vai junto dela; diz-lhe
que a amas! — Ah, se a vida se resol-
vesse de um modo tão simples, dizes.

A partir de la re-imaginación properciana el poema trata una vez más el tema de alma inquieta y enamorada frente a la pasión corporal, de manera que muchos fragmentos propercianos, recordemos que la memoria en Nuno Júdice es incompleta y fragmentaria, apuntalan la imitación: Prop. 4.1.71; Prop. 1.19.2-4; Prop. 1.8.42-45 o Prop. 2.25.47-48.

Como hemos podido comprobar, el poema de Nuno Júdice no incluye el nombre de Cintia, la amada de Propercio, quizás en un intento de ofrecer un texto de valor universal más allá de la imitación romana y vincularlo a partir del verso primero, “A que céu entregas o teu destino?”, no solo al universo properciano, sino al poema “Carpe diem” que se publicó en *As regras da perspectiva* (1990), el mismo poemario que la “Imitação de Propércio”, y que ya hemos analizado. Aquí el diálogo con la tradición es más complejo ya que el cielo al que se pregunta puede interpretarse como el círculo zodiacal horaciano, *Babylonios numeros*, mientras que el destino que huye, *finem* en Horacio, *fatum* en Propercio, es una metáfora del paso del tiempo, tema tan del gusto de nuestro poeta, que también Propercio poetizó en su *carpe diem* particular: *Dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore: / nox tibi longa venit, nec reditura dies*²⁵ (Prop. 2.15.23-24).

En el segundo poema de este apartado, “A ilha de Ovídio” (Júdice 2000: 556) volvemos a encontrar este procedimiento en el que la memoria mezclada de sus lecturas ovidianas se tornan materia poética por sí misma²⁶.

25 “Mientras los hados nos dejen saciemos los ojos en el amor: te llegará una larga noche y un día que no habrá de volver.”

26 R. Pereira Passos interpreta este poema a partir de la identificación de Nuno Júdice con Ovidio en tanto que poetas del amor (Passos 2015: 99).

A ILHA DE OVÍDIO

Aqui, o vento e a chuva
 falam com o mar. Ouço-os,
 sem entender o
 que dizem. Mas no fundo,
 onde os relâmpagos não
 chegam para iluminar o
 horizonte, a tua voz conversa
 com as sombras, como no dia
 em que chegaste.

El texto hay que ponerlo en relación con el destierro ovidiano y, por tanto, con *Tristes*, una serie de elegías escritas por el poeta de Sulmona durante su viaje hacia el destierro y su posterior llegada al destino. La isla de Ovidio no es otra que Tomis, la ciudad que los griegos fundaron en el Ponto Euxino, en una península que se convertía en isla con las mareas como tantos emporios griegos por el Mediterráneo²⁷. Así pues, estamos ante un hipotexto clásico evidente, ya que la referencia al viento, a la lluvia y al terrible clima de Tomis del que se quejó Ovidio en múltiples ocasiones, acaba de confirmar esta lectura. De hecho, *Trist.* 3.2, *Trist.* 4.6 y, sobre todo, *Trist.* 3.10 conforman el universo de esta imitación de Ovidio. En este poema el concepto de memoria lo camufla una metáfora en donde “fundo” es la memoria, el “horizonte” es el poema y los “relâmpagos” son las palabras incapaces de traer al poema los recuerdos, “as sombras”. El poema rezuma una tristeza que enraíza con la tradición clásica, ya que la tempestad en la elegía romana simboliza el estado de ánimo del poeta (*Trist.* 1.2), en este caso de pesimismo porque la memoria deja en suspenso los recuerdos de la amada —“a tua voz conversa com as sombras”— que llegan al poema fragmentarios y dispersos.

El último poema de este apartado entronca con el tema de la memoria desde su título “Catulo lembra-se do passado” (Júdice 2017: 48) y la imitación es en este caso un ejemplo muy evidente de una re-imaginación del poeta romano, pues el yo poético es un Catulo que evoca el pasado en su vejez, tal y como se deduce del hecho de que haya visto morir primero a muchos que se rieron de él.

27 Cabe la posibilidad también de que se trate de la Insula Ovidiu, una isla a unos veinte kilómetros de Constanza, en medio del Lago Siutghiol, donde los rumanos aseguran que está la tumba del poeta romano.

CATULO LEMBRA-SE DO PASSADO

Não obstante, enquanto evoco o passado
 e vejo passar à minha frente as sombras
 de tantos que se riram de mim, o que faço é
 rir-me deles por terem ido à minha frente,
 resistindo ao barqueiro que os levava, contra
 sua vontade, nas águas estíguas. Enquanto
 eu, sentado na mesa de lautos manjares,
 penso emlésbia e em como desejaria
 tê-la ao meu lado, deitada sobre o mel
 e a ambrósia. Seria ela, com efeito, o doce
 manjar que os deuses me serviriam e de que
 eu, descascado o fruto do seu corpo, me
 serviria sem nunca me saciar. Por isso, ó
 sombras que do inferno me olhais com
 a inveja dos ambiciosos, desisti de toda
 a esperança: nada deixarei para vos
 servir de consolo, nem um bago de romã,
 nem um pouco que seja do carmim
 destes lábios, agora quelésbia chegou
 e posso limpar a mesa de migalhas
 e sombras para que seja o seu leito, e
 a refeição comece sem mais convivas.

El poema recurre a recuerdos que podemos leer en varios poemas catulianos como los besos y las críticas a sus amores (Catul. 5), la invitación al banquete (Catul. 13) y la imitación de Safo (Catul. 51). A partir de estos recuerdos la memoria construye una ficción sobre los *gaudia Veneris* en el que las emociones amorosas están fuera de toda realidad. Hacemos esta afirmación porque, de un lado, Catulo murió joven, apenas pasados los treinta años, por lo que incluso el poema como recuerdo de vejez es ficción —“sombras que do inferno me olhais” — y, de otro lado, porque de sus poemas se extrae que su relación sentimental con Lesbia pasó más tiempo en crisis y zozobras, que en armoniosa paz. Además, Nuno Júdice es consciente de que esta memoria está contaminada por el deseo de lo que pudo ser, pero no fue y así el término “sombras” se repite por el poema vertebrándolo de principio a fin, interconectando ambos conceptos (Passos 2015: 96). Por último, los versos finales son una evidencia de que la memoria crea una ficción y de que este es un Catulo re-imaginado, puesto que esa mesa que

se convierte en lecho no es una imagen procedente de la poesía del poeta de Verona, sino que remeda escenas tórridas ampliamente representadas en el cine contemporáneo, entre las que destaca la protagonizada por Jack Nicholson y Jessica Lange en la versión de Bob Rafelson (1981) de la novela de James M. Cain *El cartero llama dos veces*. De esta manera y una vez más, los poetas latinos y los referentes contemporáneos se mezclan a partir de fragmentos de la memoria.

La memoria y el amor en Nuno Júdice viven de su contienda dialéctica y a partir de ella establecen relaciones entre espacios temporales diferentes (Correia 2013: 37), el romano y el actual. La memoria rompe el recuerdo real y la distancia entre el presente y el pasado poético y contribuye a crear una nueva imaginaria afectiva a caballo entre lo ficticio y lo real. En este sentido la poesía de Nuno Júdice, en cuanto a la recepción clásica, es posmoderna puesto que ningún texto muestra obsolescencia y, por tanto, siempre puede ser revisitado y reescrito para revelar las angustias del yo poético (González Iglesias 2016). En el caso de Nuno Júdice es ilusorio, como diría Jauss (2000), que la modernidad sea lo nuevo o el tiempo presente, la modernidad viene dada por todo aquello que pueda expresar la autoconsciencia de nuestro tiempo (Passos 2015: 107).

5. Traducción de poetas latinos

A lo largo de este ensayo hemos podido comprobar que Nuno Júdice traduce en numerosas ocasiones los textos de los poetas latinos para insertarlo en sus poemas. En unos casos nos advierte él mismo de esta versión y en otros los transmite como su propia creación. En ambos casos, Nuno Júdice hace suyos estos textos, no solo al seleccionarlos y traducirlos, sino al integrarlos en un poema con un contenido y mensajes nuevos. Junto a este tipo de traducciones, en su poemario *O mito de Europa* (Júdice 2017: 47) encontramos un ejemplo de traducción, prácticamente íntegra, de una elegía ovidiana:

SOBRE UMA ADAPTAÇÃO DE OVÍDIO (AMORES I-5)

Uma tarde quente: hora da sesta. Exausto,
estendi-me na cama.
Uma persiana estava fechada, a outra meio aberta,
e a luz entrava pelas frestas
como acontece num bosque. Lembrou-me o brilho crepuscular
ou o momento de hesitação entre noite e madrugada.

Tudo para a amada cuja delicadeza
 tinha de ter algum disfarce. E então —
 entrou, o cabelo caído pelo doce
 e branco pescoço, uma blusa lembrando o verão,
 como se fosse uma rainha do oriente a caminho
 do quarto nupcial.
 Ajudei-a a tirar a blusa e quando,
 por fim, ficou despida à minha frente, sem uma única peça,
 não encontrei defeito no seu corpo em ponto algum.
 Tenros ombros, aprazíveis braços (senti porque lhes toquei),
 mamilos convidando à carícia, o peito
 bem desenhado sob essas doces corolas,
 a curva rara da anca, as coxas firmes,
 mas para quê pormenores de catálogo?
 Em nada faltava a perfeição,
 e puxei para o meu o seu corpo nu.
 Completem o resto se quiserem! No fim, ficámos deitados.
 Sempre fossem assim as minhas sestas!

Nuno Júdice titula este poema adaptación y es muy acertado porque este poema, escrito hace ya dos mil años, relata una realidad actual y cotidiana en la cultura del sur de Europa: sexo y erotismo a la hora de la siesta. Nuno Júdice demuestra la actualidad de los clásicos eliminando los nombres que pudiesen vincular el texto con Roma y así transforma los nombres propios de los versos 9 a 12 de poema, de manera que la amada de Ovidio, Corina, es sustituida por una amante genérica, “a amada”, y el exotismo de Semiramis y Lais, sustituido por “uma rainha do oriente”. El resto podría ser una vivencia de cualquier mortal una tarde de verano en el sur de Europa o, quizás, un recuerdo de lo que hubiésemos querido que ocurriese, porque el poema está relatado en pasado y, por tanto, el concepto judiciano de memoria sobrevuela los versos. El poema es, en definitiva, una traducción adaptada para nuestra época de la elegía ovidiana.

Conclusiones

Si comenzaba este ensayo afirmando que en Nuno Júdice la recepción clásica se evidenciaba a través de las diferentes formas en las que los poetas latinos han sido transmitidos, traducidos, extractados, interpretados, reescritos, re-imaginados y representados en su poesía, creo haber demostrado que

esta premisa era cierta pues los materiales literarios han sido manipulados para contribuir a expresar las inquietudes e interrogantes presentes en el universo poético del poeta algarví siguiendo estos procedimientos. Por otro lado, el amor, la memoria y el paso del tiempo son escudriñados a través de los ojos de los grandes poetas de la antigüedad romana —Catulo, Propertio, Horacio, Ovidio, Persio y Manilio— con el objetivo de mostrar cómo la memoria poética es fragmentaria y cómo, a pesar de querer reflejar la realidad, los recuerdos participan también de la ficción. Los clásicos sirven para tomar autoconciencia de la realidad, poética y emocional, y contribuyen a la expresión lírica de la posmodernidad. Así, cada poema de Nuno Júdice es un breve relato que aúna varias narrativas fragmentarias, entre ellas las de los poetas latinos, para ofrecernos un relato más completo y complejo.

Bibliografía

- Alves, Ida Maria Santos Ferreira (2000). *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice – Poetas da linguagem*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Barbosa da Silva, Rogério (2012). “Contornos da poesia em Nuno Júdice”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 32/48: 55-71.
- Calero, Francisco (1996). “Introducción”. In *Manilio. Astrología*, trad. Francisco Calero – María José Echarte. Madrid: Gredos.
- Correia, Andreia Cristina Campina Guerreiro (2013). “Estratégias da memória na poesia de Nuno Júdice: viagem pela terra de ninguém”. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 35/1: 33-37.
- Diogo, Américo António Lindeza (1993). *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos. Para uma história da poesia portuguesa recente*. Lisboa: Edições Cosmos.
- (1997). *Linguagens de fazer, afazeres sem linguagem. Poesia experimental, Nuno Júdice, Herberto Helder*. Braga: Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental.
- Fedeli, Paolo (2012). “Nuno Júdice e la riscrittura dell’antico”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 319-338.
- Garcia, Mário (1998). “Breve introdução à presença e ao uso de tradição clássica na poesia de Nuno Júdice”. *Humanitas*, 50: 1041-1046.
- González Iglesias, Juan Antonio (2016). “El Arte poética de Horacio y algunas líneas anticlássicas de la cultura contemporánea”. *Minerva*, 29: 24-25.
- Guimarães, Fernando (2002). *A Poesia Contemporânea Portuguesa. Do final dos anos 50 aos anos 90*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- Hardwick, Lorna e Christopher Stray, eds. (2008). *A Companion to Classical Receptions*. Malden: Blackwell.
- Jauss, Hans Robert (2000). “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. In *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Gredos, pp. 137-193.

- Júdice, Nuno (2000). *Poesia reunida (1967-2000)*. Lisboa: Dom Quixote.
- ____ (2003). *Antología*, trad. Vicene Araguas. Madrid: Visor.
- ____ (2014). *El orden de las cosas (Poemas escogidos 2000-2013)*, ed. Juan Carlos Reche. Valencia: Pre-textos.
- ____ (2017). *O Mito de Europa*. Lisboa: Dom Quixote.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1989). *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença.
- Marques, Ricardo (2013). *Na teia do poema. Um percurso intertextual na poesia de Nuno Júdice*. Lisboa: Chiado Editora.
- Matas Caballero, Juan (2001). "El petrarquismo en los poetas novohispanos del cancionero *Flores de baria poesía*". *Estudios Humanísticos*, 23: 75-98.
- Moreno Soldevilla, M. (2011a). "Descripción de la belleza de la amada". In *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, coord. M. Moreno Soldevilla. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 134^b-141^b.
- ____ (2011b). "Deseo". In *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, coord. M. Moreno Soldevilla. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 144^a-146^b.
- Moog-Grünwald, Maria (1984). "Investigación de las influencias y de la recepción". In *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, coord. M. Schmeling. Barcelona: Alfa, pp. 69-100.
- Muñiz Muñiz, M.^a de las Nieves (2014). "La *descriptio puellae*: tradición y reescritura". In *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. Cesc Esteve. Salamanca: Publicaciones del SEMYR, pp. 151-189.
- Passos, Rodolfo Pereira (2015). "A sombra de Eros: a poética de Nuno Júdice entre o amor e o irreal". *Diadorim*, 17/1: 95-113.
- Roberts, David (1991). *Art and Enlightenment. Aesthetic Theory after Adorno*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Rodríguez Herrera, Gregorio (2020). "La Recepción de los clásicos en las 'Artes Poéticas' de Nuno Júdice". *Euphrosyne*, 48: 247-264. <https://doi.org/10.1484/J.EUPHR.5.126064>
- Silva, Júlia (1995). "A presença clássica em *As regras da perspectiva* de Nuno Júdice". *Humanitas*, 47: 1047-1056.
- Souriau, Étienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.

Os desvios dos filósofos Pré-Socráticos na Hipercontemporaneidade

ANA ISABEL CORREIA MARTINS*

Verdade, verosimilhança e ficção: desvios e gradações da realidade

Apercebemo-nos de que o trabalho científico não pode ser reduzido ao seu resultado final: a sua verdadeira fecundidade reside na actividade através da qual este trabalho se actualiza, nas suas contradições inerentes, nos seus impasses meritórios, nos seus sucessivos graus de elaboração.¹

A análise do(s) processo(s) de recepção, reconhecendo as subversões e extrapolações que comporta(m) e os impasses e contratempos que opera(m), ao longo das suas progressivas camadas de elaboração, é um exercício fértil e desafiante. Neste ensaio iremos debruçar-nos especificamente sobre a presença dos filósofos dos séculos II-V a. C., na colectânea de contos de Gonçalo M. Tavares, *Histórias Falsas*, analisando de que forma eles se inscrevem numa tradição ao mesmo tempo que a desafiam. O exercício complexifica-se atendendo a que grande parte do conhecimento que nos chega dos filósofos pré-socráticos é fragmentado, e tantas vezes transmitido de forma indirecta e parcial pela voz de outros. Lembremo-nos do contributo

* Universidade de Rennes 2; Universidade de Coimbra | anitaamicitia@hotmail.com

1 Todorov (1978: 29).

de Heidegger que, a partir do fragmento 50 de Heraclito, aprofunda a sua reflexão sobre o *logos* e constrói as suas teorias fenomenológicas, ou Karl Popper, nas suas indagações sobre a cosmologia de Parménides². Não é mais possível analisar a filosofia pré-socrática sem levar em consideração todas estas fracções e camadas que sobre ela se sobrepuseram ao longo dos tempos³.

O autor do *Atlas do Corpo e da Imaginação* é conhecedor das matrizes clássicas e destas reescritas, razão pela qual as subverte com destreza, legitimando a sua postura declaradamente insubmissa e arredia aos cânones e géneros literários⁴. Gonçalo M. Tavares não procura integrar as suas obras nas conhecidas categorias, como aliás ele próprio afirma: “Agrada-me que os meus livros possam não caber em nenhuma gaveta – interessa-me que o leitor decida e, em última análise, que o leitor crie uma nova gaveta”⁵. As suas produções organizadas por tipologias – *Investigações, Canções, Poesia, Teatro, Histórias, Short Movies, Arquivos, Livros Pretos, Colecção Breves Notas, Enciclopédia, Cidades, Bloom Books, Epopeia, O Reino, O Bairro, o Atlas, Mitologias* – comprovam a capacidade camaleónica da sua escrita ficcional de se metamorfosear⁶. O mérito do autor radica no compromisso do seu universo ficcional com o sentido histórico, e na sua preferência pela caricatura em detrimento do retrato. A lupa tavariana amplia traços que pareciam estar ocultos nas dobras e nas sombras de uma tradição para lhes dar outras configurações e novas vibrações na (hiper)contemporaneidade.

O autor revela a sua motivação como ponto de partida para o leitor:

Quando as escrevi, o que me interessava era, em primeiro lugar, exercer um ligeiro desvio do olho em relação à linha central da história da filosofia; por outro lado, tinha curiosidade em perceber o modo como a ficção (verosímil

2 Vide sobre o assunto Elm (2014: 143-168); Popper (1998).

3 Vide Primavesi & Luchner (2011).

4 “Os livros são quase todos de um mundo híbrido e não se colocam em géneros literários predefinidos. Daí que tenha sentido necessidade de os colocar em mundos – investigações, canções, bairro, enciclopédia. Gosto da ideia de os livros serem animais únicos, muitas vezes sem pertença a uma espécie. E fico contente que estes livros híbridos – por vezes com desenhos ou fotografias, por vezes entre ensaio, ficção e poesia – tenham encontrado belos leitores.” (Bertrand Livreiros 2017: 9).

5 Tavares em entrevista (vide Sena-Lino 2002).

6 “Têm, têm um fio condutor, tem ligações, sim, mas mesmo no tom de escrita, a divisão clássica entre o lúdico e o trágico. Diria que o Bairro tem mais a ver com o lúdico, o Reino tem a ver com o trágico e aí, por exemplo, há uma separação. [...] Quem gostar da ideia de romance mais clássico pode entrar no Jerusalém, no Rezar na Era da Técnica. O Viagem à Índia também é uma possibilidade de entrada, possivelmente mais difícil. É uma história contada com uma forma um pouco diferente entre a prosa e a poesia.” (Tavares em entrevista de Henriques 2019 na Tunet Radio).

ou nem tanto) se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme.⁷

A tradição é recriada e qualquer desvio potencia a construção de sentidos-outros, leituras igualmente credíveis da História da Literatura e da Filosofia. Na esteira de Roland Barthes – “je détournerei mon regard, ce sera désormais ma seule négation”⁸ –, o desvio é o método adoptado por Gonçalo M. Tavares para o exercício de subversão: “percorrer o verso o outro lado, o que não é visível”⁹. Este é o percurso que nos leva ao outro lado de nós mesmos, ao aprofundamento das raízes identitárias e ao conhecimento das dimensões mais recônditas e reprimidas da natureza humana.

‘Medo’, ‘Imaginação’, ‘Movimento’, ‘Novo’ são as palavras-âmbito, quais pontos cardeais e força motriz da escrita ficcional do autor. São móbil de uma engrenagem desviante e desafiadora, fundada na consciência de que nunca se abarca um fenómeno na sua inteireza, ficamo-nos apenas por uma determinada perspectiva: “Há uma série de teóricos russos que analisam as fábulas, analisam as histórias clássicas, e mostram como estão ali todas as relações possíveis. Os gregos fizeram todas as relações possíveis. Sobra-nos um ponto de vista”¹⁰, tal como afirmara Yourcenar nas suas *Memórias de Adriano*, “tudo o que os homens disseram de melhor, foi em grego”. Não julgue o leitor que se vai confrontar com expedientes lúdicos e de fruição ou tantas outras musicalidades¹¹; também não se trata de demarcar nem de esbater esta fronteira entre a História e Literatura, apenas de escamotear a veracidade dos factos, a partir de narrativas verosímeis e das suas inverdades.

7 Tavares (2014: 11).

8 Barthes (1973: 9). Não devemos subestimar a influência do autor francês no universo tavariano; veja-se a obra *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2004).

9 Tavares em entrevista de Quiroga (2018). “Bem, o horror e o grotesco: eu acho que a Literatura parte da perversão. Uma das origens desta palavra tem a ver com verso, o lado oposto, o lado que está escondido, portanto o lado que não está visível, e nesse sentido perverso (‘per’ tem a ver com percorrer) será percorrer o verso, percorrer o escondido, percorrer o obscuro. E se pegarmos nesta feição da linguagem nós podemos dizer que toda a Literatura é perversa literalmente, e portanto o terrível – eu não diria o horror ou grotesco –, mas terrível, o assustador, o intrigante, fazem parte quase constituinte da Literatura. E nesse aspeto os meus livros têm essa questão da perversão” (Tavares em entrevista de Quiroga 2018).

10 Entrevista de Anabela Mota Ribeiro a Gonçalo M. Tavares por circunstância do festival FOLIO em Óbidos.

11 “Uma escrita tipo Gonçalo M. Tavares, que admiro imenso, é uma escrita sem musicalidade; é o chamado ‘rumor branco’. O rumor branco é isso, é o som não plástico. A escrita dele é essa e é admirável. Está nos antípodas da minha. Não consigo escrever sem a musicalidade das palavras” (Cláudio 2019: 68, 62-76).

O título da colectânea de Gonçalo M. Tavares lembra-nos de imediato e pelo avesso o *magnum opus* de Luciano de Samósata (125-180 d. C.), *Histórias Verdadeiras* (Ἀληθῶν Διηγημάτων)¹². O poeta grego manuseia deliberadamente a alusão, no seu processo de criação literária, e contrariamente aos seus contemporâneos, que contam histórias fantásticas fazendo crer que são verdadeiras, ele reconhece que nada de verdadeiro tem para contar¹³. Gonçalo M. Tavares replica o mesmo procedimento retórico-literário e revela a natureza experimental na sua escrita quando eleva as personagens aos limites do credível e do verosímil, quando reduz as estruturas sintácticas às unidades mínimas para tecer uma narrativa fragmentada, potenciando assim o trabalho hermenêutico pela ambiguidade semântico-conceptual.

Nestes encontros e desencontros com as heranças podemos explorar muitos caminhos de análise, seja pela influência do molde de Luciano de Samósata, seja pelo paradigma historiográfico de Plutarco de Queroneia e das suas biografias das *Vidas Paralelas*. Em *Histórias Falsas*, a repetição constante de determinados substantivos – ‘verdade’, ‘biografia’ e ‘historiador’ – bem como a escolha de verbos declarativos – ‘relatar’, ‘contar’, ‘interpretar’, ‘falar’ – reivindicam uma *auctoritas* historiográfica para a ficção: “De Listo Mercatore se podem *relatar* duas vidas [...] Esta é a *biografia* de Listo Mercatore”¹⁴; “Que não se confunda: esta não é a *biografia* de Zenão, mas sim a *biografia* do tirano responsável pela sua tortura e, por fim, pela sua morte”¹⁵; “Teimaram alguns *historiadores* em classificar como não verdadeira a anedota”¹⁶; “Anos mais tarde *historiadores* interpretaram esse facto como revelador do profundo conhecimento do fogo por parte de Romeu”¹⁷.

As intertextualidades desdobram-se; veja-se a referência à polémica obra *Margites*, pretensamente atribuída a Homero, ou a conhecidos acontecimentos históricos em torno de Platão, Procrustes, Píndaro, Alexandre,

12 Sobre o autor e a prática compositiva das suas obras, vide Brandão (1990: 119-128); Luciano (2009).

13 “Voltei-me para a mentira, em muito mais honesta que a dos demais, pois ao menos nisto direi a verdade: ao afirmar que minto. Assim, a mim me parece que também escaparia da acusação dos outros, eu próprio concordando que nada digo de verdadeiro. Escrevo, portanto, sobre coisas que nem vi, nem sofri, nem me informei por outros, e ainda sobre seres que não existem em absoluto e nem por princípio podem existir. Por isso, aqueles que por acaso se depararem com estes escritos não devem de forma alguma crer neles” (apud Sano 2008: 44). Vide ainda Luciano, *Uma História Verdica* (2012).

14 Tavares (2014: 29-30). Itálicos nossos, neste conjunto de citações.

15 Tavares (2014: 53).

16 Tavares (2014: 21).

17 Tavares (2014: 19).

o *Grande*, Júlio César, Conrado III e Montaigne – não fosse este último a figura cimeira do humanismo renascentista, com particular apetência pelos escritos de historiadores e moralistas. A referência ao humanista, por muito singela e lapidar que pareça, não é inócua se a assumirmos como sinédoque de toda a mundividência ético-moral dos séculos XV e XVI. A menção ao autor dos *Essais* enaltece a filiação ensaística da prosa de Gonçalo M. Tavares e ao mesmo tempo alimenta um jogo quiástico, de opostos e antíteses, sob o pano de fundo da barbárie e da violência na história de Julieta, a Santa da Baviera. Montaigne dá expressão a diferentes actos ilocutórios – descrição, argumentação, informação, crítica, narração –, e Gonçalo joga com todos eles: “Conta-o Montaigne num dos seus ensaios [...] A parte que conta Montaigne comove [...] Montaigne esqueceu-se (não terá visto): quando Romeu, o cruel duque de Baviera, se viu deixado para trás [...] Montaigne fala de um perdão por parte do imperador”¹⁸.

A preferência pelo verbo “contar” potencia uma clara polissemia. Se, por um lado, o sentido do verbo é inerente a uma tradição oral – quando os narradores são promovidos a contadores de histórias no pleno direito e liberdade de outras elucubrações –, por outro lado, é atinente a cálculos matemáticos, contas, somas, acumulação de parcelas, informações, fragmentos, eventos e narrações: “Conta Júlio César que certos povos, quando se sentiam preparados para atacar e conquistar outros países, incendiavam as suas próprias cidades e habitações, queimando todos os alimentos que não eram necessários para a expedição.”¹⁹ A propósito de Júlio César, são conhecidos muitos dos comentários de guerra do historiógrafo, seja da campanha na Gália e no sul da Grã-Bretanha, sejam eles sobre a guerra civil. No entanto, se alguns são tidos como suas fontes seguras, há outros trabalhos que carecem das mesmas confirmações: *De Bello Alexandrino* (campanha em Alexandria); *De Bello Africo* (campanha no Norte de África); *De Bello Hispaniensi* (Península Ibérica). Os apontamentos a estas figuras históricas geram a ilusão de óptica entre a Verdade e a Verosimilhança, criam suspeitas, enigmas e quebra-cabeças²⁰. As provocações do escritor são também confusionalis quando apresenta “falsas” promessas de reposição de verdade: “Teimaram alguns historiadores em classificar como não

18 Tavares (2014: 15-16).

19 Tavares (2014: 61).

20 Torna-se difícil aferir a veracidade das afirmações tavianas sobretudo pela exigência que deposita no leitor se este se propuser a procurar essas informações. Vide Projecto Montaigne da Universidade de Chicago.

verdadeira a anedota; outros reduziram-na a mera ilustração da conhecida distração dos sábios. Cumpre-nos, pois, repor a verdade e avançar um pouco. Tudo ocorreu como se conta²¹. E nem só em referências à Antiguidade greco-romana se baseiam estas *Histórias Falsas* e o imperador Xuan Zong²², Wen-Tzu²³, Lao Tse, figura lendária situada no século VI a. C., Li Bai são prova disso. Ocidente e Oriente são universos que se cruzam e convivem de forma harmoniosa nestas *Histórias* – talvez por isso sejam *Falsas* –, constructos culturais que nos levariam a outras reflexões sobre o inimigo, esse *hostis* cambiante etimológica entre a hostilidade e a hospitalidade, entre o estrangeiro e o bárbaro. Aliás este é igualmente um *topos* abordado na colectânea: “É reconhecida, nos Gregos, a grandeza de quem recebe na sua casa os outros. É dito na *Odisseia*. «Um hóspede e um suplicante valem como um irmão para qualquer pessoa, por pequeno que seja o seu entendimento.»”²⁴ Edward Said, Umberto Eco, Derrida ou Kristeva teriam muito a discorrer sobre o assunto, mas mantenhamos o foco, sem mais desvios²⁵.

Palimpsestos das escolas filosóficas

O mais brilhante filósofo do século XX, de olhos fechados e mãos juntas, a rezar.

Um filósofo que fecha os olhos, antes de ensinar as crianças.

Uma síntese rápida de despojamento.

Suspender a visão e a lucidez, abdicar do controlo: fechar os olhos. [...]

Mas não basta irritares-te facilmente para seres um filósofo.²⁶

Na série *O Bairro* Gonçalo M. Tavares criou a moldura que aqui repete, volta a converter metalepticamente figuras históricas em personagens

21 Tavares (2014: 21).

22 “Do soberano chinês Xuan Zong conta-se que, admirador profundo do poeta Li Bai, lhe pagava as dívidas na taberna, temperava-lhe a comida e chegava mesmo a limpar-lhe a boca com o seu próprio lenço real” (Tavares 2014: 50); “Lao Tse segredara a Elia: – Se me quiserem fazer ressuscitar bastará mergulharem esta espada, com o meu sangue, no rio que percorre o centro da Antiga China. A água ao limpar o sangue da espada far-me-á reviver” (Tavares 2014: 71).

23 “Por maior que seja uma montanha, tu não podes vê-la tendo as tuas costas voltadas para ela; por menor que seja um fio de cabelo, tu podes vê-lo se olhares para ele” (Tavares 2014: 57).

24 Tavares (2014: 83).

25 Said (1978); Derrida (1997); Eco (2011); Kristeva (2017).

26 Tavares (2020a).

ficcionais, desta vez são os filósofos pré-socráticos que sobem ao palco²⁷. No entanto, nenhum destes filósofos dá título às respectivas histórias, ainda que sejam protagonistas, é como se fossem *protagonistas-sombra*, desviados do foco de luz e que o leitor só desvela aquando a leitura. Assim, o autor insiste e persiste na ideia de desvio, na derrogação das expectativas do leitor.

A incontornável epígrafe de Jorge Luís Borges – *Já não me lembro se fui Abel ou Caim* – deixa-nos de sobreaviso para a indissociabilidade do lado luminoso e do lado obscuro do *ethos* do indivíduo nas suas ambiguidades e ambivalências ético-morais. O Bem e o Mal são conceitos que se desenham e definem por inerência, não existem um sem o outro, da mesma forma Homem e Mulher. Se analisarmos os contos na sua coesão interna, podemos continuar a reconhecer essa mesma estrutura binária, propondo uma categorização das nove histórias divididas por dois núcleos: um feminino e um masculino. Ao primeiro grupo pertencem, compreensivelmente, as protagonistas mulheres: Julieta da Baviera, Lianor de Mileto, Faustina a medrosa, ao segundo grupo, Listo Mercatore, Metão – o pequeno, Aurius Anaxos, Elia de Mirceia e Arquitas. As protagonistas femininas vão acen-tuar o *agôn* dos géneros, vão colocar em causa a autoridade dos homens e vão personificar este conflito intemporal e insanável entre o Amor e a Morte – *Eros e Thanatos*.

Nas nove pequenas histórias, aparentemente independentes e autónomas – *História de Listo Mercatore; História de Metão, o pequeno; a História dos tiranos; História de Aurius Anaxos; História de Elia de Mirceia; História de Julieta – a Santa da Baviera; História de Lianor de Mileto, História de Faustina, a medrosa; História de Arquitas* –, a infâmia e o macabro agigantam-se e os actos sublimes e hediondos relacionam-se osmoticamente, não fosse essa uma matriz *hipercontemporânea*²⁸. O imaginário eufórico e encantado de *Era uma vez* empalidece para dar lugar à distopia, às fissuras e fracturas do carácter vingativo e obsessivo de algumas personagens, à lucidez e ao estoicismo de outras. Estas estórias não são narrativas no domínio do fantástico, pelo contrário, são cruas e terrenas.

Circunscrevamos a nossa leitura às sete figuras paradigmáticas, esse número simbólico que não parece ser uma coincidência: Heraclito de Éfeso (500-450 a. C.), Tales de Mileto (624-546 a. C.), Empédocles (490-430 a. C.),

27 Sobre *metalepsis*, vide Reis (2013). Sobre este processo retórico-literário n' *O Bairro* de Gonçalo M. Tavares, vide Martins (2018a: 109-123).

28 Sobre a teorização da hipercontemporaneidade em Gonçalo M. Tavares, vide Martins (2018b: 223-250).

Diógenes o Cínico ou Diógenes de Sinope (412-323 a. C.), Zenão de Eleia (490-430 a. C.), Anaxágoras (500-428 a. C.), Arquitas de Tarento (428-347 a. C.). Era apanágio de todos estes filósofos ‘originários’, como eram apelidados os pré-socráticos, a procura pela origem do mundo, na compreensão dos fenómenos naturais e tangíveis. Questionavam a *physis*, que oferece desde logo desafios na tradução entre Natureza e Física, essa fonte originária, *arche* de todas as coisas constitutivas do Cosmos. Na convergência divergente da sua unidade e na divergência convergente da diversidade de suas partes, a totalidade dos seres formava a harmonia cósmica, e os latinos faziam as suas correspondências com o *Universus* (*omnia versus Unum*, todas as coisas voltadas para a unidade e para o Uno). Em todas as histórias os elementos naturais – fogo, água, terra, ar – são denominadores comuns, explorados em todos os seus desvios e variações.

Na primeira história, apesar de os protagonistas serem Romeu e Julieta, as referências a Heraclito são permanentes, tanto que Romeu tem o epíteto de “o seguidor de Heraclito, o duque do Fogo”. O filósofo grego sugeria que este elemento ígneo era a matéria primeira do Universo, a origem da vida neste ciclo dinâmico e inquebrável, demonstrando um respeito e amor à *physis*.

Romeu da Baviera era duque; Julieta apenas bela [...]. Leitor de Heraclito, Romeu, quando queria resumir a sua vida, dizia a máxima do mestre: «Procurei-me a mim mesmo». Porém, como todos os seguidores, Romeu não se encontrou: copiou. [...] Particularidade: era cruel, mas aprendiz de Heraclito usava o fogo para destruir as cidades. Só o fogo. [...] Romeu da Baviera, [...] seguidor de Heraclito, tornou-se conhecido como o duque do Fogo [...].²⁹

A teoria de Heraclito sobre a unidade dos opostos, não como mera junção resultante da multiplicidade – como defendia Anaximandro –, nem como oposição do Uno ao múltiplo – como afirmava Xenófanes –, fundamentava-se na unidade de tensões³⁰. Estes pressupostos dialécticos são formulados, quasticamente, por Gonçalo M. Tavares nas máximas da História: “Todas as coisas se trocam pelo fogo e o fogo troca-se por todas, como o ouro se troca pelas mercadorias e as mercadorias pelo ouro”³¹;

29 Tavares (2014: 13-15).

30 Heraclito de Éfeso, Fragmento n.º 8: “O contrário em tensão é convergente e da divergência dos contrários, a mais bela harmonia” (trad. Carneiro Leão e Wrublewski 1993: 61).

31 Neste aforismo, vemos o desvio da máxima de Heraclito (D90) “Todas as coisas são trocadas em fogo e o fogo se troca em todas as coisas, como as mercadorias se trocam por ouro e o ouro é trocado por mercadorias”.

“Impiedoso, invadiu países; dizimava metade de um povo para que a outra metade o tornasse célebre”; “conquistou tantas cidades como ódios. Matou tantos homens quantos os que deixou com vontade de o matar”; “o homem que desce o caminho fácil deve também aprender o difícil”; “Só se pode odiar a mulher que ama o inimigo”.

Heraclito defendeu que o conhecimento da alma era relevante para o conhecimento da estrutura do cosmos e é com essa tese que encerra o episódio da primeira história:

Falta descrever um pormenor: diz quem viu que o corpo de Julieta ardeu por completo ainda o de Romeu permanecia intacto. Anos mais tarde historiadores interpretaram esse facto como revelador do profundo conhecimento do fogo por parte de Romeu, capaz de o suportar muito mais tempo que o comum dos mortais. O duque aprendeu com o sábio Heraclito os segredos da matéria.

Nas várias camadas intertextuais não podemos deixar de reconhecer a aproximação com a obra saramaguiana *Memorial do Convento*, neste efeito espelho com a morte de Baltazar pelo fogo, cuja alma, em vez de subir aos céus, regressou para perto de Blimunda, a quem pertencia. A História de Julieta, a Santa da Baviera, termina com o fogo e começa pelo fogo, neste circuito anelar: “Vieram e atacaram e queimaram e massacraram e saquearam e desapareceram”³².

Na História de Lianor, a personagem feminina é a criada do filósofo Tales de Mileto: “O episódio é conhecido: contou-o Platão³³. Tales de Mileto, absorvido pelas ideias, olhava para o céu quando caiu a um poço. Uma criada Trácia, muito simples, quase analfabeta, presenciou a cena e desatou às gargalhadas. [...] Tudo ocorreu como se conta, e mais: a criada, nesse instante, apaixonou-se por Tales de Mileto, o sábio.”³⁴ Ao conhecido filósofo são atribuídas duas proposições: a) a terra flutua sobre a água como um pedaço de madeira e b) o princípio de todas as coisas é a água no sentido aristotélico de *arche*³⁵. A ironia e o sarcasmo são traços explícitos na escrita tavariana, desenhando personagens incoerentes com os ditos “fragmentos de verdade”. Tales de Mileto conhecido impulsor

32 Tavares (2014: 13).

33 A História começa com um facto verdadeiro; Platão em *Teeteto* (174A) descreve exactamente o mesmo episódio. Vide Kirk et al. (2010: 77).

34 Tavares (2014: 21).

35 Spinelli (1992: 99-124).

da Filosofia como ciência é aqui satirizado, caricaturado nas fragilidades de qualquer outro homem:

– Se os peixes e a água comerem arroz, os peixes e a água esquecerão a carne de Lianor.

Assim pensava Tales, o sábio.

Durante vinte e cinco anos ele manteve o mar alimentado com arroz. Jurava, no entanto, não o fazer por amor; era orgulhoso. Dizia:

– Sou investigador. Quero estudar a água.³⁶

Na estória de Gonçalo M. Tavares, passados vinte e cinco anos de o corpo de Lianor andar à deriva, flutuando no mar, deu à costa, intacto. A alegação de Quérilo de Íaso (séculos III-II a. C.), referida por Diógenes Laércio (I, 24 DK 11 A1), defende que para Tales a alma era imortal e que este filósofo poderia ter avançado com a clara distinção entre a força humana e a força divina. Gonçalo M. Tavares encerra assim este episódio legitimando a referida tese³⁷.

N’A *História de Metão, o pequeno*, o protagonista é o irmão mais novo do filósofo Empédocles, uma das personagens preferidas das histórias biográficas apócrifas de Diógenes. Aristóteles atribui a este filósofo a crença no quarteto de elementos naturais: terra (sólido), água (líquido), ar (gasoso) e fogo (plasma). A tese assenta no pressuposto de duas forças antagónicas e conflituantes na Natureza: Amor e Discórdia³⁸. O primeiro tudo unifica, e o segundo tudo fragmenta e dissipa. Impulsos e forças contrárias geram a dialéctica da unidade *versus* pluralidade. Esta dualidade é o mote da história de Gonçalo M. Tavares: “Falava como um professor. Discursos cujas ideias eram em parte suas, em grande parte de Empédocles, famoso filósofo, seu irmão mais velho. [...] Tal como este, ele acreditava que o mundo se regia por duas forças opostas: o amor e o ódio³⁹”. No seguimento de uma operação, Metão, outrora homem prudente e sábio, que *seguia o caminho do meio* estóico, na sua soberana tranquilidade, transformara-se no seu contrário, um homem implacável e intolerante em relação ao erro⁴⁰. A História de

36 Tavares (2014: 24).

37 Tavares (2014: 25).

38 Fr. 22, Simplicio, in *Phys.* 160, 26.

39 Gonçalo M. Tavares joga mais uma vez com o desvio: para Empédocles não era o ódio mas a Discórdia o segundo elemento antagónico ao Amor. Vide Kirk et al. (2010: 208).

40 “Tudo mudou em Metão, o Pequeno, depois de operado por médicos que lhe garantiam a cura rápida de dores de cabeça violentas. [...] da operação saiu outra pessoa. Pior. [...] Em Metão, pelo

Metão alegoriza a indissociabilidade das duas faces antagónicas na natureza humana e ironiza a ideia de *Esfera*, em torno da qual Empédocles advogava ser inalcançável a unidade plena e total: “Metão chamava-lhe apenas a que é Filha do Ódio, pois é o ódio ou a discórdia que separa os elementos e parte ao meio a harmonia, outra maneira afinal de dizer que ao meio quebra parte do movimento do mundo.”⁴¹ Não raras vezes, Gonçalo M. Tavares inculca provérbios, aforismos, *chrias* tão ao sabor das fábulas morais de Esopo ou La Fontaine, como se a filosofia não bastasse na sua vertente retórico-pedagógico de *docere*:

Há uma história oriental que nos pode ensinar algo nesta situação. É a de um monge que tem por tarefa levar um mocho mágico, dentro de um saco, de um lado ao outro da cidade. O mocho diz-lhe: vou contar-te algumas histórias acerca da minha vida, actos bárbaros que pratiquei e actos generosos. Sempre que julgares os meus actos eu desapareço e tu és obrigado a começar de novo. Assim foi: o animal contou então uma das suas façanhas medonhas e o monge não resistiu a dizer: isso é mau! Resultado: de imediato o mocho desapareceu do saco e o homem viu-se obrigado a voltar ao ponto de partida, onde o animal mágico o esperava para relembrar:

Se me queres não me podes julgar.

Falhou mais duas vezes o monge, pois a meio do caminho descuidava-se e, por palavras ou pensamentos, aprovava ou desaprovava as histórias contadas. À quarta tentativa conseguiu, finalmente. Ouviu histórias, do princípio ao fim, e não as julgou. Conseguiu, assim, levar o mocho até ao outro lado da cidade.

A aprendizagem terminara.⁴²

Na história seguinte dos tiranos, a figura principal é Zenão de Eleia, um filósofo pré-socrático, discípulo de Parménides de Eleia. O seu método consistia na elaboração de paradoxos e os seus argumentos rebatiam a multiplicidade, a divisibilidade e o movimento, sendo estes meras ilusões para a escola eleática. Consta que terá participado numa conspiração contra o tirano local, tendo sido preso e torturado até à morte. É este o enredo para o desenvolvimento da História/estória de Gonçalo M. Tavares. A insolência de Zenão foi negar a realidade a ponto de colocar em causa a existência do

contrário, o que se via era uma rigidez total: de homem conciliador, [...], passou para cabeça fixa, caminhos implacáveis, indiscutíveis. Parecia agora um daqueles leões sobreviventes à mãe leoa que atira os filhos, com três dias, de um precipício abaixo para seleccionar os mais aptos, os mais fortes, os mais ferozes. Metão era um sobrevivente. Um agressivo sobrevivente.” (Tavares 2014: 40-41)

41 Tavares (2014: 40).

42 Tavares (2014: 42).

tempo, do espaço, do movimento e, sobretudo, a existência das hierarquias, essas divisões arbitrárias e artificiais de qualquer sistema. Rapidamente esta filosofia desagradou o tirano que agiu implacavelmente pela lei da tirania. A história abre com a irrefutável assumpção:

Disse-o Santo Agostinho: «O que mais interessa não é o que se sofre, mas como o sofre cada um.»

Dos filósofos, mais do que dos homens comuns, esperamos um sofrimento distinto; sofrer com a calma e intensidade justas e atingir o sublime por essa via, é isto que se exige aos filósofos.⁴³

O jogo construído por Gonçalo M. Tavares baseia-se neste confronto de um sábio com um tirano, dois polos opostos e aparentemente incompatíveis e inconciliáveis. Surpreendemo-nos, porém, com a seguinte constatação: há um ponto em que ambos se encontram, na radicalização das suas respectivas convicções. Ambos levam até às últimas consequências as suas “filosofias”, sendo o poder político o único elemento decisor entre quem mata e quem se deixa matar. A multiplicidade, a divisibilidade e o movimento mostram-se assim conceitos subjectivos e por vezes realmente ilusórios: não há multiplicidade quando se exacerbam emoções, a visão torna-se turva e apenas uma; não há movimento sem cedência ou tolerância – cada um é estático nas suas posições – e no extremar destas, nesta divisão do mundo, encontramos-nos todos com a essência una da nossa natureza e condição humanas.

Em tom de conclusão: o derradeiro desvio

Movimento uniformemente acelerado da maldade.

Mas a maldade não é como a bondade.

A bondade é previsível

A maldade não é previsível.

Isso de certeza⁴⁴

O exercício de reinvenção da herança clássica outorga à ficção uma certa credibilidade histórica. Afinal “muitas outras vezes na História o poder se ajoelhou perante a filosofia e a arte. Umas por sincera devoção ao Belo,

⁴³ Tavares (2014: 49).

⁴⁴ Tavares (2020b).

outras por medo”⁴⁵, até porque “Cristo, séculos mais tarde, mostrou-o aos homens: a resistência da carne é bem menor do que aquela que a História deseja”⁴⁶. Esta colectânea de Gonçalo M. Tavares é uma obra complexa e densa, apesar da ilusória dimensão das suas páginas, as dificuldades espalham-se neste amplo espectro de desvios, desde as inúmeras remissões culturais até ao nosso encontro com a precariedade da existência humana e dos seus impulsos.

A osmose da História nas estórias é um verdadeiro tabuleiro de xadrez, com o qual Gonçalo M. Tavares interpela o leitor. Se a História é a versão dos factos confirmados, que resiste à erosão do tempo, a estória é mais uma alternativa aos acontecimentos, tendo igual potencial duradouro pelas hipóteses verosímeis que cria neste movimento centrífugo. Aquele que nunca se desacomoda, que nunca se desinquieta na procura do outro lado dos factos, fica detido numa visão redutora:

Gostava de derivar de movimento para fuga, procura. No sentido de busca, demanda, itinerários, estar perdido. É uma coisa constante nos seus livros, alguém que está em fuga. Alguém que busca qualquer coisa (um sentido, a resolução de um enigma). A busca para corrigir o que está em desequilíbrio. É uma expressão de um filósofo de que gosto muito: a pessoa aprende enquanto está a fugir. Usar a fuga como meio de aprendizagem.⁴⁷

Assim, o deleite estético dá lugar ao comprometimento ético, a uma reflexão crua e desassombrada; o autor reduz a linguagem às estruturas mínimas de significação, para potenciar o jogo de ambiguidades e o aprofundamento reflexivo, ciente de que uma musicalidade pode tolher a lucidez e a racionalidade do leitor, ao ludibriar os sentidos qual canto das sereias que nos desvia do que é essencial e nos conduz à alienação. Nessa perspectiva, literatura não é entretenimento, mas antes um exercício objectivo e experimental, um impulso de representação do mundo e do nosso lugar nele.

A presença de filósofos, escritores, imperadores que encarnam supostos modelos e paradigmas históricos desconstrói perfis exemplares, desafia os pré-conceitos de messias e heróis, questiona utopias, desnuda a condição humana na sua falência moral, nas suas fissuras e nos seus radicalismos e

45 Tavares (2014: 50).

46 Tavares (2014: 53).

47 Tavares em entrevista de Anabela Mota Ribeiro por circunstância do festival FOLIO em Óbidos.

intolerâncias sociais⁴⁸. Talvez haja um derradeiro desvio a considerar e que nos volta a convergir para o relativismo da(s) sociedade(s): a representação da violência, a ampliação dos vícios e fraquezas, a exacerbação dos instintos e vontades. Essa é a linha condutora da coletânea.

Gonçalo M. Tavares na sua mais recente obra “Diário da Peste”, uma epopeia metamorfoseada de crônicas publicadas no jornal *Expresso* afirma: “Deleuze: um escritor dirige-se sempre ao animal que existe dentro do homem. / Imaginar o contrário: o filósofo dirige-se à parte humana que existe no animal”⁴⁹. Se a função vital dos animais é ceder ao instinto, a do Homem é contrariá-lo, e o autor cruza esta aproximação e proximidade dos nossos instintos à biologia, desnuda a familiaridade do homem com os animais nas suas funções mais primárias de subsistência e sobrevivência, mas também nas mais passionais e irracionais do medo e da vingança. No fundo, a natureza humana encerra nela a dicotomia que encontra o equilíbrio na justa medida de forças antagónicas, uma neutralização de opostos como nos confirma Bloom:

Eram doze valentes e doze cobardes
que ali iam,
sendo apenas doze homens no total. E isto porque
cada homem tem, de modo telegráfico, as duas faces:
tem medo e mete medo.
Um homem unilateralmente corajoso não existe,
a não ser que seja unilateralmente pouco inteligente.⁵⁰

Paul Valéry, que também integra a vizinhança d’*O Bairro*, dizia que a evolução do Homem, em relação aos outros animais, não se devia ao facto de ele ter o polegar oponível mas sim ao facto de ter uma alma oponível, se quisermos, a possibilidade de olhar para si mesmo, e contra si, na consciência das suas fissuras, falhas, na lucidez trágica da sua existência.

A apetência de Gonçalo M. Tavares pela racionalidade confronta-nos com evidências: a separação e dissolução de todas as coisas, a fragmentação

48 “O tema geral, o que me interessa sempre são os comportamentos humanos: o ciúme, a agressividade, a violência, o medo, a ansiedade, todos esses comportamentos e as sensações humanas me interessam. A sensação de paz e tranquilidade é uma sensação que de alguma maneira não excita a linguagem, a linguagem é muitas vezes excitada pela perturbação.” (Tavares em entrevista de Quiroga 2018).

49 Tavares (2020c). Vide, sobre esta obra, a última entrevista ao escritor no âmbito do Toronto International Festival of Authors, 31 de Outubro. E ainda a entrevista de Carlos Vaz Marques em *Conversas Confinadas*.

50 Tavares (2010: 266-267).

do indivíduo, a queda, porque “faz todo o sentido um filósofo investigar a queda livre. // A queda que não é consequência de um empurrão, mas de uma decisão. // Livre, isto é: sem apoios”⁵¹. Todas as personagens de *Histórias Falsas* não negam esta genética, a predisposição para a queda, tendem mais para a maldade e são talhadas para a crueldade. Todas as personagens de *Histórias Falsas* conduzem a um balanço existencial, em que se isola e impera uma derradeira questão, se estaremos dispostos a fazer um último desvio de nós mesmos em direcção ao outro: “Perguntarmo-nos por quantas pessoas estaríamos dispostos a romper este contrato humano da maldade [...]. Se no final da vida a resposta for nenhuma, então acho que de algum modo falhámos”⁵².

Bibliografia

- Barthes, Roland (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bertrand Livreiros (2017). *Somos Livros*. Entrevista 15. Primavera: 8-12.
- Brandão, Jacyntho Lins (1990). “Perspectivas de Alteridade na obra de Luciano de Samósata”. *Classica 3* (Belo Horizonte): 119-128.
- Carneiro Leão, Emmanuel, e Sérgio Wrublewski (1993). *Os Pensadores Originários. Anaximandro, Parménides, Heraclito. Introdução e tradução*. Petrópolis: Vozes.
- Cláudio, Mário (2019). “50 anos de Livros na Nossa Vida”. *Revista Ler* 154: 62-76.
- Derrida, Jacques (1997). *De l'hospitalité, Anne Dufourmentelle invite Jacques Derrida à répondre*. Paris: Calmann-Lévy.
- Eco, Umberto (2011). *Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels*. Paris: Bernard Grasset.
- Elm, Ralf (2014). “Logos et Éthos dans l'interprétation d'Héraclite par Heidegger”. *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg* 36: 143-168. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cps/1293> (consultado a 9 de Novembro de 2020).
- Henriques, Inês (2019). Entrevista: “Gonçalo M. Tavares: ‘Não me satisfaz a ideia de só contar uma história’”. Tunet Radio, 26 de Dezembro. Disponível em: <https://www.tunetradio.com/2019/12/26/goncalo-m-tavares-nao-me-satisfaz-a-ideia-de-so-contar-uma-historia/> (consultado a 3 de Novembro de 2020).
- Kirk, G. S., J. E. Raven, e M. Schofield (2010). *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kristeva, Julia (2017). *Estrangeiros para nós mesmos*. Santo Tirso: De Facto Editores
- Luciano (2009). *Como se deve escrever a história*, tradução, introdução, apêndices e o ensaio “Luciano e a história” de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura.

51 Tavares (2020d).

52 Tavares (vide Queirós 2015).

- ____ (2012). *Uma História Verdídica. Obras Completas*, trad. Custódio Magueijo. Tomos I e II, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Marques, Carlos Vaz (2020). *Conversas Confinadas* – “Carlos Vaz Marques à conversa com Gonçalo M. Tavares”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V4gHGy8Oyvc> (consultado a 3 de Novembro de 2020).
- Martins, Ana I. C. (2018a). “O(s) Senhor(es) Calvino(s): uma personagem dinâmica e as dinâmicas de uma personagem”. *Revista Letras São Paulo* 58(1): 109-123.
- ____ (2018b). “Viagem(s), história(s) e espaço(s) em Gonçalo M. Tavares: travessuras e travessias ficcionais”. *Revista de Estudos Literários 8: Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: os caminhos das literaturas em Língua Portuguesa*: 223-250.
- Montaigne, Michel Eyquem de (s/d). *Les Essais*, eds. P. Villey and V.-L. Saulnier; online edition by P. Desan. The Montaigne Project. University of Chicago. Disponível em: <https://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne/> (consultado a 15 de Dezembro de 2019).
- Popper, Karl (1998). *The World of Parmenides: Essays on the Presocratic Enlightenment*. New York: Routledge.
- Primavesi, Oliver, & Katharina Luchner (eds). (2011). *The Presocratics from the Latin Middle Ages to Herman Diels. Akten der 9. Tagung der Karl und Gertrud Abel-Stiftung vom 5-7. Oktober 2006*. Munique: Franz Steiner Verlag.
- Queirós, Luís Miguel (2015). “Somos todos maus e invejosos e toda a literatura é perversa”. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/05/11/culturaipsilon/noticia/somos-todos-maus-e-invejosos-e-toda-a-literatura-e-perversa-1695289> (consultado a 15 de Dezembro de 2019).
- Quiroga, Carlos (2018). “Entrevista: Gonçalo M. Tavares”. *Palavra Comum – Revista galega de artes e letras*, 27 de Fevereiro. Disponível em: <http://palavracomum.com/10405/> (consultado a 3 de Novembro de 2020).
- Reis, Carlos (coord.) (2013). “Figuração e Ficcionalidade”. Blogue *Figuras da Ficção*, 29 de Setembro. Disponível em: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/category/metalepse/> (consultado a 3 de Novembro de 2020).
- Ribeiro, Anabela Mota. Entrevista a Gonçalo M. Tavares por circunstância do festival FOLIO em Óbidos. Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/goncalo-m-tavares-224203> (consultado a 19 de Novembro de 2020).
- ____. Entrevista a Gonçalo M. Tavares no âmbito do Toronto International Festival of Authors, 31 de Outubro (a página na Internet deixou de estar disponível).
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. London: Routledge.
- Sano, Lucia (2008). *Das Narrativas Verdadeiras de Luciano de Samósata: Tradução, Notas e Estudos*. São Paulo: Universidade São Paulo.
- Sena-Lino, Pedro (2002). “A literatura deve falar sobre o que nos é muito escuro”. *Público*, 7 de Setembro. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/09/07/jornal/a-literatura-deve-falar-sobre-o-que-nos-e-muito-escuro-174232> (consultado a 20 de Agosto de 2020).
- Spinelli, Miguel (1992). “A Instauração da Filosofia e da Ciência por Tales de Mileto”. *Revista Portuguesa de Filosofia* 48(1): 99-124.
- Tavares, Gonçalo M. (2004). *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'Água.
- ____ (2010). *Uma Viagem à Índia*. Lisboa: Caminho.

- ____ (2014). *Histórias Falsas*. Lisboa: Caminho.
- ____ (2020a). “Diário da Peste. Dois comandantes afundam um navio”. *Expresso*, 11 de Abril. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-11-Diario-da-Peste.-Dois-comandantes-afundam-um-navio> (consultado a 3 de Novembro de 2020).
- ____ (2020b). “Diário da Peste. Alguém diz que o pico será no dia tal”. *Expresso*, 3 de Abril. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-03-Diario-da-Peste.-Alguem-diz-que-o-pico-sera-no-dia-tal> (consultado a 3 de Novembro de 2020).
- ____ (2020c). “Diário da Peste. O tempo deixou de ser neutro, até os minutos tomam posição”. *Expresso*, 7 de Junho. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-07-Diario-da-Peste.-O-tempo-deixou-de-ser-neutro-ate-os-minutos-tomam-posicao> (consultado a 3 de Novembro de 2020).
- ____ (2020d). “Diário da Peste. Em diferentes países”. *Expresso*, 10 de Abril. Disponível em: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-10-Diario-da-Peste.-Em-diferentes-paises> (consultado a 3 de Novembro de 2020).

Todorov, Tzvetan (1978). *Teoria da Literatura I*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa e São Paulo: Edições 70.

Fontes clássicas em *Histórias Falsas* de Gonçalo M. Tavares

CRISTINA ABRANCHES GUERREIRO*

Na “Breve Nota” introdutória a *Histórias Falsas* (Tavares 2014: 11), Gonçalo M. Tavares filia a composição desta série de contos no propósito de “exercer um ligeiro desvio do olhar em relação à linha central da história da filosofia” e de “perceber o modo como a ficção (verosímil ou nem tanto) se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme”.

Como personagens ou como referências filosóficas a propósito da acção narrada, célebres pensadores da Antiguidade Clássica figuram em quase todas estas *Histórias Falsas*, em cuja criação se reconhecem elementos das principais fontes clássicas para o conhecimento desses autores.

1. A história de Lianor de Mileto

Tales de Mileto, o primeiro dos sete sábios da Grécia (Platão, *Protágoras* 343a), é considerado o fundador da filosofia, “o mais antigo físico grego ou investigador da natureza das coisas como um todo” (Kirk, Raven, Schofield 2005: 73).

Particularmente conhecido pelas suas actividades como astrónomo, o sábio milésio é o protagonista de um episódio imortalizado por Platão (*Teeteto* 174a): numa noite em que, ao observar os astros, ele caiu

* Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | cguerreiro@letras.ulisboa.pt

inadvertidamente a um poço, uma serva trácia parodiou a ocorrência, concluindo que a vontade de conhecer os céus não o deixava ver o mundo à sua volta.

Numa das narrativas de Esopo (*Fábulas* 65), idêntico é o comentário de um transeunte, que testemunha a aflição de um astrónomo em iguais circunstâncias.

Não sendo impossível que os dois textos versem sobre a mesma ocorrência, é bem mais provável que a sua semelhança advenha do facto de ambos terem por tema a imagem do filósofo absorto em meditações metafísicas.

“A história de Lianor de Mileto” começa com a identificação da fonte do célebre incidente protagonizado por Tales: “O episódio é conhecido: contou-o Platão” (Tavares 2014: 23). E é precisamente sublinhando que alguns historiadores consideram o relato fictício, como “mera ilustração da conhecida distração dos filósofos” (Tavares 2014: 23), que o narrador se propõe “repor a verdade e avançar um pouco. Tudo correu como se conta, e mais: a criadita, nesse instante, apaixonou-se por Tales de Mileto, o sábio” (Tavares 2014: 23).

Sob o título *Histórias Falsas*, é sugestiva a ironia do (falso) propósito de “repor a verdade”. Da narrativa de Platão acerca de Tales nasce a história da serva Lianor, contrerrânea do filósofo, que dele se enamorou, e que, rejeitada, se atirou ao mar, ao encontro da morte.

No intuito de explicar racionalmente o universo, todos os filósofos pré-socráticos procuraram identificar um princípio criador, origem, substrato e causa de todas as coisas. Essencial à vida, a água foi o elemento que Tales admitiu como primordial¹. No conto de Gonçalves M. Tavares, para evitar que o corpo de Lianor servisse de alimento às criaturas marinhas, durante vinte e cinco anos, o filósofo “manteve o mar alimentado com arroz” (Tavares 2014: 26), justificando a sua atitude em nome da ciência: “Sou investigador. Quero estudar a água.” (Tavares 2014: 26).

Dois desfechos alternativos rematam a história de Lianor: no dia da morte de Tales, o cadáver da serva deu à costa, intacto; ou ela reapareceu, viva, disposta a tratar das exéquias do filósofo. Nas duas variantes do epílogo, o rosto da personagem mantém, no final da narrativa, a mesma expressão com que, no início, reagiu ao incidente da queda do astrónomo: “havia um sorriso, um largo sorriso no rosto do cadáver da única mulher com coragem

1 Cf. Kirk, Raven, Schofield (2005: 86-92).

para rir do sábio da cidade” (Tavares 2014: 27); “foram ouvidas gargalhadas nas horas do enterro mais triste da cidade de Mileto” (Tavares 2014: 28).

2. “A história de Julieta, a santa da Baviera”

Julieta, a heroína deste conto, é uma plebeia que na flor da juventude se apaixonou pelo duque Romeu da Baviera – um volúvel amante, para quem ela foi apenas uma efêmera fonte de prazer. Trinta anos depois, ainda apaixonada, não logrou salvar-lhe a vida, mas acompanhou-o na morte: “foi o último sacrifício de amor por parte de Julieta: mesmo imóvel ofereceu o seu corpo primeiro ao fogo” (Tavares 2014: 20).

Ao longo da narrativa, são várias as referências a Heraclito – o filósofo pré-socrático para quem o fogo era a substância original, a forma arquetípica da matéria, o primeiro elemento na sua composição².

Duas citações de Heraclito sintetizam, no conto, a doutrina que Romeu da Baviera procurava seguir (Tavares 2014: 15, 17): “Procurei-me a mim mesmo” (Frag. 101) e “Todas as coisas são uma igual troca pelo fogo e o fogo por todas as coisas, como as mercadorias o são pelo ouro e o ouro pelas mercadorias” (Frag. 90).

“Aprendiz de Heraclito”, Romeu da Baviera “usava o fogo para destruir as cidades” (Tavares 2014: 17); nos derradeiros momentos da vida, “o duque do Fogo” (Tavares 2014: 17) sentiu no corpo o poder destruidor das chamas.

3. A história de Metão, o Pequeno

Em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos mais Ilustres*, de Tales a Epicuro, Diógenes Laércio identifica Empédocles de Agrigento como filho de Méton (VIII, 51). No conto de Gonçalo M. Tavares, Metão é o irmão mais novo do filósofo – ideia que o aposto do antropónimo sugere, no título da narrativa.

Empédocles foi para o irmão uma “referência na sabedoria” (Tavares 2014: 42) e um modelo na relação com os outros, até ao dia em que uma intervenção cirúrgica transformou Metão num homem insensato, intolerante e conflituoso, que se comprazia em semear a discórdia: “separou casais, acabou com a amizade entre irmãos (e de entre elas a sua com Empédocles), zangou irreversivelmente alguns pais com os seus filhos,

2 Cf. Kirk, Raven, Schofield (2005: 205-206).

alguns filhos com os seus pais; ganhou, em suma, quase um inimigo por cada dia” (Tavares 2014: 46).

Na economia da narrativa, os dois momentos opostos que a intervenção cirúrgica delimita na vida de Metão evidenciam a ação do amor e do ódio – as duas forças que Empédocles acreditava que podiam unir ou separar as diferentes formas de matéria e explicar a sua variação e harmonia³.

4. A história de Arquitas

Considerado o mais ilustre dos matemáticos pitagóricos, Arquitas foi, entre 367 e 361 a. C., a principal figura política de Tarento (Diógenes Laércio VIII, 79).

Na carta VII (339e, 350a), Platão alude à amizade de Arquitas e à hospitalidade com que este sempre o acolheu, desde a sua primeira visita à Sicília (em 388-387 a. C.). Quando Dionísio II lhe reiterou o convite para regressar à sua corte, o filósofo recorda como Arquitas o incentivou a aceitar a proposta, com uma persuasiva carta acerca do interesse do tirano pela filosofia (339d-e). Em 361 a. C., não foi, porém, longa a estada de Platão na ilha. Correram a seu respeito os rumores de que conspirava contra Dionísio e recebeu ameaças de morte (340a), mas alguns amigos intercederam por ele junto do tirano, que o deixou partir são e salvo. Arquitas foi um desses amigos (350a-c).

Numa altura em que se apercebeu do desalento do estadista por não conseguir libertar-se dos assuntos públicos para se dedicar ao estudo, Platão dirigiu-lhe a carta IX (357d-358b), em que sublinha a importância de os mais altos cargos políticos serem ocupados por quem deseja servir a pátria, com o bem por ideal.

Tendo em comum o entusiasmo por assuntos de natureza filosófica e científica, Arquitas e Platão terão partilhado a leitura de vários documentos. Diógenes Laércio (VIII, 80) reproduz uma carta em que o matemático tarentino informa Platão de que já lhe enviou alguns dos trabalhos do pitagórico Ocelo Lucano, comprometendo-se a fazer-lhe chegar os restantes, se os vier a encontrar.

Na carta XII (359c-e), Platão confirma ter recebido as obras remetidas por Arquitas (de um autor que ambos admiram) e compromete-se a enviar-lhe os últimos textos que tem escrito, embora reconheça que ainda se

3 Cf. Kirk, Raven, Schofield (2005: 293-301).

encontram em fase de elaboração. Relativamente ao cuidado com que essas obras devem ser preservadas e ao sigilo que merecem (περὶ τῆς φυλακῆς – 359e), o filósofo sugere a existência de um acordo que ambos subscrevem – uma eventual alusão ao silêncio pitagórico (sigilo que as regras da escola pitagórica impunham aos seus iniciados, para proteger os seus segredos)⁴.

Nestas fontes, figuram os principais tópicos do conto de Gonçalo M. Tavares: o hospitaleiro Arquitas acolhe em sua casa Platão; o filósofo entrega-lhe uma obra, pedindo-lhe que a guarde e a mantenha em segredo.

O texto confiado a Arquitas é o único exemplar de “*Margites*, a comédia escrita por Homero” – “o livro mais procurado” (Tavares 2014: 86).

Poucos versos restam deste poema, que cantava em estilo épico as aventuras de Margites, um homem tolo que fazia tudo ao contrário de toda a gente. Aristóteles (*Poética* 1448b) atribui a Homero a autoria do texto, vendo nele a origem da comédia. Tratando-se, porém, de uma paródia ao género épico, parece mais provável que tal composição tenha sido escrita alguns séculos depois de Homero, já numa fase de declínio da epopeia.

5. A história de Listo Mercatore

O protagonista deste conto é um abastado comerciante, que abdicou da riqueza e da opulência, depois de um breve e ocasional encontro com Diógenes de Sinope, que na vida evidenciava a pobreza grata a quem despreza os bens do mundo.

Diógenes Laércio (VI, 38) regista a atitude com que o célebre filósofo Cínico surpreendeu Alexandre, o *Grande*, quando este lhe deu a oportunidade de solicitar o que desejasse, prometendo satisfazer-lhe todos os pedidos; Diógenes, que estava deitado ao sol, apenas lhe pediu que se afastasse, de modo a não lhe fazer sombra.

Segundo Plutarco (*Alexandre* 14), foi por sentir que Diógenes não lhe dava a mínima importância que Alexandre decidiu ir ao seu encontro, para lhe perguntar se precisava de alguma coisa; perante a arrogância e a altivez do filósofo, que ousava menosprezá-lo, Alexandre admitiu que, se não fosse quem era, queria ser Diógenes⁵.

4 Cf. Kirk, Raven, Schofield (2005: 248; 230-231; 237).

5 Diógenes Laércio (VI, 32) atribui a Alexandre o mesmo comentário, na sequência de outro episódio protagonizado pelo célebre filósofo cínico: num dia em que muitos se lhe dirigiram, por o terem ouvido chamar por homens, a todos dispôs, especificando que tinha dito “homens” e não “escumalha”.

Na construção da história de Listo Mercatore, o encontro de Alexandre e Diógenes serve para ilustrar “o poder com inteligência para reconhecer a audácia da sabedoria” (Tavares 2014: 32). A narrativa reproduz a versão de Plutarco (*Alexandre* 14), mas é outra a fonte mencionada: “É contado por Píndaro [...] que chegando Alexandre – o Grande – à cidade do filósofo pediu que o levassem até ele” (Tavares 2014: 31).

Em perfeita sintonia com o título *Histórias Falsas*, é evidente o anacronismo que invalida a hipótese de Píndaro ser a fonte desse episódio: o poeta morreu em 444 a. C., muito antes do nascimento de Diógenes de Sinope (entre 412 e 404 a. C.) e de Alexandre Magno (em 356 a. C.)⁶.

Plutarco (*Alexandre* 11) alude à clemência de Alexandre, o Grande, para com os descendentes de Píndaro, quando (em 335 a. C.) destruiu Tebas. Ao arrasar a cidade junto da qual nascera o poeta⁷, o jovem Alexandre não quis deixar de lhe prestar homenagem – um claro indício da grande admiração que sentiria pela sua obra.

6. A história de Faustina, a medrosa

“Mulher de um dos mais célebres estóicos – o imperador Marco Aurélio – Faustina recebeu no amor o pouco que pode dar quem do mundo se defende não esbanjando emoções” (Tavares 2014: 77). Com estas palavras se inicia o relato do episódio que justifica o epíteto da protagonista no título do conto: advertido da relação extraconjugal da esposa com um centurião, o imperador mandou matar o amante e verter o seu sangue sobre a adúltera; por se sentir responsável pelo homicídio, Faustina foi até ao fim da vida atormentada por pesadelos com “a imagem do centurião que a esperava, no sítio dos mortos, preparado para a vingança” (Tavares 2014: 81). Por isso quis ser sepultada com um exército de pedra, para que o seu cadáver não ficasse desprotegido.

No conto de Gonçalo M. Tavares, o filósofo estóico, capaz de dominar os afectos, de suportar com serenidade o sofrimento e de “sofrer e calar um adultério, não pode [...] ignorar a paixão por outro que permanece na própria mulher” (Tavares 2014: 78): convicto de que não basta matar o amante de Faustina (pois “por vezes as paixões resistem ao túmulo” –

6 Num dos fragmentos de Píndaro [frag. 120 (85)], figura uma alusão a um homónimo de Alexandre: o poeta exalta a coragem de um homem “com o mesmo nome” do célebre dardânida [Páris] Alexandre, filho de Príamo – Alexandre I, filho de Amintas, que reinou na Macedónia entre 505 e 455 a. C.

7 Píndaro nasceu em Cinoscéfalas, perto de Tebas.

Tavares 2014: 79), decide consultar um mágico, para saber como levar a esposa a “esquecer com rapidez o amor” (Tavares 2014: 79).

Na biografia de Marco Aurélio, Júlio Capitolino (*Scriptores Historiae Augustae, M. Antonin.* 19, 2-4) refere que o imperador, para pôr fim à paixão que Faustina lhe revelara sentir por um gladiador, consultou os Caldeus⁸ e foi por eles aconselhado a mandar matar esse homem e a banhar no seu sangue a esposa infiel.

Aludindo aos constantes rumores a respeito dos amantes de Faustina (*Scriptores Historiae Augustae, M. Antonin.* 19, 7; 23, 7), o biógrafo sublinha que o imperador procurou rebater nas suas cartas essas insinuações (*Scriptores Historiae Augustae, M. Antonin.* 23, 7) e, se alguém lhe sugeria que repudiasse a esposa, respondia que tal atitude implicaria igualmente a devolução do dote – o império que recebera do sogro (*Scriptores Historiae Augustae, M. Antonin.* 19, 8-9).

Em 175, na altura da revolta de Avidio Cássio, a correspondência epistolar entre Marco Aurélio e a esposa parece sugerir a proximidade dos cônjuges. Numa das suas cartas, o imperador procura atenuar a inquietude de Faustina perante a notícia da rebelião (Haines 1963: 314): pede-lhe que não se deixe abater pelo medo e que vá para a cidade de Albano, para que, com o auxílio dos deuses, possam enfrentar juntos a adversidade. Na véspera da viagem, Faustina (Haines 1963: 314) exorta o marido a pensar nos filhos e a perseguir com a maior severidade os insurrectos; noutra carta (Haines 1963: 316), reitera a ideia de que Avidio Cássio e os seus cúmplices não devem ser poupados⁹. Marco Aurélio (Haines 1963: 316-318) considera natural que, como esposa e mãe, Faustina o exorte a vingar-se de Cássio, mas garante-lhe que está disposto a poupar os filhos e a mulher do adversário e que não permitirá que sejam perseguidos, pois considera a clemência um requisito essencial à imagem de um governante.

Em 176, Faustina sucumbe a uma doença repentina, em Halala, na Capadócia¹⁰. Segundo Díon Cássio (LXXII, 28, 2-4; 30-31), muito combalido pela morte da esposa, Marco Aurélio deu ao Senado instruções para que nenhum dos cúmplices de Avidio Cássio fosse condenado à pena capital;

8 Povo de origem semita associado a práticas mágicas e divinatórias.

9 Transcritas na *Vida de Avidio Cássio* atribuída a Vulcácio Galicano (*Scriptores Historiae Augustae, Av. Cass.*, 9, 6 – 11, 8), estas cartas são apresentadas como argumento contra os rumores de que Faustina, preocupada com o estado de saúde do marido e receando que este estivesse à beira da morte, teria encorajado a sedição de Cássio, na esperança de poder vir a contar com a sua protecção (*Scriptores Historiae Augustae, Av. Cass.* 7, 1).

10 *Scriptores Historiae Augustae, M. Antonin.* 26, 4.

apenas foram punidos os que eram culpados de outros crimes – pois só assim o imperador pensou que poderia sentir algum alívio na profunda dor causada pela perda da consorte.

Na biografia de Marco Aurélio, Júlio Capitolino (*Scriptores Historiae Augustae, M. Antonin.* 26, 5-9) alude à oração fúnebre com que ele louvou Faustina, apesar de sobre ela ter alastrado a fama de *impudicitia*; refere ainda que o imperador mandou erigir um templo em honra da sua defunta esposa – a quem chamava *mater castrorum*, em memória das campanhas em que a tivera ao seu lado, no acantonamento das tropas.

No primeiro livro dos seus *Pensamentos* (I, 17, 8), entre as venturas que o destino e a vontade divina lhe propiciaram, Marco Aurélio menciona a esposa “dócil, terna e sincera” (τὴν γυναῖκα... πειθήνιον... φιλόστοργον... ἀφελή) que lhe coube em sorte.

Verdadeira ou falsa, a imagem de Faustina que tais palavras sugerem coexiste, nas fontes, com os – verdadeiros ou falsos – rumores de *impudicitia*, que o imperador parece ter ignorado ou ter fingido desconhecer (*Scriptores Historiae Augustae, M. Antonin.* 26, 5).

*

Na construção de *Histórias Falsas* em que muitas das personagens são figuras históricas, de muitas formas “a ficção (verosímil ou nem tanto) se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade” (Tavares 2014: 11) transmitida pelas fontes que conservam a memória da realidade vivida por essas entidades.

Nos contos em que os nomes de Heraclito e de Empédocles são mencionados, o pensamento filosófico que as fontes clássicas testemunham a respeito dos dois autores parece ser o único “fragmento da verdade” (Tavares 2014: 11) que inspira a ficção. “A história de Faustina a Medrosa” apresenta, na sua construção, alguns elementos que figuram nas fontes clássicas sobre Marco Aurélio e a sua esposa. Na correspondência epistolar entre Platão e Arquitas, várias alusões ao envio de obras literárias poderão ter inspirado “A história de Arquitas”. Tendo por base um episódio imortalizado por Platão na vida de Tales, “A história de Lianor de Mileto” é um enredo que lhe serve de continuação, até à morte do filósofo. “A história de Listo Mercatore” reproduz um célebre encontro de Alexandre e Diógenes de Sinope (registado por Plutarco e Diógenes Laércio), que serve de modelo ao diálogo do filósofo com o protagonista do conto.

O confronto destas narrativas de Gonçalo M. Tavares com as fontes clássicas acerca de cada um dos filósofos nelas referidos (nos textos que deles nos chegaram ou nas referências de outros autores) evidencia a (re) criação que o título *Histórias Falsas* sugere.

Bibliografia

- Aristóteles (2007). *Poética*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Dio (1968-1970). *Roman History*, ed. e trad. Earnest Cary. London: William Heinemann.
- Diogenes Laertius (1958-1959). *Lives of Eminent Philosophers*, ed. e trad. R. D. Hicks. London: William Heinemann.
- Ésope (2019). *Fables*, ed. e trad. Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
- Haines, C. R. (1963). "Miscellaneous letters of Marcus Aurelius". In *The Correspondence of Marcus Cornelius Fronto with Marcus Aurelius Antoninus, Lucius Verus, Antoninus Pius, and Various Friends*, ed. e trad. C. R. Haines. London: William Heinemann, pp. 294-319.
- Héraclite d'Éphèse (2006). *Les Vestiges. Les Fragments du livre d'Héraclite*, ed. et trad. Serge N. Mouraviev. Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Kirk, G. S., J. E. Raven e M. Schofield (2005). *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. Carlos Alberto Louro da Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marco Aurelio (1984). *Scritti di Marco Aurelio. Lettere a Frontone, Pensieri, Documenti*, ed. e trad. Guido Cortassa. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Pindar (1968). *The Odes of Pindar including the Principal Fragments*, ed. e trad. John Sandys. London: William Heinemann.
- Platon (1955). *Théétète*, ed. e trad. Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres.
- ____ (1967). *Protagoras*, ed. Émile Chambry. Paris: Garnier-Flammarion.
- ____ (2003). *Lettres*, ed. et trad. Joseph Souilhé. Paris: Les Belles Lettres.
- Plutarch (1971). *Alexander*, ed. e trad. Bernardotte Perrin. London: William Heinemann.
- Scriptores Historiae Augustae* (1965), ed. E. Hohl. Leipzig: Teubner.
- Tavares, Gonçalo M. (2014). *Histórias Falsas*. Alfragide: Caminho.

“Uma forma de dizer o mundo”: A vida dos clássicos na escrita de Ivone Mendes da Silva

SARA MARINA BARBOSA*

1. Nomear para ordenar

Ivone Mendes da Silva (n. 1959), licenciada em Línguas e Literaturas Clássicas pela Universidade de Coimbra, defendeu em 2010, na Universidade de Aveiro, uma dissertação de mestrado acerca das (re)citações de Eurípides na *Medeia* de Mário Cláudio. Além de colaboração dispersa em alguns blogues e *sites da internet* e das crónicas na revista *Ler*, publicou, até ao presente, três volumes: em 2011, com a assinatura Ivone Costa, um conjunto de poemas, *Ordem Breve*, e dois livros em prosa, compostos por fragmentos provocantemente diarísticos, *Dano e Virtude* (2017) e *A Mulher do Meio* (2019). Afirmar que “[g]osta de tragédia, portanto, e do quotidiano, que é quase sempre a mesma coisa”¹.

Quando, em 2013, na 2.^a edição do colóquio que está na origem deste volume, a autora foi convidada a dar um testemunho do seu convívio com os clássicos, resumiu a sua escrita aos textos que publicava no blogue *A Ronda dos Dias*, “num registo próximo da diarística [,] [...] alguma poesia e ficções de curta extensão” (Silva 2014: 541). Entretanto, talvez porque muitos dos textos reunidos em volume são versões revistas daqueles que

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | sara.barbosa@agml.pt
Ensaio elaborado no âmbito do projecto de doutoramento, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) – SFRH/BD/140336/2018.

1 “Ivone Mendes da Silva”. *Das Letras: Literaturas*. Disponível em <http://dasletras.com/2783-2/> (consulta a 29/11/2019).

começaram a sua vida na referida página da *internet*, Ivone Mendes da Silva optou não só por abandoná-la como por eliminá-la do ciberespaço, não sendo actualmente possível a sua consulta. Por essa razão, este trabalho limitar-se-á aos textos que se encontram editados em livro.

Ouçá-se, então, a autora:

Os clássicos chegaram-me pela minha formação académica [...] e logo se me tornaram casa e linguagem. Diria que deles fiz uma forma de dizer o mundo. Como se cada herói, cada mito, cada texto bem estudado, fosse santo e senha. Fio capaz de me conduzir a um entendimento que seja uma ordem possível no caos que está patente em cada dia e nas voltas dos dias. (Silva 2014: 541)

“Casa e linguagem”, “santo e senha”, “fio” condutor, ou seja, meios e utensílios fundamentais para a sobrevivência “em cada dia e nas voltas dos dias”; também “uma forma de dizer o mundo”, particularmente o “dizer” da escrita literária, cujos fragmentos (em verso ou prosa) procuram a poética “nomeação do universo” — para usar a expressão do crítico e também poeta Gastão Cruz (cf. Cruz 2008).

“Não saber o nome das coisas deixa-me sempre perdida como se chegasse de noite a uma terra estranha cuja língua eu não falasse” (2017: 107), escreve Ivone Mendes da Silva em *Dano e Virtude*, quando lhe falta o termo para definir um cheiro, por mais que o busque entre sinestésias várias. Noutro passo da mesma obra é referida a ligação entre as palavras e as memórias: “Lembrei-me da história tão antiga por uma qualquer palavra que me chegou há pouco imprecisa. E foi bom” (2017: 62). Acrescente-se ainda a consciência das múltiplas origens desses signos, sentidos como agasalho e companhia: “Sou habitada por frases e versos das mais variadas proveniências e pensar que poderei um dia perder esses hóspedes bem-amados é das coisas que mais me assustam” (68).

Assim, as palavras que tenho vindo a citar apontam para duas linhas temáticas que me propus realçar nesta breve visita à obra de Ivone Mendes da Silva enquanto exemplo da permanência dos clássicos: a apropriação desse imaginário e a sua ligação ao viver quotidiano.

Várias referências a autores e obras literárias, bem como à pintura, ao cinema e à música ilustram o vasto conhecimento que esta escritora tem do que, num amplo universo cultural, acontece e tem acontecido. As personagens de Stieg Larsson, as páginas de Teixeira Gomes, Camões, Cesário Verde, Ana Margarida de Carvalho ou Gonçalves Dias, bem como

os quadros de Velásquez e de Botticelli, e ainda os temas musicais de Cohen ou Brel, entre outros, têm lugar nos textos, muitas vezes usados como qualificativo, comparação ou modelo de determinado acontecimento do quotidiano, assim elevado a uma imagem canonicamente reconhecida. Porém, apresentam-se sempre como pequenas notas descontínuas; apenas o imaginário greco-latino tem uma presença recorrente, sobretudo nos poemas de *Ordem Breve* e no primeiro volume em prosa, *Dano e Virtude*.

2. *Ordem Breve*

Na poesia de Ivone Mendes da Silva os textos da Antiguidade Clássica ecoam de duas formas: através de referências directas a personagens, mitos ou autores e também por intermédio das temáticas caras a esse universo.

Comece-se por observar um poema da primeira secção do livro, aquela que lhe dá título:

O primeiro outono

Foi numa noite assim
que Ceres se esqueceu da Terra.

Por debaixo das raízes e dos rios,
Proserpina deitou-se no leito de sombras.
Ainda seda, ainda memória, ainda luz,
viu os bagos de romã
caídos em redor de Plutão
que lhe estendia
numa mão o esquecimento,
noutra a eternidade.
(Silva 2011: 33)

Na recriação do rapto de Prosérpina e da consequente marcação do primeiro equinócio de Outono e da alternância das estações, o episódio que reconhecemos de Ovídio (*Metamorfoses*, 5.385-567) é alvo de uma releitura que o aproxima do tempo desta escrita. O primeiro verso situa o evento “numa noite assim”, fazendo da sua representação uma convocação, ou seja, uma forma de dar a ver ao leitor a história narrada. Ceres, exausta, procurando sem descanso a filha, abandona a Terra, e a isso alude o segundo verso. A segunda estrofe mostra Prosérpina, no mundo inferior,

entregando-se ao amor de Plutão. Embora ainda tenha consigo as formas da vida anterior (“ainda seda, ainda memória, ainda luz”), tudo indica que aceitará os bagos que lhe oferece o amante e a libertarão dessa existência, ao proporcionar-lhe “esquecimento” e “eternidade”, impedindo que seja, de todo, devolvida ao mundo dos vivos. Porém, este final não apresenta uma exacta coincidência com aquilo que lemos na narrativa de Ovídio, pois nela Júpiter divide o ano em duas metades, para que Prosérpina possa passar seis meses junto a Dite e outros seis com a mãe. Tal dissonância, reforçada pelas oposições sombra/luz, esquecimento/memória, parece indicar que a filha de Ceres se sente tentada pelo olvido eterno, apresentando-se assim uma possível reescrita do mito.

Leiam-se em seguida outros dois poemas igualmente exemplificativos do diálogo com os clássicos. O primeiro, “resposta a horácio” (Silva 2011: 44), com o subtítulo “ode à impaciência”, pertence ainda à primeira secção do livro:

resposta a horácio
(*ode à impaciência*)

Não sou sensata, meu velho,
nem tenho, como Leucónoe, uma paciência dourada
para te misturar os vinhos.
Traduzi as tuas odes,
escandi-te cada verso,
colhi cada segundo deste dia.
Agora é a minha vez:
que Júpiter, lépido, me diga, agora,
o que para o dia de amanhã
me reservou.

Conforme aponta José Ribeiro Ferreira, autor do prefácio a *Ordem Breve*, este texto “responde à famosa ode de Horácio, a do *carpe diem*, e em que se verifica um nítido diálogo com o poeta latino. [...] A ode que o sujeito poético interpela e a que responde, em velada ou franca recusa, é a célebre ode 1.11” (2011: 19)². Opto igualmente por a apresentar, na tradução de Pedro Braga Falcão, para facilitar o confronto dos dois textos:

Tu não perguntes (é-nos proibido pelos deuses saber) que fim a mim, a ti,
os deuses deram, Leucónoe, nem ensaies cálculos babilónicos.

2 O prefaciador reproduz a ode na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (cf. Ferreira 2011: 19).

Como é melhor suportar o que quer que o futuro reserve,
quer Júpiter muitos invernos nos tenha concedido, quer um último,

este que agora o tirreno mar quebranta ante os rochedos que se lhe opõem.
Sê sensata, decanta o vinho, e faz de uma longa esperança
um breve momento. Enquanto falamos, já invejoso terá fugido o tempo:
colhe cada dia, confiando o menos possível no amanhã.
(Horácio 2008)

Novamente se observa que o sujeito lírico, conhecedor do ambiente em que se move, não parece disposto a aceitar os preceitos impostos: prefere revisitar a tradição, entrando literal e literariamente em diálogo com ela para a confrontar. Nesta conversa ficcionada com o poeta latino, o *eu*, sabendo embora que de si se esperava paciência para “misturar os vinhos” e tendo já seguido as regras (“Traduzi as tuas odes, / escandi-te cada verso, / colhi cada segundo deste dia”), recusa-se a não ser mais do que impávida cumpridora da sorte, exigindo antes a satisfação da sua vontade: “que Júpiter, lépido, me diga, agora, / o que para o dia de amanhã / me reservou”. A passagem do tempo continua inexorável, mas o sujeito do presente prefere enfrentar o futuro com maior conhecimento, ainda que menor sensatez, ousando desafiar Júpiter com uma pergunta que sabe proibida.

O outro exemplo, “fala de dido a eneias” (2011: 65), abre a segunda secção — “Vozes alheias” — e põe em cena a relação amorosa entre o herói da *Eneida* de Vergílio e a rainha de Cartago:

fala de dido a eneias

Se eu falasse
havia de dizer-te
que o fogo nas tuas mãos
era o horizonte do fatum a arder.

Mas a tua ausência
procura-me nos corredores do palácio,
entra na sala,
onde já não te espero,

deixa, à minha volta,
taças e túnicas e uma última espada,

A voz poética pertence a Dido e situa-a no quarto livro da *Eneida*, depois de ter amado o herói que, recordado por Mercúrio de que tem por destino a fundação de uma nova cidade, a abandona, deixando-a entregue ao desespero da paixão. Neste poema, Dido apresenta-se despojada de todo e qualquer poder, até o da palavra, que, anote-se, é uma das temáticas recorrentes em Ivone Mendes da Silva: a palavra, dita ou escrita, bem como a sua impossibilidade ou ausência. Aqui, o eu lírico confronta-se com a ausência de Eneias personificada, como se observa nos primeiros versos da segunda estrofe. Nesta releitura do suicídio da rainha é posto em relevo o facto de Eneias ter partido em silêncio, sem justificação nem despedida, deixando, em oposição ao fogo do seu amor — visto como prenúncio da impossibilidade causada pelo *fatum* —, a frieza dos objectos, “os despojos do silêncio”. Essas peças representam simbolicamente o percurso amoroso de Dido: “taças e túnicas e uma última espada” traçam a via dolorosa da amante recusada que põe fim à vida. A “última espada”, oferta daquele a quem os fados não permitem a continuação deste idílio, será o instrumento elegido pela rainha para o silêncio eterno. Nem quando Eneias a visitar no inferno lhe será dado o privilégio de receber uma palavra: “Ela, de costas voltadas, mantinha olhar fixo no chão / [...] / Por fim, afastou-se e refugiou-se ostensivamente / dentro das sombras do bosque [...]”, *Eneida*, 6.469-474 (Virgílio 2020). O sujeito do poema de Ivone Mendes da Silva, sem contrariar a tradição, materializa esse silêncio, alertando logo no início para a impossibilidade da fala: “Se eu falasse”.

Conforme anteriormente referi, são vários os poemas deste volume que convocam temáticas e ambientes relativos à tradição clássica ainda que não refiram de forma explícita mitos, personagens ou obras. Disso são exemplo “*tempus fugit*” (2011: 36) e “sulcos” (2011: 41), ambos pertencentes à primeira e mais longa secção do livro. Observe-se o primeiro, cujo título cita, sem nomear, as *Geórgicas* de Vergílio³:

tempus fugit

3 3.284: “Mas entretanto ele foge, foge o tempo irrecuperável” (2019a).

Cada instante
é um vinho raro.
Por isso o decanto
no cristal cinzelado,
guardo-o dos caprichos dos deuses
e do súbito estremecer dos acasos.
Hei-de vertê-lo nas taças perecíveis dos dias
e, ao bebê-lo junto à janela grande,
olharemos a cidade
a fundir-se com as sombras,
como morrem os impérios,
transmutada em cinza
a ilusória perenidade da púrpura.

Neste texto breve e de versos curtos (característica de todos os que compõem o livro), encontramos um vocabulário alusivo ao prazer epicurista da bebida (“vinho”, “o decanto”, “vertê-lo nas taças”, “bebê-lo”), espelhando-se a metáfora do tempo na própria concentração do texto. A atitude existencial a que o sujeito lírico convida radica na mais antiga consciência da transitoriedade e da efemeridade da vida, uma vez que “a ilusória perenidade da púrpura”⁴ há-de ser “transmutada em cinza”; ou seja, sabendo que nenhum poder é mais que momentânea ilusão, goze-se cada momento reconhecendo-lhe a melhor qualidade – metaforizada no “vinho raro” –, eis mais uma variante do *carpe diem*. Esta temática, que se associa a outra das mais conhecidas odes horácianas – *Nunc est bibendum* [“Bebamos agora”, ode 1.37 (Horácio 2008)] –, derivando da poesia de convívio já cultivada por Alceu (621-560 a. C.) e Anacreonte (563-478 a. C.), vem sendo glosada pela tradição literária até aos tempos modernos, e é particularmente notória, no caso português, nos textos do heterônimo pessoano Ricardo Reis, bem como em alguns de assinatura ortónima⁵.

Também o poema “sulcos”, de temática amorosa, convoca o imaginário da antiguidade:

sulcos

4 A púrpura é o símbolo do poder dos cônsules, “insigne des hautes magistratures ou de la royauté” (Gaffiot 2000: s.v. *purpura*).

5 A título exemplificativo, vejam-se poemas de Reis como “Sem clepsidra ou relógio o tempo escorre”, “Bocas roxas de vinho” e “Não só vinho, mas nele o olvido, deito” e de Pessoa ortónimo “Servo sem dor de um desolado intuito”, entre outros.

Que importa
 que sejas terno ou rude
 quando a noite
 tem este aroma aceso
 de um sabor antigo?
 Não temas a inveja dos deuses,
 entra na minha pele
 como o sulco do arado
 na terra ansiosa.

O sujeito poético atribui à noite a propriedade sinestésica de um “aroma aceso / de um sabor antigo”, dando ao momento presente uma certa ambiguidade temporal, capaz de tornar irrelevante a atitude do amante, conforme mostram os dois primeiros versos. Contudo, na segunda frase do poema é referida “a inveja dos deuses”⁶, tópico de diversos mitos clássicos e justificado motivo de receios – pense-se, a título de exemplo, no castigo da tecedeira Aracne ao revelar-se superior a Atena (cf. Ovídio, *Metamorfoses*, 6.5-145). Neste caso, a desvalorização da ira divina (“Não temas a inveja dos deuses”), contribui para investir o texto de novas possibilidades e interrogações, confirmadas pela comparação conclusiva do poema, a remeter para uma bucólica associação do acto amoroso ao arado sulcando a “terra ansiosa”, que é também a não menos amorosa acção da escrita. Esta é uma ideia que ecoa através dos tempos, como disso são exemplo textos de Ruy Belo, Sophia de Mello Breyner Andresen, Al Berto ou A. M. Pires Cabral⁷, e, conforme se explicitou, Ivone Mendes da Silva. Será então todo o conjunto de referências, toda a tradição literária, o “sabor antigo” trazido pela noite, momento de eleição para os actos de amor e de escrita.

3. A prosa e os dias: “Quem não tem lago passeia à beira do tempo” (Silva 2017: 114)

6 Igualmente aludida no poema anteriormente citado, que refere a necessidade de ocultar o momento de prazer para que não seja perturbado pelos “caprichos dos deuses” nem pelo “estremecer dos acasos”; para tal, o melhor será não despertar a sua inveja, ostentando o gozo dos instantes.

7 De notar, em muitos dos autores citados e em outros, a ligação do arado ao texto bíblico, onde representa frequentemente o trabalho a ser concretizado, muitas vezes com ligação ao ambiente rural e familiar, mas também ao chamamento divino (cf. p. ex. Lucas, 9.62).

Dano e Virtude e *A Mulher do Meio* compõem-se, respectivamente, de 330 e 290 fragmentos numerados mas sem datação, que a autora assume como “um diário convulso” (2017: 7). O fragmento 64 do primeiro destes volumes elucida o processo de escrita, ao encontro de uma antiga ordem das coisas:

As tardes da província são imensas com as suas horas vagarosas e um rumor de árvores quando há vento. Sento-me e espero que o texto me estenda um fio que eu possa segurar e seguir. A substância do tempo parece clara e apreensível. (Silva 2017: 30)

Após a localização (procedimento habitual do diarista), tem início a inscrição num tempo e espaço que parecem ser alcançados a partir dos presentes mas fora destes: aqueles em que a narradora espera (evocando talvez a *Ariadne em Naxos*, do quadro de Waterhouse⁸), o mesmo fio que a há-de guiar no labirinto do texto, que talvez seja também o labirinto do seu *eu*, onde o tempo se apreende e faz perene.

Ao longo das entradas destes diários não convencionais, a que Gustavo Rubim chamou “uma espécie de inversão do diário, torcendo o motivo central que governa o género e a expectativa dos seus leitores” (2019), encontramos, em lugar do mais habitual intimismo, formas de criar distância: a ironia, o jogo declarado entre a realidade e a ficção, por vezes algum sarcasmo.

Estes comentários aparentemente banais de um dia-a-dia sem história(s) são pontuados, com maior frequência no primeiro dos dois volumes, por citações, referências e alusões às culturas da Antiguidade Clássica. A propósito das mais variadas situações, desfilam autores, personagens, frases e mitos. Esse recurso aos clássicos aparece como uma respiração, no sentido em que o pensamento e a escrita de Ivone Mendes da Silva se cruzam amiúde com tais referências, denunciando a seminal importância das leituras e do estudo no percurso intelectual da autora; assim se complexifica o texto, multiplicando os seus sentidos e enriquecendo a leitura com novas e múltiplas possibilidades.

É frequente que, a propósito de uma reflexão acerca da banalidade dos dias, surja a lembrança dos estudos clássicos: “[155] Foi um dia bom mas aprendi com os trágicos que a paz é curta e que a hora talha cerce o

8 Seguramente uma das mais emblemáticas e conhecidas, mas ressalve-se que esta Ariadne expectante é habitualmente representada sentada, reclinada ou deitada, posição propícia a uma interrupção no tempo e à introspecção.

sabor dos frutos” (2017: 75); ou, observando um vizinho, seja novamente convocado Vergílio e o verso 490 do livro II das *Geórgicas*: “[185] O meu vizinho filósofo fuma na varanda. Tem um ar muito descansado e não posso deixar de pensar: *felix qui potuit rerum cognoscere causas*.” (2017: 89)⁹.

Um fragmento que se me afigura merecedor de particular atenção tem o número 10 em *Dano e Virtude* e é exemplar do que tem vindo a ser dito:

Deram-me ontem um caderno forrado a toile de Jouy. São umas figurinhas pastoris num cenário de beatitude arcádica. Embora eu saiba que pastores já não há — daqueles que virgilianos levem o rebanho a morder o cítiso florido e os salgueiros amargos — gosto de os ver assim na capa do meu caderno. Escrevi em epígrafe na primeira página “Maioresque cadunt altis de montibus umbrae” e hei-de ver se lá consigo escrever mais alguma coisa. (2017: 8)

Note-se o vocabulário e a sintaxe latinizante, patentes sobretudo na subordinada entre travessões (“daquelles que virgilianos”, “o cítiso florido e os salgueiros amargos”), bem como, em consonância, a epígrafe retirada das *Bucólicas* de Vergílio (1.83)¹⁰, não sem um travo de ironia.

Se de Vergílio e Horácio são as citações e alusões que se podem assinalar nestas obras, o seu tempo enquadra também o olhar reflexivo da autora, que todos os dias olha em volta para descobrir os sinais da incessante marcha de Cronos e, como os antigos, contar da efemeridade, da vanidade e da fugacidade da vida. Vejamos um exemplo, que se encontra de mais de uma forma no livro de 2017:

[204] [...] Não creio que isto possa ser compreensível para quem não tenha a obsessão pela passagem do tempo nem viva a empurrar os instantes até ao fim do dia, ao fim da semana, ao fim do ano. É um triste desejo o meu, não precisais de mo vir dizer, e o mais certo é que quando chegar um tempo em que eu o tenha todo ao meu dispor já essa imensidão de horas não me sirva de coisa alguma. Entretanto a árvore do final de Janeiro já está bem florida. Eheu fugaces, Postume, Postume, e só eu, insensata, sei o bem que isso me faz. (2017: 98-99)

Na sequência da contemplação de uma árvore que floresce no Inverno, encontramos uma romântica interpelação ao *amável leitor* — “não precisais de mo vir dizer” — em jeito de *captatio benevolentiae*, a que se segue a cita-

9 2.490: “Feliz aquele que logrou das coisas conhecer as causas” (Vergílio 2019a).

10 Trata-se do verso final do livro I: “e, mais compridas, do cimo dos montes, caem as sombras” (2019b).

ção do verso que inicia a ode 2.14 de Horácio¹¹. Esta referência surge como uma ponte entre o que se apresentava como um fugaz pensamento acerca da particular relação que este sujeito de escrita mantém com o tempo e a sua inexorável passagem rumo à inevitabilidade da morte, questão inscrita no poema. Por meio de uma breve citação se justifica e esclarece toda uma forma de pensar a existência humana e sobre ela escrever, ainda que aparentemente falar apenas de si e rapidamente se distanciando pela autocrítica, apelidando-se de “insensata”.

Conforme se tinha já verificado no poema “*tempus fugit*”, sobressai a lição dos epicuristas, que aprendem com a Natureza a não contrariar os ritmos do tempo impermanente. Como é dito noutro passo: “Pudesse eu não ter outro cuidado para além de escrever como mudam as estações na minha frente” ([255], 2017: 122).

O último aspecto que se deseja aqui deixar visível prende-se com a mais estreita ligação à vida quotidiana naquilo que esta tem de mais simples, aquilo a que não esperamos ver conferido estatuto literário, nem mesmo num texto de registo diarístico. Porém, Ivone Mendes da Silva preenche o imaginário dos seus dias em diálogo com os mitos e as personagens dos seus clássicos: “[29] Fui cortar o cabelo e a cabeleireira deixou-mo todo liso e esticado. [...] Mas já se sabe que a alma vem sempre ao de cima e sobretudo quando se lava a cabeça. Não tarda volto a ser a Medusa” (2017: 16).

Medusa, aqui o símbolo dos cabelos revoltos e indomáveis – diz-nos Ovídio que “possuía serpentes à mistura alternadamente com cabelos” (*Metamorfoses*, 4.792 [2007]) – mas, também, trazendo mais uma vez o artifício retórico da *detractio* e sendo usada como metonímia, é o reflexo da interioridade da narradora. Ora o espírito de Medusa não ficou para a história como símbolo de magnanimidade ou doçura, mas antes de agressividade e inclemência, ao transformar em pedra todos os que a olhavam; porém, se atentarmos na versão do mito que nos foi contada por Ovídio (*Metamorfoses*, 4.793-803), reconhecemos que a sua violência surge como produto e resposta à violação de que foi vítima e pela qual é ela a punida. A legítima revolta de uma alma de Medusa poderá não ser de todo indesejável, figurando talvez alguém que não se conforme com a injustiça sem uma resposta ou retaliação.

Ao correr dos dias, outros exemplos se apresentam: visitantes ignorados fazem recluir uma passagem de “Zeus disfarçado de mendigo” (2017:

11 “Ah, Póstumo, Póstumo, quão fugazes” (Horácio 2008).

85), ecoando mais um episódio narrado por Ovídio (*Metamorfoses*, 8.625-724); a mulher que sacode um tapete à varanda recolhe-se “ao doméstico labirinto onde o Minotauro ainda dorme” (2017: 153), deixando implícitas referências algo irónicas àquela conjugalidade; e um grupo de corredores nocturnos, com lanternas na cabeça, lembra “Polifemos luminosos com um grande olho frontal a abrir caminho” (2019: 53), mostrando o imaginário que habita esta observadora.

A concluir, saliente-se que, ao estabelecer, desta forma, um diálogo entre a contemporaneidade — o quotidiano banal do século XXI — e a Antiguidade Clássica, a diarista oscila entre a apropriação, a transgressão e alguma vulgarização do uso das referências na vida do dia-a-dia, elevando essa existência ao literário.

Como lembra João Barrento no ensaio “Ler os clássicos com os clássicos”: “Damos por nós, permanentemente e de maneiras diferentes, a ser lidos pelos clássicos com quem nos damos mais” (2001: 111-112). Ou, diz a autora de *Ordem Breve*, “quando procuro o texto, ou ele me procura, é esta a linguagem e a imagética que se me oferecem” (2014: 542). Se dúvidas houvesse, os textos de Ivone Mendes da Silva mostram que as matrizes clássicas nos formam e nos constroem, continuando a ser, no século XXI, “uma forma de dizer o mundo”.

Bibliografia

- Barrento, João (2001). “Ler os clássicos com os clássicos”. *A Espiral Vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, pp. 105-117.
- Cruz, Gastão (2008). “A poesia, nomeação do universo”. *A Vida da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 21-28.
- Ferreira, José Ribeiro (2011). “Prefácio: O rasto do perfume deixado no chão”. In Ivone Mendes da Silva [Ivone Costa]. *Ordem Breve*. Torres Novas: João Carlos Lopes, pp. 7-25.
- Gaffiot, Félix (2000). *Dictionnaire Latin-Français*. Paris: Hachette [1.^a ed. 1934].
- Horácio (2008). *Odes*, trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Livros Cotovia.
- Nogueira, Adriana F. (2011). “«Não agarres as minhas palavras: elas calam-se nas tuas mãos»” [Sobre o livro *Ordem breve*, de Ivone Costa]. *Jornal Postal do Algarve, suplemento Cultura. Sul*, 9-9.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.
- Rubim, Gustavo (2019). “Maridos de pouco alcance”. *Ípsilon*. Suplemento do *Público*, 13 de Setembro, p. 26.
- Silva, Ivone Mendes da [Ivone Costa] (2011). *Ordem Breve*, prefácio de José Ribeiro Ferreira. Torres Novas: João Carlos Lopes.

____ (2014). “Testemunho”. In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 541-543.

____ (2017). *Dano e Virtude*. s/l: Língua Morta.

____ (2019). *A Mulher do Meio*. s/l: Língua Morta.

Silva, José Mário (2017). “A substância do tempo”. *Revista E. Suplemento do Expresso*, 7 de Outubro, pp. 74-75.

Vergílio (2019a). *Geórgicas*, introd., trad. e notas Gabriel A. F. Silva. Lisboa: Livros Cotovia.

____ (2019b). *Bucólicas*, introd., trad. e notas Gabriel A. F. Silva. Lisboa: Livros Cotovia.

Virgílio (2020). *Eneida*, trad, introd. e anotações Carlos A. André. Lisboa: Livros Cotovia.

A Latência do Trágico. Asilo e Refúgio de Ésquilo a Jelinek

ISABEL CAPELOA GIL*

Vivemos um tempo em que as imagens dão convicção à lógica do real. Uma convicção que se entende enquanto convencimento, ênfase, mas também como certeza e finalmente como qualidade do réu, com culpa comprovada. As imagens convictas, ou que produzem convicção, aprisionam o observador ao real sugerindo cadeias da certeza, que associam o que é visto ao que é verdadeiro. Esta operação de convencimento por via da imagem é, sabemos-lo, uma operação de poder, um ato político, que organiza o espaço de cidadania, estruturando a inclusão e a exclusão, o que cuidamos e rejeitamos, a vida valiosa e a vida descartável.

Para os europeus do século XXI, para aqueles que habitam as fronteiras deste novo espaço fortaleza, o Mediterrâneo apresenta-se como cena primária (*Schauplatz*), fundadora de um novo trágico. O sentido espectral deste retorno reflete a tragicidade que aqui se joga como latência histórica. Longe de ter sido superado, como defendeu George Steiner, sobretudo sob o efeito de resolução que o modelo cultural do Cristianismo apresentou à tragédia clássica, figurando a possibilidade derradeira de redenção do herói e do erro trágico, a partir de um novo sentido da história¹ – que teve no *Fausto* de Goethe o seu tipo ideal –, o novo trágico emerge de uma

* Universidade Católica Portuguesa | capeloagil@gmail.com

1 Apesar de representar uma fase que Steiner considera pré-racional da história (Steiner 1961: 342) e da curva anti-trágica do Cristianismo, há uma dimensão antropológica da experiência trágica que a torna presente no mundo pós-histórico em que vivemos. O grito de dor de Cassandra faz-se ouvir na contemporaneidade: “It was the same wild cry with which the tragic imagination first marked our

Latenzzeit (tempo de latência). O termo, cunhado por Anselm Haverkamp para problematizar uma certa aproximação psico-histórica à cultura (Haverkamp 2004), reflete certamente a ambivalente concepção freudiana de latência, sugerida em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, isto é, como um estágio do desenvolvimento da criança, marcado pelo diferir dos impulsos ligados à libido, o seu redirecionamento e repressão (Freud s/d: 92-93).

O período de latência é, pois, marcado pela repressão de impulsos que não são produtivos nesse estágio de evolução do indivíduo e direcionados para outros fins. Na sua apropriação psico-histórica, o tempo de latência – *Latenzzeit* – figura justamente a operação de repressão de determinados discursos em condições particulares, mas simultaneamente o ato de luta que estas estruturas (in)úteis desenvolvem para voltar a emergir. Ou seja, latência em termos culturais torna-se um conceito produtivo para articular o que Raymond Williams chamou “estrutura de sentimento” (Williams 1983), Samuel Weber designa por “feel of today” (sentido do hoje), ou que Hans Ulrich Gumbrecht e Anselm Haverkamp observam como sendo a *Stimmung* de uma época, isto é, um processo pré-racional e afetivo que define o sentir da época numa articulação dialética com um passado não assumido, mas subentendido (Gumbrecht 2013: 19). Estes sinais de latência, esta *Stimmung*, contudo, não deixam de se fazer sentir através de processos de mediação, de formações culturais. Ou seja, ao contrário do que defendem alguns teóricos do campo não-representacional, essa *Stimmung*, que é afetiva, não se resume a uma percepção biológica pré-cognitiva. A teorização da afetividade, que está em curso na operação desse sentir em latência, age, tal como refere Lawrence Grossberg, pela relação com as múltiplas camadas de mediação que histórica e contextualmente constroem as possibilidades do presente (Grossberg 2010: 192). Por outras palavras, a dimensão afetiva deste sentir pré-racional manifesta-se em mediações textuais e imagéticas e tem poder operativo na definição cívica de categorias como “pessoa”, “cidadão”, “migrante”, “refugiado”, “imigrante clandestino ou ilegal”, “terrorista”.

Proponho-vos neste ensaio a articulação coeva de uma particular materialização cultural deste sentido do trágico, que se tem vindo a manter em latência na tessitura cultural europeia. Trata-se de uma reflexão arqueológica sobre o retorno do trágico e a sua materialização naquilo que chamo “a tragédia do Mediterrâneo”, ou seja, a nova vaga de migração/refúgio que

sense of life. The same wild and pure lament over man's inhumanity and waste of man. The curve of tragedy is, perhaps, unbroken.” (*ibid.*: 354).

afeta a Europa no século XXI. Hesitei muito em escrever esta frase. Em geral os *media* têm referenciado a massa de refugiados/migrantes (perto de dois milhões) como um evento que “assola” a Europa, como uma praga ou uma catástrofe, ou que “invade” o espaço Schengen como um exército inimigo, ou que “alastra” pela Europa, como uma doença. Escolho “afeta”, porque me interessa salientar a pluralidade semântica do termo *afeto*: enquanto ação pré-cognitiva que provoca uma incisão no corpo individual e tem efeito identitário, e como instrumento que se espraia no coletivo produzindo uma “estrutura de sentimento” pela relação intuitiva dos corpos que agem no espaço público, assim produzindo igualmente conhecimento. Porque como refere Erwin Goffman em *Behavior in Public Places* o idioma produzido pelo corpo extravasa os limites do que este pensa poder conhecer (Goffman 1963), proponho uma leitura da forma como os refugiados afetam a partilha do sensível na Europa, como na relação coletiva entre os corpos dos recém-chegados, os habitantes europeus locais, a polícia, as forças militares e os poderes dos Estados – ao nível nacional e transnacional, mas também os *media*, a arte, e a literatura, se produzem identidades, categorias que são determinadas e determinam simultaneamente a (re)organização do espaço público².

E porque, como referi atrás, a lógica afetiva que organiza o espaço público não é redutível – como defendem alguns teóricos do afeto (Massumi 2015) – à biologia, mas se manifesta sempre para nós, estudiosos da estética, em materializações culturais, discursos, surgindo inevitavelmente sob a forma de mediações, irei abordar a emergência deste novo trágico sob uma ótica genealógica, ou seja, olhando para a origem literária do discurso do refúgio na tragédia grega, em particular *As Suplicantes*, de Êsquilo, e a sua refiguração, sob o impacto da crise de refugiados na Europa, na peça da austríaca Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen* (2014). Sem estabelecer um nexos causal, interessa perceber as condições que enformam a excecionalidade da atual crise europeia, mas também as suas “repetições”, e sobretudo o modo como constelações culturais se apropriam de enquadramentos estéticos afins para contar uma história de deslocação, abandono, vulnerabilidade, perseguição, violência e morte.

2 A presença física de corpos distintos é definidora de valor social e precede o desempenho performativo que resulta da interação simbólica em contexto, segundo Goffman: “While in the presence of others, the individual typically infuses his activity with signs which dramatically highlight and portray confirmatory facts that might otherwise remain unapparent or obscure. For if the individual’s activity is to become significant to others, he must mobilize his activity so that it will express during the interaction what he wishes to convey.” (Goffman 1990: 40).

1. O Regresso do Trágico

Nas últimas décadas, os estudos literários e culturais têm abordado de forma recorrente o regresso ao trágico como estratégia de iluminação do presente. Desde *Antígonas* (1996) de George Steiner a *Holy Terror* de Terry Eagleton (2005) e ao seu recentemente publicado *Tragedy* (2020), o trágico e a tragédia regressam como modos privilegiados de organização do presente. Não só no contexto do 11 de Setembro se invoca o trágico para referenciar a impossibilidade de honrar os corpos dos mortos desaparecidos com o colapso das torres, mas – como já assinaei – a questão do direito à sepultura tornou-se central nas discussões acerca da guerra ao terrorismo e mesmo em torno do terrorismo como forma derradeira de defesa do corpo desapropriado³ (Ahlam Shibli) e do que Terry Eagleton refere como uma das novas modulações do trágico contemporâneo:

A questão não é morrer, mas colocar a sua morte à porta de outrem. [...] O bombista suicida diz que até a morte é preferível à sua desprezível vida – na verdade que a sua vida é uma forma de morte, de que a morte real é apenas a realização. O ato de despossessão tem valor teatral e mostra a ausência de posse da sua própria vida. Um ato de violência contra si próprio é apenas uma imagem mais brutal daquilo que o inimigo já faz, de qualquer modo, e que converte a sua impotência em espetáculo público. A morte é a solução para esta existência, mas também um comentário sobre ela. (Eagleton 2005: 90)

Ora é certo que a origem do modelo cultural ocidental nunca deixou de se rever na literatura da tragédia clássica, mas não é desta imitação e mesmo inspiração estética que falo. Na verdade, o trágico enquanto estrutura ontológica nunca nos abandonou⁴, situando-se centralmente na tentativa, sempre infrutífera, de entender a contradição que afeta a(s) vida(s) humanas na sua relação com o Estado, com a religião, a família, a cidade; na relação entre géneros, grupos sociais e étnicos; mas também os mecanismos de dominação, inclusão, exclusão, assimilação, afinal o que Judith Butler tão bem resume ao referenciar a “vida no que ela tem de vivível”

3 Veja-se a propósito o comentário de Esmail Nashif acerca do trabalho da artista palestina Ahlam Shibli “Phantom Home” (2013), defendendo o retratar da morte como momento definidor para entender a vida sob ocupação. De forma controversa, Nashif assume que na sociedade palestina é justamente o momento da morte, do bombista suicida, que dá sentido à vida (Nashif 2013: 164).

4 Eagleton assume uma centralidade experiencial na resiliência do trágico na contemporaneidade, justamente porque a tragédia, na dupla dimensão de forma e ontologia, representa os indivíduos em situação limite (Eagleton 2020: 34).

(*life as a livable form*), que ao mesmo tempo determina a vida que pode ser chorada (*grievable life*; Butler 2004: 29). É esta, afinal, a questão central da *Antígona* de Sófocles. Quais os limites do Estado no controlo da vida e da morte? Qual o seu papel na determinação da vida que vale a pena viver (*bios*) e a vida crua de que fala Agamben (*zoe*), a vida que é orgânica, mas não é vivível nem chorável? E de que forma é que a vida que vale a pena viver se transforma na categoria do cidadão, incluído na ordem da *polis*, ou se mantém como estranho, excluído, do pacto legal da cidade?

Estas questões organizam a preocupação da tragédia clássica e tornam-na efetivamente no que Christian Meier designa um espaço de mediatização e negociação das crises que afetam a vida da *polis* (Meier 1988). No teatro, na *orchestra*, trata-se de muito mais do que a representação de histórias que provocam terror e piedade no espectador, porque sendo “homens melhores do que nós”, como indica Aristóteles na *Poética*, sucumbem tal ou pior do que nós. Este abundantemente discutido e discutível elemento catártico da *performance* trágica torna o espetáculo em indutor da *Stimmung*, esse sentimento pré-cognitivo que une os espectadores numa estrutura de sentir coletiva e reforça os papéis que lhe são atribuídos na ordem da cidade, como seja o de cidadão, meteco ou aqueles que, excluídos da cidadania, como é o caso das mulheres, exercem uma função de cidadania cultural. Elas são guardiãs do *oikos*, da casa, dos rituais, do templo, afirmando uma cidadania afinal que se gere na dependência da organização da política na cidade grega, mas onde germina, em latência, um contrapoder que a ameaça, mas de que a *polis* não pode prescindir.

Os acontecimentos que têm vindo a ser divulgados pelos *media* internacionais ao longo dos últimos cinco anos relativamente à fuga em massa da Síria, em direção à Europa, constituem uma modulação materialmente articulada pelas imagens do fotojornalismo de uma realidade que se faz sentir com intensidade há quase uma década, mas que se mantinha limitada à reação cada vez mais difícil dos países do sul da Europa para acolher a mole humana que atravessa o Mediterrâneo, sobretudo a partir dos eventos da Primavera Árabe. Segundo dados do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), o mundo está perante uma situação semelhante à que se viveu no final da Segunda Guerra Mundial, com cerca de sessenta milhões de desalojados. Não só na Síria, mas – não o esqueçamos – também no Darfur e em muitas zonas da África, a deslocação e a expulsão de populações tem vindo a crescer a uma escala não vista desde meados do século XX. Modulada pelas várias guerras que decorrem no Médio

Oriente desde a intervenção americana no Iraque e no Afeganistão, em 2002, passando pelas convulsões da Primavera Árabe na Líbia, na Tunísia e no Egito, e ainda a guerra civil na Síria e no Líbano e a intervenção saudita no Iémen, as populações em marcha – maioritariamente constituídas por homens em idade adulta, embora também com a presença de mulheres e crianças – constituem um desafio para os nacionalismos europeus. A presença de mulheres veladas, de homens de tez escura, com hábitos distintos, mas inevitavelmente cosmopolitas – usam roupa de marca, *smartphone* –, provoca uma ansiedade cultural que desmascara a frágil construção do *ethos* da hospitalidade europeia.

A afirmação do antigo presidente do parlamento europeu, Martin Schulz, de que a identidade da Europa consiste na sua ética da hospitalidade, ou as afirmações da Chanceler alemã em agosto de 2015 são contestadas abertamente por uns – como acontece na Hungria com o governo de Viktor Orbán –, ou, por outros, em privado, em conversas de amigos, discussões de café. Os muros multiplicam-se. Em dois meses alargaram-se da Hungria à Croácia, à Eslovénia, à Turquia. A Áustria fechou as fronteiras, a Alemanha criou encerramentos temporários. Os finlandeses e os países bálticos recusam as quotas de distribuição por país do milhão e duzentos mil refugiados que entraram na Europa no ano do pico, em 2015. E a inabilidade das autoridades alimenta a fogueira do protesto, como acontece numa pequena aldeia nos arredores de Leipzig, na Turíngia, com cento e dois habitantes, onde o presidente da câmara teria sido avisado pelas autoridades federais de que no centro de acolhimento da localidade viriam a ser integrados setecentos e seis refugiados da Eritreia, do Sudão, do Paquistão e do Afeganistão. Os refugiados mostram as fissuras étnicas não resolvidas no final da Segunda Guerra Mundial, a falha na construção de estados multiétnicos e multinacionais encenados pelos impérios, mostram a inabilidade com que a União Europeia (UE) pensou resolver política e economicamente os radicalismos étnicos reprimidos sob a construção socialista, nos países do bloco de leste, e que emergem reforçados da sua latência.

A própria categoria de refugiado é complexa. A taxonomia jurídica soçobra perante a ambiguidade das situações, porque se é certo que a guerra é a grande agente deste *Levée en masse*, de que guerra falamos afinal? Será justo considerar os sírios refugiados, mas os paquistaneses não? A luta contra o terror não é uma guerra visível? Serão imigrantes? Por seu lado, a categoria de imigrante refere-se a alguém que deseja uma posição estável, segurança económica durante um período prolongado num país-alvo.

Muitos referem que estão de passagem, querem apenas o direito a ter direitos enquanto o estado de exceção das suas terras se mantém. E, de outra forma, a imigração económica não é também um resultado da guerra, das guerras económicas, étnicas e religiosas geradas por intervenção – quiçá indireta – do primeiro mundo? O conceito simples de migrante parece mediar entre todas estas posições ambíguas.

Na Europa, a figura do migrante é enquadrada retoricamente na estrutura de sentimento por duas narrativas: uma da necessidade e da emergência, e outra da segurança. A primeira, a narrativa da necessidade e da emergência, configura o migrante como “o próximo” a quem o *ethos* cristão da cultura europeia deve apoiar sem limites. A narrativa da necessidade negocia-se com o nacionalismo através de um processo de hierarquização das vítimas, delimitando condições que justificam o acesso à categoria de refugiado e que *lato sensu* tem sido conotado com a fuga de cenários onde estão em curso operações militares, como na Síria ou no Iémen. Os refugiados sírios, em geral com educação média a superior, cosmopolitas, caucasianos, com maior número de famílias em fuga, muçulmanos mas seculares, posicionam-se numa posição cimeira na hierarquia do sofrimento. Na Europa, todos querem o seu sírio, para não aceitar o seu cidadão do Bangladesh ou o seu paquistanês. A hospitalidade europeia, esse direito sagrado dos tempos idos, desvela verdadeiramente que, para aquele que busca refúgio, é intensa a proximidade, assinalada por Jacques Derrida, entre o anfitrião (*hospes*) e o inimigo (*hostis*) (Derrida 1997). No território do anfitrião hostil, o hóspede tem terreno fértil para se tornar antagonista.

A partir desta ética da hospitalidade hostil, erige-se um segundo enquadramento da questão do refúgio na lógica da segurança. Segundo regras da UE, os migrantes devem ser identificados no primeiro país de entrada na União, sendo depois catalogados e concentrados em centros de acolhimento, longe da interação com as populações, e posteriormente distribuídos – os que passarem a verificação das autoridades – pelos países-membros. Identificação e catalogação, exclusão e distribuição, três passos estranhamente próximos do que o historiador do Holocausto Raoul Hilberg chamou o processo de exclusão, concentração, aniquilação dos judeus europeus pelo regime hitleriano (Hilberg 2003).

Enquadrar o migrante na narrativa de segurança reflete-se na defesa da observação pan-ótica por *drones* das massas em movimento, na justificação do encerramento concentracionário para despistar falhas de segurança (o migrante terrorista infiltrado), ou como quarentena sanitária para contenção

de doença. A recusa do toque, esse gesto humano essencial de proteção e proximidade, figura a psique definitivamente cindida relativamente ao que constituía os valores humanistas da Europa. A psicanalista francesa Catherine Malabou cunhou a expressão “novos feridos” para designar os indivíduos incapazes de se relacionarem com outros de modo afetivo e, portanto, incapazes de articular a sua própria identidade em relação com algo que lhes é radicalmente outro (Malabou 2017). A relação com o mundo passou a fazer-se de cisões e não de articulações e continuidades. A Europa afirma-se na verdade como uma “nova ferida” incapaz de articular em relação as suas múltiplas e ricas identidades, e incapaz de as conceber reforçadas na relação com a alteridade.

Na verdade, o migrante e o refugiado desafiam a lógica neoliberal e a sua conceção da vida vivível e chorável. A morte no Mediterrâneo, as múltiplas crianças antes de Aylan Kurdi que pereceram no mar Egeu, são justamente exemplos de uma vida não reconhecida, ou seja, não entendida cognitiva e afetivamente como vida vivível. Judith Butler refere em *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2004) a propósito destes seres de vida não viável, em existência precária: “Não se lhes pode fazer o luto porque sempre estiveram perdidos, ou, por outras palavras, nunca foram, e têm de ser mortos porque parece que continuam a querer viver, teimosamente, neste estado de morte (*this state of deadness*).” (Butler 2004: 33). O Mediterrâneo, que o Papa Francisco designou como a vala comum da Europa no discurso em Lampedusa de 8 de julho de 2013 (Francisco 2015), constitui o palco deste atroz e absurdo teatro trágico.

2. As Suplicantes / Die Schutzbefohlenen

Exílio e fuga são experiências que marcam o processo cultural desde o início dos tempos. Escrita entre 465 e 460 a. C., *As Suplicantes* são a mais antiga tragédia de Ésquilo e constituem um texto fundacional sobre a experiência de fuga e refúgio. Trata a história das Danaides, filhas de Dánao que, oriundas das “bordas da Síria” (v. 6), atravessam o Mediterrâneo fugindo dos filhos de Egito, que as desejam desposar à força, para pedir proteção aos Argivos e ao seu rei Pelasgo. Uma obra do período arcaico, *As Suplicantes* abordam a fuga da violência e do conflito, e estruturam por via estética a narrativa da hospitalidade como prática sancionada pelos deuses. O asilo é aqui referenciado como um lugar geográfico (*asylos topos*) e como espaço cultural protegido pelo sagrado (*asylos hieron*). O pedido de santuário, na

verdade, articula-se numa dimensão que é simultaneamente religiosa e política, já que implica, para o rei que protege, a defesa do refugiado com toda a estrutura do Estado, incluindo a entrada em guerra.

Do mesmo modo, o texto dramático assinala a diferença cultural entre os gregos e os povos bárbaros da península arábica que perseguem as Danaides. A proteção das suplicantes afirma a inclusividade da Magna Grécia, por via estética. A tragédia encena a sua superioridade política e moral relativamente aos bárbaros e afirma a hospitalidade como ato performativo que reforça a liderança e a autoridade do rei (vv. 418-419). Todavia, este não é um direito que seja de fácil aplicação. No contexto cultural da cidade grega, a hospitalidade implica o anfitrião, obriga-o, com força sagrada, perante o hóspede. E o hóspede, enquanto tal, será integrado na comunidade com direitos iguais aos dos cidadãos. Ora é justamente aqui que a tragédia coloca questões ao *ethos* grego.

Observe-se o diálogo que decorre entre o coro das Danaides, guiadas pelo mar, por seu pai Dánao, e o rei Pelasgo. Tal como é hábito na tragédia grega, o discurso político sobre as implicações do direito de hospitalidade é gerido no diálogo entre Dánao e Pelasgo, dois homens; o discurso das mulheres assenta sobretudo na partilha da experiência da fuga, e da violência que as ameaça, a perseguição dos primos – filhos de Egito – que lhes impõem um casamento forçado. Pelasgo, contudo, hesita, olhando à estranheza de integrar na *polis* estas mulheres estrangeiras. O discurso assinala a diferença cultural:

De onde chega esta multidão, de aspeto tão pouco grego, faustosamente equipada com vestes e bárbaras cintas no cabelo, a quem dirijo a palavra? Esta não é com certeza indumentária de mulheres da Argólida nem de qualquer outra zona da Hélade. (vv. 235-239)

O coreuta indica então a sua genealogia argiva: são descendentes de Io, a princesa de Argos por quem Zeus se apaixonou e que transformou em vaca para escapar à ira de Hera. O pobre animal foge e vagueia pelo Oriente próximo fixando-se na região situada entre o Egito e a Síria (vv. 274-276). O filho que gera com Zeus (Épafo) seria o antepassado comum das Danaides e dos Argivos. Apesar de estranhar estas mulheres de traje e aspeto asiático, Pelasgo reconhece-lhes o direito de hospitalidade pela proximidade étnica e pela genealogia comum, mas hesita perante as consequências do todo para a comunidade:

Que o sacrilégio recaia sobre os meus inimigos. Quanto a vós, não vos posso ajudar sem mais consequências. Mas tampouco é prudente desprezar estas súplicas. Não encontro solução, o medo tomou de assalto o meu espírito: medo de agir, de não agir e de confiar na sorte. (vv. 378-380)

O rei tenta encontrar uma saída para a lei civil, que dá aos primos o direito de casarem com as primas à força. O dilema com que se debate é o de entrar em guerra com os deuses, por via da recusa do sagrado direito de hospitalidade perante as suplicantes, ou implicar a cidade na guerra contra os Egípcios (vv. 438-450). A violência dos primos despeitados surge em cena com ameaças pavorosas:

Egípcios: A andar, a andar, para o barco, como puderem esses pés! Ou preferem, [ou preferem] esses cabelos arrancados, cabelos arrancados e marcas de ferro quente, o sanguinário e assassino horror das cabeças cortadas. A andar, a andar! Estão perdidas, [estão perdidas, para o barco!] (vv. 836-842)

Face à barbárie dos perseguidores, o rei devolve a decisão aos argivos, num exercício de democracia, pedindo um conselho para o dilema. Perante isto, as Danaides ameaçam utilizar o seu derradeiro recurso, o suicídio coletivo, enforcando-se junto às estátuas dos deuses (vv. 455-465). As refugiadas reagem assim contra uma violência que é sexual e política, com a arma derradeira, o corpo. Elas são, neste exemplo, os despojos de guerra e os alvos de uma nova guerra. Mas, através do uso do corpo como arma, revelam que a sua precariedade é também a do Estado, é também a dos argivos. Os cidadãos reconhecem que a poluição/contaminação para a cidade que o suicídio traria seria insuportável para os cidadãos, para as colheitas, para a vida na cidade. A vulnerabilidade das argivas torna-se, assim, na fragilidade da cidade, e a resposta comum de defesa decorre do reconhecimento desta implicação.

Dois mil e quinhentos anos mais tarde, *As Suplicantes* constituem um comentário pouco comum à contemporaneidade. Mulheres em fuga de uma terra junto à Síria, a travessia do Mediterrâneo em condições precárias, o pedido de santuário ao europeu, a fuga de brutais e violentos perseguidores. A estranheza de uma “repetição” diferida não deixa, contudo, de ser atravessada por dissonâncias contextuais. Na tragédia esquiliana, o direito de hospitalidade é concedido àquelas que são diferentes, mas idênticas aos habitantes da cidade (partilham afinal uma genealogia). Por sua vez, a autoridade do Estado vertida na decisão de Pelasgo é sancionada por uma

autoridade maior, o Zeus Suplicante que respalda o ato das Danaides, às quais está genealogicamente ligado. Em linguagem secular, diríamos que Pelasgo fundamenta a sua decisão política num princípio de autoridade superior legitimada pelos deuses.

Apesar de tudo, na sua lógica piedosa, na verdade, *As Suplicantes* não deixam de assinalar os limites para a transgressão da fronteira. A vulnerabilidade e o risco de vida para as suplicantes não são o que determina, em si, o ato salvífico dos argivos, mas sim dois outros argumentos: a identidade étnica e a autoridade moral. A tragédia legitima afinal a posição do protetor, surge como instância que salienta a superioridade moral da Grécia, que organiza narrativamente o *ethos* da cidade, sem deixar de assinalar os inultrapassáveis limites e a diferença cultural com os bárbaros. A tragédia não instancia um princípio universal de hospitalidade, mas pelo contrário articula por via estética os seus limites, permitindo o salvamento das mulheres porque partilham uma genealogia comum, apesar da diferença cultural expressa na língua, nas práticas de civilidade e na vestimenta.

Em abril de 2014, em parte inspirada num episódio recente – a prisão e expulsão de migrantes de uma igreja (Votivkirche) no centro de Viena (entre 18-12-2012 e 2014) –, a Prémio Nobel austríaca Elfriede Jelinek produz uma adaptação d'*As Suplicantes* de Ésquilo, intitulada *Die Schutzbefohlenen*⁵. A peça estreia no Holland Festival, em Amsterdão, e percorre vários teatros na Alemanha, até estreiar no Burgtheater, em Viena, a 28 de março de 2015. Com a sua adaptação de Ésquilo, Jelinek quer chamar a atenção para a situação dos refugiados na Europa, para as práticas de exclusão, de hierarquização das vítimas, para os interesses que gerem uma mole humana de vida não viável. Além do jogo linguístico, característico de Jelinek, onde se articula a (im)possibilidade de acolhimento da língua⁶, interessa realçar o espetáculo teatral dirigido por Michael Thalheimer. Aqui o afeto gerado pelo movimento córico dos atores constrói uma mensagem poderosa sobre

5 A tradução de *Suplicantes* para a expressão alemã *Schutzbefohlenen* implica o pedido de proteção, como algo a que se tem direito e que é “ordenado” aos argivos (verbo *befehlen*, “ordenar”) e não que se implora, presente no étimo da expressão *Schutzflehenden* (verbo *flehen*, “pedir, implorar”), que constitui o termo corrente para traduzir *Suplicantes*.

6 O tradutor e autor austríaco Peter Waterhouse produz um trabalho sobre a adaptação de Jelinek, em colaboração com estudantes e refugiados (2013-2016). Esta tradução colaborativa resulta no texto dramático *Die, should sea be fallen in* (2016), que analisa e discute as vozes ambivalentes do texto de Jelinek, adaptando-a a outras línguas como inglês, Urdu, Pashtun, árabe e georgiano, tentando com este ato trazer os refugiados que procuraram santuário na Votivkirche mais perto do programa de Jelinek (cf. Waterhouse 2016). Em causa está também a problematização da verdade que a língua concebe, transmite e produz. Sobre esta matéria veja-se também Ivanovic (2018: 109).

os mecanismos de exclusão que gerem as sociedades europeias. Afinal, como escreve Jelinek – muito como Karl Kraus sobre Hitler –, “ich kann es nicht sagen” (não consigo dizer) o drama dos refugiados. Talvez porque a língua para a dramaturgia detém uma forte dimensão de violência, que nulifica o real⁷, e que do mesmo modo só dela se emancipa por via, justamente, de nova violência, o texto teatral surge apenas como um estádio incompleto num processo incompetente de dizer o drama da espoliação, da fuga, do naufrágio, da violência do acolhimento também.

No Burgtheater, o palco transforma-se no Mediterrâneo. Coberto de água, os atores entram de uma abertura em forma de cruz na parte de trás da cena e lançam-se sobre a água onde se desenrolará a ação. Um depois de outro, seres indecifráveis, sem face, coberta por sacos de plástico que evocam os dejetos deixados para trás pela massa em movimento, mostram esta mole humana como dejetos da organização social. O texto gere-se em estilo de monólogo córico, com momentos em que um ou outro dos atores toma o papel de corifeu, sempre com mandato para a representação do coletivo. Os recém-chegados são os não anunciados: “Sim, percebemos isso, não podiam saber que viríamos, também não nos fizemos anunciar, aparecemos sem avisar. Somos os não anunciados (*Wir sind die Unangekündigten*).”

A surpresa da chegada é irónica, já que a marcha é determinada justamente pela ação dos que impedem o pedido de asilo. A ação continua chamando a atenção para a vulnerabilidade dos viajantes, para a dureza das condições e a falência da ordem discursiva da Fortaleza Europa: “Olhe-nos, Senhor, sim é a si que peço. Viramo-nos para si em súplica, alguém nos gerou e deu à luz, é verdade, entendemos que o queiram verificar, mas não o vão conseguir.” A fluidez destas identidades em marcha colide com a obtusa ordem legal do anfitrião hostil. “Se fizermos tudo o que nos pedem, se fizermos tudo, viveremos numa terra segura, sim, pelo menos segura de nós (*sicher vor uns*).” Na verdade, a crise dos refugiados e a peça de Jelinek salientam justamente este postulado, confrontando a Europa com a falência do edifício da nação para articular a complexidade do contemporâneo, feito de identidades fluidas, em curso, onde as categorias geográficas, de grupo, classe, género contestam a estrutura rígida da identidade-nação. A peça interpela diretamente o espectador, no gesto e na fala, na sala institui-se uma relação de dependência entre o que é representado em palco e o papel civil do espectador. Estrutura-se uma relação que compromete na mesma

7 “Man muss die Sprache foltern, damit sie die Wahrheit sagt.” (Jelinek 1995: 49) [“Tem de se torturar a linguagem para ela dizer a verdade.” (M.t.)]

economia o refugiado náufrago e o europeu que o espectador é, que implica no mesmo cenário os atores e o seu público. Trata-se de um jogo de simulação, em que o espectador sabe que o que decorre em palco é representação, mas é interpelado a agir como se ocupasse a posição de anfitrião.

A massa córica faz colidir a narrativa da necessidade com a narrativa de segurança. O que para os refugiados é proteção transforma-se para as autoridades em prevenção, acolhimento verte-se em concentração e repressão, o reclamar de asilo como direito transforma-se na instituição do asilo como espaço de exclusão (os asilados colocados em instituições para indigentes e doentes mentais). No final o que fica é a questão da vida vivível. Como refere em refrão o coro ao longo da encenação: “Estamos vivos. Estamos vivos. O mais importante é que estamos vivos e na verdade não fazemos muito mais do que simplesmente viver desde que deixámos a nossa pátria sagrada (*heilige Heimat*)”. Em *Die Schutzbefohlenen*, Jelinek mostra-nos a precariedade da vida, que é também a nossa precariedade, a precariedade dos valores de acolhimento e hospitalidade que a Europa representa, a Europa que dá a garantia de que o cidadão tem direito a ter direitos.

Num dos seus últimos textos, “Paz e Proximidade”, de 1984, Emmanuel Levinas retoma a centralidade do projeto humanista da Europa face ao Holocausto e afirma que o mandamento “Não matarás” deve ser recolocado na origem de qualquer tentativa de definição de cultura europeia (Levinas 1996: 164). A fragilidade da vida descartável dos novos suplicantes aproxima-nos contudo bastante mais da apreciação de Judith Butler, que vê na relação dos Europeus com a vulnerabilidade também uma pulsão destrutiva que aciona não só a proteção e o cuidado, mas também um desejo de aniquilação do fragilizado. “De facto, não é a interdição do assassinio que torna a Europa Europa, mas a ansiedade e o desejo que essa interdição produz.” (Butler 2004: 136).

A presente crise de refugiados na Europa tem de ser entendida no campo mais lato da crise socioeconómica, mas também de uma crise cultural, que é simultaneamente uma crise de articulação dos conflitos de memória pós-Segunda Guerra Mundial, e ainda de uma arcaica defesa de identidade europeia concebida segundo o modelo nacionalista do século XIX, mas inadequada para as sociedades multiculturais e multiétnicas do presente. É afinal expressão de uma profunda vulnerabilidade interna que se expressa na pulsão de aniquilação do Outro, mais frágil, que nos desafia⁸.

8 Sobre esta matéria veja-se a obra de Arjun Appadurai (2006).

Um dos pontos centrais do texto de Jelinek é o jogo com o prefixo *Ein*, que em alemão se associa a processos de integração: *eingebürgert* (“tornados cidadãos”), *eingewohnt* (“habitar”), mas também *eingezähmt* (“reprimidos”) e *eingezäunt* (“cercados”). *Ein* articula o “tornar-se uno”, mas também o “estar com”. É justamente aqui que se manifesta uma ancilar poética do cuidado, entendida como ato de acolhimento humilde do que é diferente de nós. O anseio por um acolhimento respeitador da diferença une recém-chegados e anfitriões. O teatro, no seu gesto denunciatório, mostra a possibilidade que dá a arte de produzir um horizonte renovado de intimidade e hospitalidade, mas o verdadeiro ato de encontro é profundamente antropológico e pessoal. Como pessoal é o sentido de pertença trágica, que, nos tempos seculares do nosso presente, continua a ecoar no gesto ético-estético da tragédia da Antiguidade.

Bibliografia

- Aischylos (1996). *Tragoedien*, trad. Oskar Werner. Zurich: Artemis & Winkler.
- Appadurai, Arjun (2006). *Fear of Small Numbers*. Durham: Duke University Press.
- Butler, Judith (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.
- Derrida, Jacques (1997). *De l'hospitalité*. Paris: Calman Lévy.
- Eagleton, Terry (2005). *Holy Terror*. London: Verso.
- ____ (2020). *Tragedy*. New York: Columbia University Press.
- Ésquilo (2012). *Suplicantes*, estudo introdutório, tradução do grego e notas de Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra: FESTEIA.
- Freud, Sigmund (s/d). *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, trad. Ramiro da Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil.
- Goffman, Erving (1963). *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: The Free Press.
- ____ (1990). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Penguin.
- Grossberg, Lawrence (2010). *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham: Duke University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2013). *After 1945. Latency as Origin of the Present*. Stanford: Stanford University Press.
- Haverkamp, Anselm (2004). *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*. Berlin: Kadmos.
- Hilberg, Raoul (2003). *The Destruction of the European Jews*. Yale: Yale Press.
- Ivanovic, Christine (2018). “‘We are translated men’: Translational Literature and Migration”. *Austrian Studies* 26: 106-123.
- Jelinek, Elfriede (1995). “Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer”. In *Sturm und Zwang: Schreiben als Geschlechterkampf*, Elfriede Jelinek, Jutta Heinrich, Adolf-Ernst Meyer. Hamburg: AME Hoeren.

- ____ (2016). *Die Schutzflehenden / Die Schutzbefohlenen* von Aischylos, dir. Enrico Luebbe. DVD.
- Levinas, Emmanuel (1996). *Basic Philosophical Writings*, eds. Adriaan T. Peperzak, Simon Critchley, Robert Bernasconi. Bloomington: Indiana University Press.
- Malabou, Catherine (2017). *Les nouveaux blessés: De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*. Paris: PUF.
- Massumi, Brian (2015). *Politics of Affect*. London: Polity.
- Meier, Christian (1988). *Die politischen Kunst der griechischen Tragödie*. Stuttgart: C.H. Beck.
- Nashif, Esmail (2013). "The Palestinian's Death". In *Phantom Home*, Ahlam Shibli. Barcelona, Paris, Porto: MACBA, pp. 163-185.
- Papa Francisco (2015). *Lampedusa – Não podemos ignorar*. Lisboa: Argumento, UCEditora.
- Steiner, George (1961). *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber.
- Waterhouse, Peter (2016). *Der Fink. Einführung in das Federlesen*. Berlin: Matthew & Seitz.
- Weber, Samuel (2008). *Benjamin's Abilities*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Williams, Raymond (1983). *Culture and Society 1780-1850*. New York: University Press.

testemunhos

E são as vozes, sobretudo as vozes dos grandes contadores de histórias

ANA PAULA TAVARES

E são as vozes, sobretudo as vozes dos grandes contadores de histórias quando se abrem e mostram a memória como coisa viva no tempo infinito da memória e da sua replicação permanente que trazem os ecos de uma língua comum falada e cantada e repetida no coro com o tempo, esse lugar infinito a abrir-se aos equilíbrios perfeitos trazidos na ponta do arco dos caçadores de histórias, nossos duplos nossos espelhos de uma eternidade perdida e encenada nas diferentes formas da criação invenção do mundo e canto. Podem alinhar-se pequenas camadas que desafiam toda a arqueologia do sentido mas a ordem do conhecimento permanece tocada pela severa irrupção da palavra enquanto língua inicial e fundadora do texto e dos seus palcos da infinita releitura dos vestígios para a reconstrução de um fazer poético que abre e fecha as portas de um conhecimento ainda mais antigo e ferido de identidade como uma história outra que se deve atravessar para uma nova teoria da compreensão atravessada de signos desconhecidos da história do discurso onde as lógicas de produção do saber se aliam na definição de alteridade na representação da representação a antiga *terra incognita* das cartografias de referência. São ainda processos de apropriação que acompanham os que caminham sobre o abismo em direcção ao coração do canto e desarrumam heranças, estilhaçam fronteiras, atravessam as sombras num tempo onde os equilíbrios perfeitos acabaram. Os criadores do ritmo que nunca desprezaram o verso antes o transportam consigo como se a noção de criação atravessasse de novo as cavernas do mundo com o

regresso ao coração do canto para franquear as doze portas da história e desvendar pela palavra a história velha do país com os seus pais fundadores e as estrelas que os guiam no céu e na terra e deste lado do muro. Assim fala a epopeia de Sundjata, o griot e o alerta para todas as criações do mundo e nas mesmas águas da oralidade se teceram as Odisseias eternas e cúmplices das deambulações e regressos dos ciclos de estranhamento e peripécia do reconhecimento e nomeação nessa perpétua invocação do mito.

Não é possível a morte da tragédia porque ainda surgem de todas as bocas as palavras para nomear Perséfone e a máscara e os segredos que saem por ordem desta gaveta dos mundos que todos partilhamos. Soyinka o poeta da Nigéria abriu todos os armários do espanto recorrendo ao teatro como encontro cultural entre linguagens e jogo combinado entre música, dança e diálogo e aí situando o ritual com a sua mistura de identidades, personagens e coro juntos e os mesmos a dizer uma literatura nova. Chinua Achebe *Quando Tudo se desmorona* vela para que as regras canónicas do romance assim se mantenham. Por entre as dobras do sul longínquo caminha André Brink criando uma primeira vida a Adamastor longe das vinganças de Zeus, em terra, chefiando o grupo dos Khoi Khoi.

Cidades inexistentes, personagens improváveis que se encontram na chuva da noite. Amores impossíveis que se realizam nas páginas do livro, a fronteira ténue entre o real e o possível, uma rua, um lago, um tigre que se apodera da presa nas páginas de um livro.

No próprio interior do mundo da língua há um alhures e um possível. A partir de um grau zero a construção efectua-se como um esforço de existir no acto de afirmar a voz a partir de um lugar, ou da imagem desse lugar. Devoramos mitos e não há cura para as inquietações entre Próspero e Caliban.

A Ferida de Télefo

FERNANDO PINTO DO AMARAL

Muito à primeira vista, haverá desde logo dois motivos para que a minha escrita esteja impregnada de um universo a que podemos chamar o dos “clássicos” – e ambos os motivos são independentes da minha vontade. O primeiro é muito pessoal e deriva do facto de o meu pai ter algumas dessas obras na sua biblioteca (algumas em francês, das Belles Lettres) e de me falar dos clássicos que lera nos colégios por onde andou, no final dos anos 20, inícios dos 30. Como médico, foi sempre aluno de Ciências, mas nesse tempo aprendia-se Latim – creio que pelo menos três anos –, fosse qual fosse o ramo para onde mais tarde se encaminhassem os estudos. Através dele, isso tornou-me familiar em relação a esse mundo dito da Antiguidade Clássica, de onde afinal provém o que ainda hoje é culturalmente o nosso.

Quanto ao segundo motivo, é também involuntário, mas pouco tem de pessoal, e aconteceu a muitos outros. Se me deixei influenciar pelos clássicos, é porque toda a cultura que me rodeia está ela mesma imbuída de referências clássicas, tanto se olharmos para o ensino – ou pelo menos para o ensino que eu tive, já lá vão algumas décadas... – como para os filmes de Hollywood (incluindo os da Disney) ou para as múltiplas e quase imperceptíveis alusões quotidianas a deuses, heróis ou personagens da Mitologia grega ou latina.

Dito de outro modo, isto faz de mim, para o bem e para o mal, um europeu latino – mais precisamente um português – formado nessa matriz tipicamente europeia que resulta da mistura entre uma cultura judaico-cristã e outra greco-latina. Digo “para o bem e para o mal” porque nos últimos anos esta atitude eurocêntrica corre o risco de suscitar reacções

indignadas. É claro que há outros textos e outros autores considerados “clássicos” noutras culturas, que muito respeito, mas que não conheço porque não faziam parte do meu cânone, das fontes onde sempre bebemos aquilo que somos.

Os clássicos são também isso para mim – fontes. Fontes inesgotáveis, visto que se adaptam a actualizações permanentes. Antes de deixar um ou dois exemplos disso em poemas que faço, quero todavia recordar uma curiosa história da mitologia grega. Trata-se da que nos conta a vida de Télefo (ou Telefo, como preferirem), que, sendo filho de Héracles e Auge, veio a tornar-se rei da Mísia, uma região da Anatólia actualmente integrada na Turquia. Quando os gregos, numa das suas muitas expedições contra Tróia, desembarcaram na Mísia, Télefo soube opor-lhes resistência, chegando a matar Tersandro. O que me interessa, porém, é que foi ferido numa coxa por Aquiles, tendo permanecido com essa ferida aberta durante vários anos, até que um oráculo lhe anunciou que apenas poderia curar-se através de uma outra ferida feita pela mesma lança – a de Aquiles – e exactamente no mesmo local da sua perna. Após essa revelação, Télefo deixou que se cumprisse a profecia, pedindo a Aquiles que o voltasse a ferir e aliando-se-lhe na luta contra os troianos.

Em face de uma história como esta, a sabedoria popular extraiu o ensinamento mil vezes repetido que a dentada de um cão se cura com o pêlo do mesmo cão, princípio que a homeopatia latina traduziu por *similia similibus curantur*. No entanto, o meu fascínio gravita mais em torno da situação do que da história propriamente dita. Por outras palavras, o que me interessa reside no poder de *mal* e de *bem* concentrado numa arma como a de Aquiles – como se o mal, sob certas condições especiais, sofresse ele mesmo uma metamorfose que o transformasse num bem, ou seja, num antídoto contra si próprio. Essencial para este processo é a fase em que Télefo mantém aberta a sua ferida, dado que só depois desse tempo de sofrimento poderá entender como no instrumento da sua dor sempre se ocultou, afinal, o único processo de a ultrapassar.

Quando me perguntam para que serve a poesia ou de onde é que ela surge quando a escrevo, apetece-me evocar este mito, que tem evidentemente muitas leituras, mas que para mim foi sempre decisivo, na medida em que o associo muito ao modo como vejo a poesia e a escrita em geral.

Termino este breve depoimento agradecendo o convite para integrar este volume e transcrevendo dois poemas onde mais claramente se faz notar a presença dos clássicos naquilo que escrevo. O primeiro intitula-se “Hades”

e alude ao mito de Orfeu e Eurídice. Quanto ao segundo – “Excrucior” –, alude a uma daquelas relações de amor-ódio que levaram Catulo a escrever as palavras com que o poema se conclui: “odi et amo / excrucior”.

HADES

Entraste no Inferno Continuas
a avançar Não tens medo
dessa turba de gente Vês as suas
almas que dançam
hologramas de corpos estilhaços
de luz iridescente prisioneiros
da noite

O teu nome é Orfeu A tua música
dissipa o labirinto há-de encontrar
Eurídice Tão bela
essa quase-mulher essa criança
quer e não quer ser salva

Avança Orfeu e dança também tu
dentro do seu inferno dentro do seu
cérebro
Aprende a conhecer todos os seus
neurónios
todos os seus demónios Tanta gente
lá dentro desde sempre todos esses
sexos que gritam sofrem clamam por
vingança

Recomeça a avançar Essa mulher
confia agora em ti retoma a sua
dança
Confia tu também mas saberás
ainda acreditar? Ela ainda é
demasiado bela demasiado
tudo
e não consegues não conseguirás
não olhar para trás

EXCRUCIOR

Afasta-te Aproxima-te
Dentro dessa mulher uma criança
abraça-te com ódio com o maior
amor

Fixa bem o seu rosto Serás hoje
um espelho do seu ódio isto é do seu
amor Não tenhas medo
Aproxima-te mais Olha de frente
para o seu coração Aprende a amar
o ódio o mais fiel
sinal do seu amor isto é do seu
terror

Amas essa mulher? És hoje o seu
inimigo
o inimigo és tu
És finalmente odiado finalmente
amado ora vilão ora galã
de um filme a preto e branco Não há outras
cores

Serás odiado amado reflectido
no espelho desse rosto
íman e anti-íman Tentarás
quebrar enfim o espelho interromper
o ciclo Continua
todavia esse jogo toda a vida
à procura Não sabes
medir bem a distância retomar
os passos dessa dança o infantil
vaivém dessa mulher
que te afasta de súbito Só ela
dirá como Catulo «odi et amo
excrucior»

De Cassandra em Cassandra

PEDRO BRAGA FALCÃO

Não sei exactamente nem quando nem como os antigos entraram em nossa casa, desconfio que já lá estivessem quando nasci. Não gosto de lhes chamar clássicos. “Antigos” é uma expressão bem mais íntima, mais incisiva, que não se confunde com a noção de autor, de cânone, de literatura. Hoje sei que quando a minha mãe me lia a mitologia de Edith Hamilton – as histórias mais breves, evidentemente, que as longas nunca cabiam nos pijamas já vestidos – eram quase sempre as imagens e os versos de Ovídio que ressoavam nas paredes húmidas daquele quarto clandestino e provisório. Se tivesse, pois, de dizer como os antigos me moldaram a escrita, talvez devesse recuar até esse primeiro momento de fruição, esse primeiro deslumbramento perante o mundo exagerado, violento e forçado dos autores antigos, perante aquela crueza que uma criança aceita instintivamente como humana, porque sempre desconfiou de que a ficção nunca poderá superar a dor do presente, por mais efémera que seja. Se sou hoje poeta, comecei a sê-lo precisamente através da voz da minha mãe e da Edith, que se juntavam ao passado, e quando os versos definitivamente se formaram em mim – mesmo antes de escrever poemas ou sequer saber as línguas dos “clássicos” – já tinham todo o peso humano dessa antiguidade, tão monstruoso como essa mulher de cabelos de serpente que ilustrava a capa do meu livro de cabeceira, e que até hoje ainda não me transformou em pedra.

A experiência da poesia, pelo menos assim a considero, é uma experiência de raiz, é entranhada, intensa e provavelmente sincera, e por isso é um exercício algo excruciante avaliar em que medida “os clássicos” estão presentes naquilo que escrevi ou tenho escrito. Seria necessariamente

ridículo e até enfatizado da minha parte elencar os poemas a que nunca teria chegado se não conhecesse o latim e o grego, se não tivesse lido as odes de Horácio numa frequência e numa atenção possivelmente exageradas, pelo que não o farei. Esses factos biográficos, aliás, exasperam-me um pouco. É que os poemas surgem, e não os confundo com o que sou ou li; correspondem, de certa forma, a uma violência a que me forço. Odeio e amo o que escrevo, naturalmente, como qualquer poeta de bom senso que retorne aos seus versos, mas a contingência do que sou perdeu-se, de certa forma, no momento do poema: diluiu-se na procura do verso, e uma vez terminado, nem sempre gosto de me confundir com esse momento. Por isso me agasta que os meus poemas possam padecer de um problema crónico, inelutável: o facto de eu ter vindo do mundo das clássicas, como certa vez um editor me sugeriu. Gostava de estar livre desse rótulo, não ter esse anátema, porque teria outra autoridade para afirmar que os antigos não são gente descarnada, influências literárias, modelos rectangulares e académicos: são pedaços dos meus versos, são ruínas até daquilo de que desisto a cada poema. Os antigos não servem um fim, não oferecem porra nenhuma de chave hermenêutica; são agentes, mediadores, demónios através dos quais ouço a heróica de Beethoven, a poesia de Leonard Cohen, a voz de Elis Regina. Mas é também o corpo de Scarlett Johansson em *Under the Skin*, o peso de Ian Curtis, o ritmo dos Pixies que embalam o cadáver de Heitor, e ainda hoje não consigo rezar aos deuses em Água de Pau, no cheiro vingativo do quintal da tia-avó, no adocicado açoriano das conteiras, no pinhal saloio dos meus Almornos em que cresci. Eurídice é tanta na descida de Orfeu aos infernos de Charpentier como a jovem enferma, magra e tatuada que no mês passado me arranjava peixe no supermercado e me tratava por “amor”, como a luz de um holofote no chão, imersa numa pequena poça de água, que ontem reclamava humildemente um retorno ao céu, enquanto a chuva caía. Em toda a plenitude é Gabriel Garcia Marquez e José Saramago que esculpem os versos de Homero, e é Vergílio quem deixa Primo Levi a sós com a sua firmeza de holocausto. Tudo se insinua em todos os versos, é por isso que a poesia é a experiência literária mais humana de todas, mais plena, e a que menos precisa de uma noção absurda como a de autor.

Mas se me forçassem, de facto, a falar na influência dos clássicos na minha poesia – como se de uma má doença se tratasse – começaria talvez por dizer como invejo e desdenho a firmeza do verso horaciano, a compulsão marmórea dos templos a que chamaram as suas odes, e como

procurei fazer habitar esse ritmo forçado em alguns textos desafortunados que provavelmente nunca conhecerão o prelo, ainda que essa experiência me fizesse querer libertar-me desse sufocante grilhão, até ao dia em que um poema admitisse por fim: “não componho versos, / deixo-os”. Mas não avanço por estas linhas, meros embustes que são. A poesia não é feita de formas, de elencos, de gripes contagiosas. Arranca-se como erva daninha, e muitas vezes o seu destino é o lixo, especialmente os versos mais doentes e clássicos. O que sempre fica, porém, dos antigos, não dos clássicos, é o tempo que eles completam e já consumaram por nós.

Dou um exemplo. Escrevi, certa vez, um ciclo de poemas chamado o “Monólogo de Cassandra”, não por ter contraído a doença da tragédia grega, escrevi-o por uma razão bem mais íntima, que revelo com alguma cautela, como naqueles textos em que os psicanalistas alteram os nomes das personagens. Uma delas é bem real, e não preciso de esconder o seu nome: José Pedro Serra, o querido mestre que nos ensinava Literatura Grega. A outra máscara era a de Cassandra, uma mulher pequeníssima de olhos azuis e infinitos, que me tinha ensinado História na puberdade, que fazia o pino nas aulas e nos ensinava o amor pelas humanidades. Durante esses três anos em que fui seu aluno, escrevi-lhe poemas e dediquei-lhe letras marteladas na máquina de escrever da minha mãe, antiga e estragada, que desenhava letras que vagavam entre o vermelho e o negro. Acabou por sair daquela escola, já eu lá não estudava; ainda hoje não sei se foi por livre vontade, se a empurraram dali para fora. Terá sido por fazer o pino? Terá sido por nos deixar ouvir a segunda parte do “Estou na Lua”, que ainda hoje faria corar uma mãe ou um director mais clássico? Ou terá sido porque se borrifava em cumprir o programa, preferindo ensinar-nos a ouvir os testemunhos do passado sem os esquemas *fast-food* que tantas vezes aborrecem os nossos manuais de história pré-fabricada? Ainda hoje não sei as razões; suponho que também Cassandra não quisesse continuar naquele sítio. Interessa, sim, que a tenha reencontrado cerca de seis anos mais tarde, na Faculdade de Letras, e tenhamos reatado amizade. Levei-a à classe de um dos poucos professores que, na altura, me inspirava (nessa altura, não havia muita gente na Faculdade apaixonada pelas letras). Penso que foi em Êsquilo, na *Oresteia*, que Pedro Serra apresentou Cassandra, a profetisa, a Cassandra, a mulher pequena de olhos azuis. Quando olhei para a minha antiga professora, fiquei siderado. Dos olhos dela jorravam as quentes e grossas lágrimas da mais sincera das epopeias: a violência de ser espancada pelo marido, insultada pelos filhos, abandonada pela família,

apenas porque dizia a verdade, previa o futuro, e ninguém acreditava nas suas palavras, sem o amor que se deve a todas as profetisas. Saiu porta fora em pranto, e só a vi passado talvez uma semana. Que verdade seria essa? Que dor podia ser num poema maior do que esse monólogo? O que poderia haver de mais antigo? Anos mais tarde comecei a fingir uma voz feminina com o seu nome, quando eu já sabia que fingir e moldar eram a mesma coisa latina. Com o tempo, essa Cassandra foi também mudando de rosto, e acabou por se transformar numa outra mulher por quem andei erradamente apaixonado, tão profetisa como todas as sacerdotisas de Apolo que, convencidas do amor do deus, se contentavam com um humano. Essa outra mulher era também antiga e trágica de essência. Vivemos um amor frágil, curto, proibido. Nesses tempos percebi que todos os mistérios de Elêusis seriam necessariamente um projecto feminino. E assim Cassandra foi habitando os meus versos, fragmentada por Ésquilo e por três Cassandras, mediadas pela minha memória e pelos meus pecados. Cassandra era tanto a sacerdotisa de Apolo, como a minha professora de História, como aquela outra mulher que conheci a tocar Puccini: tenho hoje a certeza de que os antigos mais do que estátuas de mármore são assombrações de olhos bem vivos e bem azuis, ou grandes e castanhos, e nos confundem até perdermos a voz da sua identidade. E ainda hoje essas Cassandras moram no seu monólogo, abandonadas para sempre na frieza *Do princípio*.

Não posso, pois, esquadrinhar os meus versos à procura dos clássicos. Já não os encontrarei inteiros. Quem habita nos meus poemas são todos os poetas que vou fingindo: a criança que ouve os antigos sem os saber clássicos, o jovem que bebe um Monte Velho com o amigo que lhe ensinou Herberto Helder e Ramos Rosa, o académico que repudia e admira a poesia cristalina de Horácio e Ricardo Reis, o poeta que mendiga a atenção de um editor que não responde, o músico que se dilui num instrumento tão íntimo de Bach que nunca ninguém ouve a sua voz, o pai que viu o seu filho nascer e lhe sussurrou tudo o que lhe passou pela cabeça, sem que ninguém o ouvisse nem recordasse, nem pai, nem filho. A poesia é assim: inteira e antiga. E mesmo quando me revolto contra a voz da antiguidade, quando parodio com os seus deuses e com os nossos, quando me vejo ao espelho gordo e covarde como Horácio, é sempre na sombra de toda essa gente que me abrigo, quando a página está em branco e procuro um verso novo em todos os versos que já se repetiram.

*À Madama Butterfly e
aos epitáfios dos gladiadores*

Que solenidades eram as tuas
andavas de minuets no meio das praças
sagravas a poesia em gestos de pormenor?
Onde estavas, pobrezinha?
Os esgotos chamavam o teu presente
tinhas uma grande orquestra
à espera do teu quotidiano.
Que solenidades eram essas?
Choravas num episódio de nevralgia
aguda diagnosticada batias
batias com o pé à espera
de um nenúfar de um vestido comprido
que solenidades eram essas
drogavas-te bebias demasiado alto
e o copo tombava-te demasiado
ou quantas vezes gritavas e
que solenidades eram essas
brindavas ao apocalipse e sabias
sabias que em grego era revelação
e imaginavas um corpo nu
untado crismado difundido
no azeite de Olimpo e uma pila
solenemente acenando de cá
para lá quantas vezes terás dito
pelos deuses recolho-me ao meu curral
sou loura e ruiva mas que merda
para quê tanta solenidade agora
logo agora que silenciosa amargava
esta árvore negra e fazia
uma grande descrição clássica dos asnos
e admirava a tua capacidade de crescer
solene crescer com os tais do Olimpo
rijo teso direito logo agora
que descobri que apenas quatro
quatro merda de planetas
é que têm rocha o resto
o resto é do sol que é dizer
é quase tudo é tudo o que é nosso

é gás gás amigo gás ouviste?
ouviste o drama pára lá de correr
pára lá um bocado já ganhas
já ganhas daqui a um bocado
não sejas tão solene, tão sombras
é gás pá e poeira e nós aqui
preocupados em respirar oxigénio
em dançar minuets e entrar
muito piano numa obra qualquer
e saber que levou milhares de anos
até estas palavras se agruparem num poema
ainda que deslocadas ainda que vindas
de Olimpo à minha triste impressão
de subúrbio nas nossas almas de profeta
todos nós advinhámos de algum modo
o futuro ora vê lá vou morrer
mas ninguém me pôs em hebraico
vê lá deixaram-me para aqui
pasmado e solene a compor
ou a profetizar danças barrocas
uma balada para a minha morte
que não será em Buenos Aires
nem terei uma pistola nas mãos
nem um copo de uísque estarás cego
e ainda assim na arena
já são seis da tarde
tenho uma rede na mão
gládio em punho e falo sangrando
de um epitáfio e exclamo tramaram-me
mas agora não choro gostei gostei tanto
de morrer aqui entre vossos olhos
não vos condeno foi solene
e à falta de melhor mais vale
faltar um dia às nossas vidas.

A Antiguidade Clássica

RICARDO MARQUES

A Antiguidade Clássica tem para mim uma ligação básica, que me persegue desde sempre: o gosto pela palavra. Qual o poeta que não tem, mesmo que indirectamente o gosto pela etimologia? As palavras são a ferramenta fundamental do poeta e ele sabe que tem necessariamente de pensar, porque tem de pesar, cada palavra do seu discurso. As palavras dizem-nos quais devem ser escolhidas – e é uma espécie de música que canta esse caminho.

Talvez tenha sido por isso que, num tempo não muito longínquo, o meu primeiro livro se tenha chamado *Eudaimonia*, que, como sabem melhor que eu, é uma palavra grega intraduzível. A escolha deliberada procurava encetar um caminho – a minha felicidade não depende de mim, o meu bem-estar depende sempre do bem-estar alheio – e tantas vezes é determinado pela vontade dos deuses – *daimones* – que se riem dos nossos planos.

Mas se tiver de falar de deuses e dos mitos, tenho de recuar ainda mais. Lembro uma tarde muito fria em Sintra, onde cresci. Estava a ver na televisão algo que me intrigou. Era um domingo, seria talvez um filme ou uma série. Um homem percorria paisagens terríveis, sempre sem se virar, sempre com uma mulher atrás, mudos. No último instante vira-se e perde a mulher amada para sempre, que se esfuma no ar. História terrível. Só muitos anos mais tarde percebi que se tratava do mito de Eurídice e Orfeu. Só mais tarde percebi que este seria o mito fundamental da minha vida e que eu iria perseguir para sempre Eurídice, como Orfeu. Ou serei eu Eurídice e andarei atrás de Orfeu, atrás da poesia? Penso que cada poeta persegue uma obra, feita de pequenos passos neste Hades da vida, passando túneis

sombrios e passagens rochosas – e sabe que se virar e perguntar à poesia se ela vem atrás, a poesia lhe irá escapar.

Nesses tempos de criança, um dos livros que mais gostava de folhear era um livro ilustrado da Verbo, com os mitos gregos contados às crianças. Mas outra presença paralela se erguia lentamente: Sophia. A primeira memória que tenho de um livro não didático talvez seja de um pequeno volume no sótão chamado *Geografia*. A segunda edição. Dele, da sua primeira leitura inocente, ficou-me uma imagem: a do tempo como um vestido que não cresceu connosco. E hoje pergunto-me: Como pode uma criança perceber a profundidade desse verso, um ser para quem o tempo ainda não passou, ou que ainda não sentiu o peso inexorável da morte? Talvez a criança intua o divino no real. É preciso não deixar que ela morra dentro do poeta: uma criança de olhos lúcidos.

Não creio que o poeta deva falar da sua obra sem ser através dos seus versos. É lá que existe a sua maneira de ver o mundo. A única coisa que poderá acrescentar ao que escreve serão impressões, obsessões e intenções com tal poema ou tal livro: E Orfeu sabe que de boas intenções está o Hades cheio. No entanto, não posso deixar de referir que Sophia é, a seguir a Pessoa (digo apenas cronologicamente), o poeta que mais me interessa e desconfio que a sua ligação à Grécia está entretecida neste meu amor. Nunca esquecerei a experiência de ler o seu primeiro livro, que verdadeiramente moldou para sempre a minha visão da poesia – experiência que anos mais tarde vi reproduzida retrospectivamente numa carta de Herberto a Sophia, de 1963, onde este resume o que sentiu, precisamente quando leu na Madeira natal esse livro inicial – “é que ali não há literatura, tudo é verdadeiro”.

Voltando ao meu primeiro livro, lembro-me de uma história que gostaria de partilhar e que me parece pertinente trazer aqui. A escrita desse livro coincidiu, em parte, com a minha primeira ida à Grécia. Fui a Hydra numa manhã de Agosto, muito por acaso, uma oferta amável de um amigo grego que me mostrava Atenas pela primeira vez. Levava o poema “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” na cabeça nessa curta viagem matutina como se fosse um mantra numa peregrinação a um local sagrado. Saímos do porto de Pireu bem cedo e sem qualquer plano; creio que foi o primeiro barco. Como não era possível sair para o *deck*, sentei-me e fixei o olhar no mar e fui vendo o desdobrar de baías desertas, o vaivém do barco cortando as ondas, tentando encontrar o ‘divino, como convém ao real’ do poema e desse mar antiquíssimo, até que, por fim, chegando ao porto de Hydra, a primeira coisa que vi, claramente visto, foram algumas letras garrafais que

soletravam duas palavras: Hotel Sophia. Mais tarde, enquanto esperava o almoço, dei o meu primeiro mergulho no Egeu. O poema que depois escrevi e que ficou nesse livro nada reflectiu o real desta experiência. O poema que depois escrevi sobre Hydra levou-me por outros caminhos.

Em todos os livros que depois publiquei creio que se pode encontrar essa ligação à Antiguidade Clássica, de uma forma ou de outra. Gostaria de salientar um, por questão de brevidade: *Metamorphoses*. Escrevi este livro no início da minha estada em Londres e foi a leitura dos diários de Jorge de Sena que me deu a ideia. Repesquei esses diários numa altura de crise em Portugal, trouxe-os comigo para Inglaterra e neles encontrei alguma paz no meu afastamento auto-imposto, ou, se quisermos, indirectamente forçado, por um primeiro-ministro que então aconselhava os jovens a emigrar. O livro homónimo de Sena, publicado em 1963, teve para mim uma grande importância e influência. Aliás, creio até que essa influência começou na geração que se lhe seguiu: pude certamente encontrá-lo na poesia ecfrástica de Nuno Júdice, poeta que elegi para a minha tese de doutoramento. Nunca ninguém como Sena falara até aí tão livremente e tão próximo dessa experiência de tempo infinito que sentimos dentro de um museu quando vemos o tempo que aquelas peças nos levam de avanço e levarão depois de já não estarmos cá. 50 anos depois, em 2012, ali estava eu, na minha hora de almoço, em frente ao sarcófago de Artemidoro, no primeiro piso do British Museum, um hábito que cultivei por alguns meses. E aquilo que escrevi tornou-se o primeiro poema desse livro de homenagem a Sena e ao seu livro, um diálogo com o seu poema, mas também com Ovídio e Ticiano: foi por essa altura que foram comprados os quadros de pintor italiano com base nas *Metamorfoses* de Ovídio, mais tarde integralmente expostos na National Gallery. E claro, o *Metamorphoses* que publiquei tem no título um ph que é de Sophia. Devo esta informação a Gustavo Rubim, que foi o primeiro a notar-me o que eu já esquecera.

Como dizia, porém, creio que estas histórias de intenções são apenas isso: *petite histoire*, e que não substituem a leitura do livro de poesia e de cada poema que ele contém. O texto, não o contexto, tem de falar por si e terá de prevalecer. *Opus artificem probat*: a obra mostra o artista. Constatato muitas vezes nas minhas leituras actuais que esta é uma lição antiga que nem sempre é seguida.

Antes de terminar, e ler o poema que escrevi para esta ocasião, quero voltar ao início e à etimologia: nunca esqueci que poesia vem de *poiesis* e

essa é a minha ligação fundamental com a cultura clássica e com a vida cívica. Tão viva e tão actual neste poema de Sophia, “O Rei de Ítaca”:

A civilização em que estamos é tão errada que
Nela o pensamento se desligou da mão
Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco
E gabava-se também de saber conduzir
Num campo a direito o sulco do arado

*

Lísipo e Praxíteles numa sauna gay

Entrar ou não
Eis a questão
naquela tarde

E não era grave
a situação
não era tarde

naquela espécie de hades
era sempre noite
e sempre era cedo

Descemos as escadas
Dois a dois com pés anapestos
Pés pouco pesados portanto

Se não perderes por completo
o cabelo dizia-lhe
Serás como aquela estátua
que está em Olímpia
Tu sabes aquela mais conhecida

Mas não queria realmente saber de conversas
Nem me interessava outra mundi
vidência cosmopolita outra conversão

Era suficiente estar ali contigo
e estar escuro e estar sóbrio
Para ver

Eram restos de coisas e fragmentos
e o teu corpo era uma estátua maleável
símbolo sinal de que os gregos
já tudo sabiam antes de te terem inventado

tudo teve de ser apagado por muito
muito tempo até Praxíteles Parménides
serem tremendamente modernos
meus irmãos

E então era vê-los passar
Apolos despídos discóbolos apoiados
nos colos de outros acotovelando-se pelo melhor lugar

Era o desejo e era a argila moldada
pelas nossas mãos
criava-te e tu criavas enquanto a unha se cravava no barro

Mãos demoradas na anca
Mão desenvolta e veloz

E nesse atelier moderno
submundo de água e de enxofre
as noites forjavam ambiguidades
inusitadas intertextualidades

Nunca reparei como ficávamos calados
como se ao amar as coisas belas
o mundo não mais fosse delas

Presos de um instante
reféns de um olhar

O tempo era
um tempo

Passava.

Nenhuma estátua saía pronta
daquela oficina.

Ricardo Marques
Dezembro de 2019

Este é já o quinto volume da série (2012, 2014, 2017, 2019 e 2021) que dá corpo aos estudos que, com periodicidade bianual, foram apresentados nos Congressos que o Centro de Estudos Clássicos vem promovendo nesta linha de investigação – a que se ocupa das relações entre os clássicos e a literatura de expressão portuguesa de todas as épocas.



UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

ISBN 978-989-755-705-7



9 789898 465351

ISBN 978-972-9376-64-1



9 789729 376405