

Estudos em homenagem a

Ana Paula Quintela

Organização

Marta Várzeas

Belmiro Fernandes Pereira

As Artes de Prometeu

Ficha Técnica

Título: **As Artes de Prometeu: Estudos em Homenagem a Ana Paula Quintela**

Organização: **Belmiro Fernandes Pereira/ Marta Várzeas**

Edição: **Faculdade de Letras da Universidade do Porto**

Ano de edição: **2009**

Concepção Gráfica: **Maria Adão**

Composição e impressão: **Sereer – Soluções Editoriais**

N.º de exemplares: **150**

Deposito Legal: **288834/09**

ISBN: **978-972-8932-42-8**

ISSN: **1646-0820**

***Os artigos publicados são inteiramente
da responsabilidade dos seus autores***

Índice Geral

<i>Intervenção da Presidente do DEPER</i>	
Ana Maria Brito	7
<i>Intervenção da Comissão Organizadora</i>	
Marta Várzeas.	9
<i>“As combinações com as letras, memória de tudo, trabalho criador das Musas”</i>	
Maria Helena da Rocha Pereira.	11
<i>A poética da tragédia sofocliana</i>	
Marta Várzeas.	17
<i>A retórica da visão na Poética Clássica</i>	
Joana Matos Frias.	25
<i>A exaltação da cidade – da Antiguidade à Idade Média</i>	
António Manuel Ribeiro Rebelo	43
<i>Ainda Aquila em Cataldo</i>	
Américo da Costa Ramalho.	65
<i>«Cessou de alçar Sisifo o grave canto»: os «supliciados dos infernos» na Lírica de Camões</i>	
Jorge Alves Osório	71
<i>Inês de Castro: da tragédia ao melodrama</i>	
Nair Nazaré Castro Soares.	83
<i>Entre Proteu e Prometeu: lugar da arte retórica na pedagogia humanista</i>	
Belmiro Fernandes Pereira	105
<i>As artes de gramática ex Clenardo para o ensino do Grego em Portugal</i>	
Carlos Morais	117
<i>Nótulas sobre as gramáticas latinas de Amaro de Roboredo: Edições da mesma obra ou obras diferentes?</i>	
Rogelio Ponce de León Romeo.	135
<i>A presença da herança clássica na narrativa de viagem a Itália</i>	
Fátima Outeirinho	149
<i>«O amigo do homem por amor dos deuses»</i>	
Celina Silva	159
<i>A figura de Prometeu em poetas portugueses contemporâneos</i>	
José Ribeiro Ferreira.	173
<i>O caminho desviado do comum dos homens – Parménides em Maria Gabriela Llansol</i>	
Pedro Eiras.	183
<i>O fascínio de um mito</i>	
Ana Paula Quintela	193

Ana Maria Brito

Intervenção da Presidente do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos

Exmo. Senhor Vice-Reitor

Exma. Senhora Presidente do Conselho Directivo

Exmo. Senhor Presidente da Assembleia de Representantes

Exma. Senhora Presidente do Conselho Científico

Exmo. Senhor Presidente do Conselho Pedagógico

Querida Ana Paula Quintela

Caros Colegas e amigos

Em nome do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, quero saudar de modo muito amigo a colega Ana Paula Quintela e agradecer-lhe a dedicação, o trabalho, o empenhamento manifestado em mais de trinta anos de docência na FLUP.

Desde a criação do curso de Filologia Românica em 1969, a Faculdade de Letras mudou muito, como todos sabemos, vivendo hoje dias de incerteza, mas também de esperança, dados os desafios que nos impõem a todos as reformas que se avizinham no Ensino Superior.

Os estudos românicos e os estudos clássicos têm hoje, indiscutivelmente, um lugar de menor importância do que há três décadas, tanto na Universidade do Porto como no mundo em geral. Há novas ideias e novas formas de encarar as línguas, as literaturas e as culturas que não podem deixar indiferentes os docentes e investigadores universitários.

Mas os grandes valores da cultura clássica continuam a constituir importantes pontos de referência que moldam o nosso modo de pensar a vida, a criação estética, a democracia. Por isso, as Faculdades de Letras têm de continuar a ser um lugar de resistência a uma cultura do medíocre, do vulgar, que vemos progredir à nossa volta. E devem ser lugares onde a memória da humanidade, inscrita nos mitos e nas culturas, se mantenha actual, porque o presente é também feito de passado.

Obrigada, Ana Paula, pelo exemplo de profissionalismo, de rigor, de qualidade que sempre impôs ao seu trabalho.

Muito obrigada a todos!

Marta Isabel de Oliveira Várzeas

Intervenção da Comissão Organizadora

Decidiu a Comissão Organizadora do Colóquio com que hoje homenageamos a Dr.^a Ana Paula Quintela dar-lhe o nome **As Artes de Prometeu**. Foram duas as razões que nos levaram a essa escolha: a primeira, porque sabíamos quanto esta figura mítica, símbolo da liberdade, do inconformismo e da resistência ao poder despótico, é grata à homenagem; a segunda, porque o tema nos pareceu suficientemente aglutinador de áreas de investigação diversificadas, abrindo assim as portas a todos aqueles que, não pertencendo à área dos Estudos Clássicos, manifestavam o desejo de se juntarem a esta homenagem. As artes referidas no tema do Colóquio não são, obviamente, todas aquelas que Prometeu, na tragédia geralmente atribuída a Ésquilo, afirma ter dado aos mortais, mas apenas as que estão contidas na referência à invenção das “combinações com as letras” que o Titã se orgulha de ter realizado. São, portanto, as artes em sentido clássico, ciceroniano, as *humanae artes*, isto é, a Poesia, a Retórica, a Gramática, a Filosofia.

Para a realização deste Colóquio contámos com o inestimável apoio da Reitoria da Universidade do Porto, da Faculdade de Letras, e do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos a quem dirigimos sinceros agradecimentos.

Um agradecimento especial nos merecem também os oradores que amavelmente se prontificaram a participar, de entre os quais nos permitimos destacar os Senhores Professores Doutores Maria Helena da Rocha Pereira e Américo da Costa Ramalho da Universidade de Coimbra. Por último, não queríamos deixar de, em nome dos colegas de Estudos Clássicos, dirigir algumas palavras à Ana Paula, palavras de reconhecimento e de gratidão pelo excelente e alegre convívio que nos proporcionou ao longo de vários anos, e pela forma generosa e amiga com que, por vezes sem o saber, nos orientou nos primeiros anos da nossa carreira de docentes nesta Faculdade. É com muito apreço e admiração que lembramos a face verdadeiramente prometeica do seu magistério na área do Latim e da Cultura Clássica, que, nos tempos que correm, é já um acto de resistência.

A todos os presentes o nosso obrigado.

Maria Helena da Rocha Pereira
Universidade de Coimbra

As combinações com as letras, memória de tudo, trabalho criador das Musas

Partimos de dois versos da tragédia *Prometeu Agravado*, como os classicistas presentes já reconheceram, pertencentes àquelas duas longas tiradas em que o Titã enumera os benefícios que proporcionou à humanidade.

Este é o mito do *πρῶτος εὐρετής*, o primeiro inventor, que principia na descoberta do fogo e daí parte para as diversas invenções com que presenteou os homens.

Mostra-nos um Prometeu bem diferente do que conhecíamos das duas epopeias conservadas de Hesíodo. Aí ele é sobretudo o embusteiro – ou melhor, o *trickster*, para usar a palavra consagrada pelos historiadores da religião. Na *Teogonia* (521-616) o seu primeiro dolo situa-se no tempo da querela entre deuses e homens, que leva à instauração de sacrifícios. É então que o filho de Jápeto prepara um enorme boi, divide-o em duas partes e apresenta-o a Zeus, para que, em nome dos deuses, escolha a que lhes convier. Zeus prefere a que está coberta de gordura, mas que, na verdade, apenas encobre um montão de ossos, pelo que daí em diante será essa a parte das vítimas que os homens hão-de sacrificar às divindades. Hesíodo tem o cuidado de acentuar que Zeus percebeu o engano, o que tem levado os melhores especialistas¹ a supor que teria havido uma versão mais primitiva que punha em causa a onisciência do deus.

Daí resulta que Zeus deixa de enviar o raio sobre os freixos, e de assim proporcionar aos mortais o uso do fogo. É aqui que se insere o segundo expediente do Titã: roubar o fogo no recesso de uma cana, para o dar aos homens. A esta segunda infracção respondeu Zeus ordenando a Hefestos que criasse a primeira mulher.

Os traços essenciais deste mito são retomados em *Os Trabalhos e Dias* (42-105), com mais ênfase na colaboração de todos os deuses, que a enriquecem com os seus dons (de onde o nome de Pandora). É um desses deuses, precisamente Hermes, aquele que também é exemplo de criador de embustes (veja-se o *Hino Homérico a*

¹ Nomeadamente W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart, 1977), p. 104, ao dar como possível a teoria de M.L. West na sua edição comentada da *Teogonia* (Oxford, 1966).

ele dedicado), o que infunde no peito da nova criatura “mentiras, palavras enganosas, coração ardiloso.” As ciladas sucedem-se: Hermes é encarregado de levar essa sedutora figura a Epimeteu, que a recebe como mulher, não obstante o seu irmão Prometeu tê-lo advertido do perigo de aceitar presentes do deus supremo. A esse mal se junta um outro, que é o de Pandora destapar a vasilha² que continha todos os males, deixando-os escapar pelo mundo. Como todos sabem, fica dentro apenas a Esperança.

Se demorámos um pouco na referência a este mito tão conhecido, é porque ele tem sido objecto de múltiplas interpretações, desde as fantasias psicanalíticas até às do pós-estruturalismo e às da actual ideologia.³ Uma das teorias que, essa sim, nos parece ser aplicável neste caso é a de Jung, a qual permite ver aqui um exemplo de um arquétipo que nos ajuda a explicar a razão de histórias semelhantes ocorrerem em mais do que um povo. E, se pode ser verosímil que a origem do mito grego esteja relacionada com o de Atraharsis, que figura na XI tabuína do poema babilónico de Enuma Elish (como sabem, à Egiptomania do séc. XIX sucedeu a da Babiloniomania em voga), é sempre difícil esclarecer qual o modo de transmissão.⁴

Também é forçoso reconhecer que é das versões gregas – as de Hesíodo e, sobretudo, a do *Prometeu Agrilhoado* – que descendem as muitas obras literárias (em que se contam nomes tão grandes como Goethe e Shelley), plásticas ou musicais (como a cantata de Carl Orff, no grego original, estreada em 1968).

Aqui temos de fazer um parêntesis, porquanto certamente nesta altura já todos os ouvintes repararam que ainda não mencionámos vez nenhuma o nome do autor da famosa tragédia. É que, se os Antigos nunca puseram em dúvida, tanto quanto sabemos, que ela fosse de Ésquilo,⁵ a questão levantou-se, em 1929, com Schmid, e reacendeu-se a partir de 1977, com Mark Griffith, *The Authenticity of the Prometheus Bound*, renovada em 1993 com a de R. Bees, *Zur Datierung des Prometheus Desmothes*, sem contar que o autor de uma das melhores edições críticas de Ésquilo, M.L. West (1990) continua, desde o seu primeiro artigo sobre a matéria, publicado onze anos antes, a negar-lhe a autenticidade, com base na métrica, técnica dramática, vocabulário, sintaxe, estilo.

Não vamos examinar a questão, que daria lugar a um curso inteiro, excepto num único aspecto: saber se o drama em causa é anterior ou posterior ao mito que Platão, no *Protágoras*, atribui ao sofista homónimo. A grande dificuldade reside, como escreveu

² A vasilha ou jarra de Pandora é habitualmente designada como “caixa” ou “boceta”, devido ao facto de Erasmo a ter assim interpretado, certamente pensando na caixa que Psyche abre, apesar de prevenida, em Apuleio, *Metamorfoses* 6, 19-20 (segundo A.S.F. Gow in *Essays and Studies Presented to W. Ridgeway* (Cambridge, 1913), p. 99). M.L. West, que esclareceu esta questão na sua edição comentada do poema (Oxford, 1978), p. 168, remete para a obra de D. E. Panofsky, *Pandora's Box*, 1962.

³ Pode ver-se uma análise objectiva das várias hipóteses em Eric Csapo, *Theories of Mythology* (Oxford, 2005).

⁴ Um caso especialmente evidente, pela negativa, é o de uma lenda semelhante entre os índios norte-americanos.

⁵ Aristóteles faz referência ao *Prometeu* na *Poética* 1456a 2, mas sem dizer o nome do autor. O manuscrito mais antigo de Ésquilo, o *Mediceus*, do séc. X-XI, menciona-o no catálogo das obras do dramaturgo.

E.R.Dodds⁶, “em decidir com alguma certeza quanto é de Protágoras e quanto é de Platão.” E continua: “O passo reflecte seguramente não o que Protágoras de facto disse, mas o que Platão pensava que ele poderia ter dito numa determinada situação.”⁷

Em relação ao filósofo, acrescentaríamos que a questão é semelhante à do discurso de Lísias no *Fedro*, acerca do qual ainda hoje se discute se é mais um elemento a adicionar ao *corpus* do célebre orador ático ou uma paródia do seu modo de argumentar e do seu estilo.

Ora, já em 1949, K. Reinhardt⁸, seguido por muitos outros, entendia que esta fala de Prometeu representa uma concepção pré-sofística e marcadamente arcaica, uma vez que não há referência ao modo de produzir alimentos (pastoreio e agricultura) e que certas invenções técnicas atribuídas ao Titã, como a roda do oleiro, nem sequer são mencionadas; ao passo que o mito que se lê no *Protágoras* nos apresenta Prometeu a corrigir a falta de providência de seu irmão Epimeteu, por não equipar a raça humana, que os deuses haviam modelado, com as defesas necessárias à sua sobrevivência, tal como havia feito com os animais. É assim que Prometeu decide furtar a Atena e a Hefestos as habilidades técnicas dessas divindades, juntando-lhes o uso do fogo. Porém, estas soluções ainda não são suficientes: isolados, os humanos não conseguiam defender-se dos ataques dos animais, e por isso resolvem reunir-se e fundar cidades. Zeus, que tudo observava, encarrega então Hermes de lhes levar αἰδώς (respeito) e δίκη (justiça), sem os quais a vida social não pode ter estabilidade.⁹ Daqui o discurso transita para a demonstração, que se propusera fazer, de a virtude (ἀρετή) ser susceptível de se ensinar.

Ora é precisamente esta dúvida – se o mito do *Protágoras* reflecte a doutrina do Sofista – um dos argumentos em que se fundamentam helenistas como M.L.West para negar a Ésquilo a autoria do drama.¹⁰

Deixando de lado esta questão, voltemos ao nosso ponto de partida: as duas longas falas em que Prometeu enumera os benefícios que proporcionou aos homens. Aí o deus é apresentado, conforme já dissemos, como πρῶτος εὐρετής, o herói cultural, e não como o “trickster” que encontrámos em Hesíodo. Foi isto mesmo que salientou Winnington-Ingram, ao escrever que o poeta “promoveu esta figura a partir do “trickster” do folclore até se tornar o fundador da civilização, e do roubo do fogo até ser o inventor de todas as artes”.¹¹

⁶ *The Ancient Concept of Progress* (Oxford, 1973), p. 9.

⁷ Repare-se que, já em 1933, Paul Shorey, *What Plato said* (Chicago), p. 124, asseverara sem hesitar: “O “mito” é claramente uma composição de Platão e não de Protágoras; de outro modo Platão deveria a Protágoras a maior parte da sua própria filosofia moral e política.”

⁸ *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Berna, 1949), pp. 50-51.

⁹ C.C.W.Taylor, *Plato. Protagoras* (Oxford, ver ed. 1991), p. 85, dá como equivalente de αἰδώς “consciência”. Acrescenta, no entanto, que a palavra “tem conotações de respeito por si mesmo, vergonha, modéstia e respeito ou consideração pelos outros.” D.J.Conacher, *Aeschylus’ Prometheus Bound. A literary commentary* (Toronto, 1980), p. 92, traduz por “respeito mútuo”. Sobre a complexidade deste conceito, vide Douglas L. Cairns, *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature* (Oxford, 1993). A discussão relativa a Protágoras figura nas pp. 354-360.

¹⁰ Veja-se em especial o seu livro *Studies in Aeschylus* (Stuttgart, 1990), pp. 51-72.

¹¹ *Studies in Aeschylus* (Cambridge, 1983), p. 189.

O Titã enumera, sucessivamente, os seus benefícios: a construção de habitações, com tijolos e madeira; o conhecimento dos astros, para saber distinguir as estações; o número; a escrita; a domesticação dos animais; a navegação; a arte de curar; a adivinhação e os sacrifícios aos deuses; a incineração.

É precisamente no meio desta série que se situa a invenção do alfabeto, logo a seguir à do número, “cúpula do saber” (v. 459).

Esta superlativação do valor do número está de acordo com a afirmação de Eliano, *Varia Historia* IV, 17, de que Pitágoras dizia que “a sabedoria máxima está no número” (ἔλεγε ὅτι πάντων σοφώτατος ὁ ἀριθμός). Agora que, depois da tese de Riedweg¹², já se pode falar de novo do papel do filósofo de Samos nos primórdios da aritmética, lembremos que esta aproximação à frase de Eliano já foi feita há mais de um século por Sinkes e Wilson no seu comentário¹³ ao drama, e que também aí eles recordaram (e esta referência é só para os que aceitam a autenticidade do *Prometeu*) que Cícero afirmou nas *Tusculanas* 2. 9 que Ésquilo professava o Pitagorismo.

À escrita é consagrado o v. 460 (depois da cesura e estreitamente ligado à invenção anterior pela partícula τε) bem como o seguinte:

γραμμαμάτων τε συνθέσεις,
μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην.
..... e as combinações com as letras,
memória de tudo, trabalho criador das Musas.

É precisamente o v. 461, não obstante a existência da *varia lectio* ἐργάνην, que, aliás, não afecta o sentido,¹⁴ o que consagra a função desta forma do saber como uma dádiva das Musas. E aqui surge o composto *mousometora*, de que Liddell-Scott registam apenas esta ocorrência, como “epíteto da Memória”.

A este propósito, Griffith remete para o fragmento B11 a 36 Diels-Kranz do *Palamedes* de Górgias, que também atribui às letras a função de ajudar a memória (γράμματά τε μνήμης ὄργανον) e recorda a função de Mnemósine como mãe das Musas em passos bem conhecidos de Hesíodo, *Teogonia* 52-53, da Elegia 13 West de Sólon e do *Teeteto* 191d de Platão. Logo a seguir, faz este comentário: “Mnemósine é mãe das Musas, como é bastante natural em poetas orais, ao passo que, para um autor do séc. V, a *escrita* é a fonte da memória.”

O comentário que acabamos de citar data de 1983. Nos últimos vinte anos, a questão tem-se posto, porém, de outra maneira, pelo que toca à arte literária. Os trabalhos de J. Latacz, que tem acompanhado de perto as novas escavações de Tróia, dirigidas por Manfred Korfmann, e os de Barry B. Powell, que se tem dedicado especialmente à questão das origens do alfabeto grego¹⁵, têm feito recuar cada vez mais a possível data de composição dos Poemas Homéricos. Este último helenista resume assim o estado da

¹² *Pythagoras* (München, 2002)

¹³ London, 1898.

¹⁴ Tanto Wilamowitz como Murray, Page e West preferem a lição ἐργάνην, que figura em Estobeu II, 4. 2 e no Mediceus *ante correctionem*. Griffith, *comm. ad loc.*, igualmente adopta esta forma, em vez de ἐργάνην, por ser a *lectio difficilior*. Note-se que ἐργάνην é também um título de Atena.

¹⁵ Vide J. Latacz, *Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels* (München, 2001); Barry B. Powell, *Homer and the Origins of the Greek Alphabet* (Cambridge, 1991) e *Homer* (Oxford, 2004);

questão no seu livro mais recente, *Homer* (Oxford, 2004), p. 60: “De acordo com uma explicação plausível, Homero ditou os seus poemas a alguém, em certa época, talvez na ilha de Eubeia, no princípio do séc. VIII a.C.” Por sua vez, Latacz¹⁶ defende a tese de que Homero conhecia bem, não só a arte da poesia oral, que assentava no ritmo do hexâmetro, mas também a técnica da escrita, que procura conciliar na sua obra.

Desnecessário será acentuar que estas teorias não têm aceitação universal – nenhuma teoria sobre a Questão Homérica a tem – e outros grandes helenistas, como, por exemplo, M. L. West, continuam a sustentar que Hesíodo é anterior a Homero.¹⁷ Mas, de qualquer modo, a mais antiga inscrição grega até agora encontrada está estratigraficamente datada de c. 775 a.C. E uma das que se lhe seguem em antiguidade (curiosamente, ambas achadas na Península Itálica) deverá ser de c. 740 a.C. No caso desta última, trata-se de hexâmetros que aludem ao herói da *Ilíada*, Nestor. Tudo isto, segundo o já citado Barry Powell, será prova da teoria deste helenista, segundo a qual o alfabeto grego teria sido criado para registar por escrito a epopeia.¹⁸

Lembremos ainda que, quaisquer que sejam as reservas à tradição conservada por Cícero e por Pausânias¹⁹, já no séc. VI a.C. circulavam versões dos poemas de Homero, que Pisístrato teria mandado juntar e que o diálogo *Hiparco*, do pseudo-Platão, atribuiu ao filho daquele tirano de Atenas a ordem de os rapsodos os recitarem todos nas Panateneias, “um após outro, tal como ainda hoje se faz.”²⁰

Quanto às Musas, um facto bem diverso é de salientar neste contexto. É que é a elas que o autor da *Ilíada* invoca quando quer encetar uma daquelas longas enumerações a que chamamos catálogos. A mais extensa e importante das quatro é aquela por que se inicia a lista dos contingentes de guerreiros que tinham avançado para Tróia, por isso mesmo conhecido como o Catálogo das Naus²¹:

*Dizei-me agora, ó Musas habitantes do Olimpo,
– pois vós sois deusas, estais presentes e tudo sabeis,
ao passo que nós só ouvimos o que diz a fama, e nada vimos –
quais os chefes e soberanos dos Dânaos.*

Poderíamos continuar indefinidamente com exemplos, colhidos através dos tempos, sobre a relação das filhas de Mnemósine com a inspiração do poeta. Agora apenas tentámos demonstrar que somos dos que entendem, ao contrário de Griffith, que muito

e ainda R. Janko, “The Homeric Poems as Oral Dictated Texts”, *Classical Quarterly* 48 (1998) 135-167, que aceita a data de c. 775-750 a.C. para a *Ilíada* e uma pouco posterior para a *Odisseia*.

¹⁶ *Troia und Homer*, p. 184.

¹⁷ *The East Face of Helicon* (Oxford, 1997).

¹⁸ *Homer*, pp. 31-33. Para Stephanie West, “Prometheus Orientalized”, *Museum Helveticum* 51 (1994) 129-148, o elogio da escrita em associação com a poesia estaria já na abertura da epopeia de Gilgamesh. Porém outras traduções que consultámos, como a de E. A. Speiser in James B. Pritchard, ed., *The Ancient Near East. An Anthology of Texts and Pictures* (Princeton, 1958), a de N. K. Sundars, *The Epic of Gilgamesh* (Penguin Books, 1960) e a de J. Nunes Carreira, *Literaturas da Mesopotâmia* (Lisboa, 2002), não comprovam esta interpretação, o que não surpreende, dada a incerteza da leitura de muitos textos, em cuneiforme.

¹⁹ Respectivamente, *De Oratore* 3. 137 e *Descrição da Grécia* 7. 26. 13.

²⁰ *Hiparco* 228b.

²¹ *Ilíada* II. 484-487.

antes do séc. V a.C. já a escrita era tida como “a fonte da memória”, se realmente, como as investigações mais recentes e mais autorizadas parecem indicar, desde a primeira metade do séc. VIII a.C. ela tinha servido para consignar e estruturar, nas duas longas epopeias fundadoras, uma tradição oral em volta dos heróis da Guerra de Tróia, que atravessara toda a Idade Obscura, desde o colapso da civilização micênica até ao que hoje se apelida de renascimento que marca o começo da Época Arcaica.

E com isto voltamos às artes de Prometeu, o herói cultural que tirara os homens da obscuridade em que viviam, no tempo em que “olhavam sem ver, ouviam sem escutar”, para os erguer ao domínio da natureza e à posse da sabedoria. As artes e as técnicas sucedem-se e, no meio delas, brilham com especial fulgor “o número, cúpula do saber” e o “trabalho criador das Musas”. É reconfortante, nestes tempos em que vivemos, este elogio do papel axial das Ciências e das Letras como esteio indestrutível do progresso da Humanidade.

Marta Várzeas
Universidade do Porto

A poética da tragédia sofocliana

Quando Isócrates, no *Panegírico*, critica a facilidade com que os Atenienses se deixam comover pelas ficções dos poetas, ao passo que se mostram insensíveis perante as desgraças reais em que a Hélade se encontra, refere um dos efeitos que Aristóteles dará como característico da Tragédia – ἔλεος ‘compaixão’. A censura pressupõe o reconhecimento da força emocional da Poesia, uma ideia com fundas raízes na tradição grega desde Homero, mas para cuja teorização estética muito contribuiu o surgimento e evolução do teatro trágico no séc. V em Atenas. Era nele, provavelmente, que Isócrates pensava, ao dizer estas palavras, não só porque a poesia dramática continuou a gozar de um enorme prestígio, dentro e fora de Atenas, ao longo do séc. IV, muitas vezes com a reposição de peças dos grandes trágicos entretanto desaparecidos; mas também porque, em termos de efeitos emocionais, a tragédia ganhava a palma aos outros géneros literários.

No século do seu florescimento, a especificidade desta nova forma de expressão poética, diferente da Narrativa e da Lírica que até então haviam preenchido o espaço daquilo a que os Gregos chamavam as artes das Musas (*Mousikê*), veio abrir novas vias de reflexão à polémica já antiga acerca do valor da Poesia enquanto discurso didáctico no contexto da pólis. Com o teatro tornava-se possível, se não ultrapassar completamente, pelo menos questionar a validade da aplicação ética da dicotomia *verdade* / *falsidade* às apreciações sobre a criação dos poetas que, desde Hesíodo, se instituíra como principal critério para a aferição da melhor poesia. O teatro partia do pressuposto óbvio e assumido de que a representação era isso mesmo – representação, falsidade, portanto. Isso, porém, não significava qualquer demissão dos poetas relativamente ao seu ancestral papel pedagógico na pólis. Nunca a Poesia deixou de afirmar o seu valor intrínseco, enquanto saber (σοφία) formativo de um ideal de homem que, como muito bem demonstrou Werner Jaeger,¹ foi sempre o objectivo último da Paideia grega. A comédia *As Rãs* de Aristófanes, do final do séc. V, é um eloquente testemunho, ainda que caricatural, de que esse desígnio didáctico, na perspectiva de dois dos maiores representantes do género trágico, Ésquilo e Eurípides, continuava a ser sentido como a verdadeira missão do poeta. E os ataques de Platão à Poesia na *República* mais não

¹ JAEGER, W., *Paideia* (Berlin ² 1954). Trad. port. (São Paulo, 1986).

são do que a proposta de substituição desse anterior modelo pedagógico, assente na aprendizagem dos poetas, por um outro, em que a Filosofia deveria assumir-se como discurso dominante.

Os fundamentos éticos usados por Platão na sua diatribe contra os poetas, evidenciam o seu alinhamento crítico com todos aqueles que, a começar pelos próprios artífices da poesia, atacaram os seus colegas de ofício, acusando-os de mentirem (Hesíodo, Sólon). Assim se demarca daqueles outros que, por seu lado, vinham defendendo, ainda que de forma muito incipiente, a aplicação de juízos exclusivamente estéticos à crítica dos poetas. É o caso do sofista Górgias, por exemplo,² ou do autor anónimo do tratado intitulado *Dissoi Logoi*,³ que insistem na necessidade de se excluir o critério de verdade das apreciações acerca da poesia em geral, e da tragédia em particular. É, pois, a própria pertinência da utilização do conceito de verdade como categoria estética que começa a ser posta em causa, num processo que conduzirá à sua posterior substituição pelo conceito de probabilidade ou verosimilhança – o *eikos* em Aristóteles. A este processo reflexivo não foi alheia aquela disciplina que também o séc. V viu nascer e que alguns proeminentes Sofistas se encarregaram de aprofundar e difundir – a retórica, ou, como os Gregos lhe preferiam chamar nesta época, τέχνη λόγων, a ‘arte das palavras’. De resto, não é ocasional a semelhança dos argumentos usados por Platão para censurar ambas as artes – a Poesia e a Retórica.

Mas não é apenas a falsidade dos poetas que mobiliza a voz crítica de Platão. No seu afã racionalista,⁴ o filósofo ateniense ataca especificamente a poesia dramática, aquela que “é toda de imitação” (*Rep.* 394c), como ele próprio a define, com base nos perigos que representam, para a cidade, as emoções que ela tem o poder de suscitar.⁵ É que, para Platão, as emoções estimulam a parte mais baixa da alma, destruindo “a inteligência dos ouvintes” e impedindo-os de alcançarem a verdade (*Rep.* 595b). Deste modo atribui exclusivamente à razão o estatuto de via para a Justiça e para o Bem que deviam ser o objectivo de todos os que governam a cidade, nesta aceitando apenas, de acordo com tal ideia, composições poéticas de inquestionável utilidade social, isto é, aquelas que veiculassem valores morais para os cidadãos.

A crítica platónica, porém, não visa o modo de funcionamento dos modelos educativos da sociedade, isto é, a ideia de que a educação na pólis devia orientar-se de acordo com o princípio da emulação. Neste aspecto a sua é uma proposta de continuidade, no sentido em que retoma a ancestral tradição de uma didáctica assente

² Com efeito, segundo o testemunho de Plutarco (*De glor. Ath.* 5. 348 c) Górgias teria afirmado que, no teatro, “quem engana é mais justo do que quem não engana, e quem é enganado é mais sábio do que quem não é. Quem engana é mais justo porque fez o que havia prometido, e quem é enganado é mais sábio, porque não falta sensibilidade a quem se deixa levar pelo prazer das palavras.”

³ Diz o autor do tratado (3. 10): “De facto, na tragédia como na pintura, quem quer que seja melhor a enganar, criando coisas semelhantes às verdadeiras, esse é o mais excelente.” E mais à frente esclarece: “Nas artes não há o justo e o injusto. E os poetas não compõem os seus poemas com vista à verdade, mas aos prazeres dos homens.”

⁴ É o próprio que assim justifica a exclusão da Poesia da cidade ideal, dizendo (*Rep.* 607b): “Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impelia.” A tradução é de Rocha Pereira, M.H., *Platão. A República*, (Lisboa, 1987).

⁵ Cf. *Rep.* 607a.

no paradigma como forma de induzir comportamentos. Daí que, na sua perspectiva, o discurso filosófico seja melhor do que o poético ou o retórico, não apenas por dizer a verdade, mas também por indicar o caminho certo, mostrando exemplos a serem imitados pelos que os ouvem.

Nada poderia, de facto, estar mais longe da tragédia, mesmo a de autores como Ésquilo ou Sófocles. Aquilo que é, segundo Hegel, a verdadeira essência do modo dramático – a representação de conflitos – por si só remetia para a pluralidade de pontos de vista e de respostas às grandes questões debatidas no Teatro, verdadeiro fórum de discussão, ao lado da Assembleia ou mesmo dos Tribunais. Acresce ainda que a ausência da voz autoritária de um narrador, mediando entre as personagens e os espectadores, dificultava o discernimento sobre a suposta “lição” que o espectáculo trágico pretendesse mostrar. Com efeito, a tragédia grega inaugura, de forma mais ou menos consciente, e com diferentes graus de percepção por parte dos seus destinatários, um outro tipo de pedagogia, a que poderemos chamar dialéctica, ou talvez ainda com maior propriedade, dilemática, dado que mais do que a procura de uma resposta, o que parece interessar aos dramaturgos é levantar problemas, os quais se revelam, na maior parte dos casos, de difícil senão mesmo impossível solução. A natureza da tragédia, ou a forma que ela foi tomando às mãos dos poetas trágicos, não se coadunava, portanto, com o dogmatismo moral dos seus detractores; e, além disso, a própria criação de significado dramático dependia, em grande parte, das emoções suscitadas pelo espectáculo. Daí a rejeição platónica.

Assim não entendeu, como sabemos, Aristóteles, o grande responsável pela viragem crítica que suspendeu o juízo censório sobre a Poesia, fundamentado por considerações de ordem ética e filosófica, e reabilitou as emoções, como factores positivos da experiência estética, não apenas por proporcionarem o prazer e o deleite dos ouvintes, como Górgias muito antes já defendera (*Enc. Hel.* § 9), mas sobretudo pelo seu papel no processo de conhecimento que essa mesma fruição estética implica. De facto, na sua famosa definição de tragédia grande relevo é dado às emoções, designadamente, ao terror e à compaixão, que o Estagirita investe de um poder cognitivo.⁶

A análise da tragédia do séc. V, porém, e particularmente da tragédia sofocliana, permite-nos concluir que o papel das emoções no processo de conhecimento fora já alvo da reflexão dos próprios poetas. Assiste-se, com efeito, principalmente nas últimas décadas do século, a uma viragem da tragédia sobre si própria, em relação directa com a crescente necessidade de se afirmar enquanto discurso com dignidade e valor para a pólis.

No que diz respeito a Sófocles são conhecidas as suas incursões por uma reflexão mais teórica acerca da arte dramática. Segundo a Suda, uma enciclopédia do séc. X, o autor terá chegado a escrever um livro sobre o Coro, infelizmente desconhecido para nós. Também a referência de Aristóteles (*Poética* 1460b 34) às suas afirmações sobre o desenho das personagens, e as de Plutarco (*Moralia* 79b), segundo o qual o dramaturgo teria tecido algumas considerações sobre a evolução do seu estilo dramático, constituem um sinal de que à sua actividade como poeta trágico não era alheia a reflexão acerca da própria arte que cultivava.

⁶ Sobre o estatuto cognitivo das emoções na *Poética* de Aristóteles, vide HALLIWELL, *Aristotle's Poetics* (London, 2^a1998), pp. 168-201.

Mas são, sem dúvida, as peças que o revelam como homem de teatro, sempre atento às especificidades de uma arte em que a palavra poética é também espectáculo, destinada não apenas a ser ouvida como história que se conta ou sentimentos e ideias que se transmitem, mas também a ser vista, e vista como meio da interacção de personagens. É justamente a interposição do sentido da visão no processo de recepção de uma poesia assumida agora como fingimento de acções, que confere às histórias míticas trabalhadas pelos dramaturgos uma nova força de actuação sobre os próprios receptores. Com o teatro é a antiga ideia de que a autópsia, ou o testemunho presencial, constituíam a garantia de verdadeiro conhecimento que surge transfigurada pela afirmação das qualidades cognitivas de uma visão de outro tipo – a do teatro. É esse “ver teatral”, distanciado e, no caso de Sófocles, potenciado pela ironia dramática característica do seu estilo trágico, que produz as emoções necessárias ao entendimento do que há de universal na acção particular a que se assiste. É, portanto, também de uma visão hermenêutica que se trata. Disto parecem falar algumas das suas peças, ao encenarem os efeitos da compaixão resultante da observação do sofrimento alheio.

A bem da verdade nem Sófocles estava a ser completamente original. Também neste aspecto particular Homero seria, com toda a certeza, a fonte de inspiração.⁷ Aliás, eram justamente os aspectos emocionais da poesia homérica que Platão tinha em mente, ao afirmar que o vate fora “o primeiro dos tragediógrafos” (*Rep.* 607a). Ora também nos seus Poemas se verifica o poder persuasivo da compaixão e a sua força pragmática. O caso paradigmático é o último canto da *Ilíada*, onde a cólera insaciável de Aquiles se esvai perante a visão do velho Príamo que à sua tenda se atrevera a ir para, ajoelhando-se aos pés do inimigo, e “beijando-lhe as mãos terríveis, assassinas”, lhe pedir a restituição do cadáver de seu filho Heitor, morto às mãos do Pelida. Aquiles compadece-se, lembrando o seu próprio pai, e imaginando o seu sofrimento pelo filho que não tornaria a ver. E esse sentimento provoca no herói uma breve reflexão sobre a condição dos mortais, expostos por igual à vontade incompreensível dos deuses que, a seu bel-prazer, a uns dão a felicidade e a outros a desgraça. São estas reflexões, induzidas pela compaixão, que o levam a pôr de lado a cólera, a ver no rei de Tróia não o inimigo mas apenas o homem, e a ceder aos seus rogos, propondo mesmo uma trégua de alguns dias para que se realizem os funerais de Heitor.

Um outro passo da *Ilíada* é ainda mais sintomático, pois nele, curiosamente, é a própria divindade, a maior parte das vezes caprichosa e insensível, que se amerceia – pasme-se! – dos cavalos imortais de Aquiles. E o mais espantoso é que até o próprio pai dos deuses é induzido pela compaixão a reflectir sobre a condição dos míseros mortais, como se tal atitude reflexiva, tão estranha na boca de um deus, fosse a consequência necessária da experiência daquele sentimento.

Os cavalos choravam a morte de Pátroclo que os levava para a batalha. Zeus, ao ver as lágrimas escorrendo dos olhos dos corcéis outrora oferecidos a Peleu, sente compaixão (ἐλέησε – v. 441) e profere palavras comoventes acerca da raça dos homens (426-428; 437-447).

⁷ Sobre a influência de Homero sobre os trágicos *vide* RUTHERFORD, R.B., “Tragic Form and Feeling in the *Iliad*”, in CAIRNS, D.L.(ed.), *Oxford Readings in Homer's Iliad* (New York, 2001), pp. 260-293).

São estes precisamente os ingredientes da encenação do *eleos* trágico em Sófocles. O tratamento dramático da compaixão, que atravessa quase todas as peças conhecidas deste autor, induz uma reflexão sobre a força movente desse sentimento. De uma maneira geral aquela emoção é suscitada pela observação da mudança da fortuna das personagens, de um estado de felicidade para um de infelicidade, sem que qualquer falta moral o justifique. Estamos, portanto, no universo que inspirou a *Poética*.

Em Sófocles a capacidade de sentir compaixão é um dos traços distintivos da nobreza de carácter de algumas personagens. O exemplo mais claro é Teseu, o mítico rei de Atenas que, em *Édipo em Colono*, a última peça do autor, encarna a figura do governante ideal que ajuda Édipo na última etapa da sua vida. A sua primeira intervenção na peça não deixa dúvidas sobre o que está na base do funcionamento harmonioso da cidade e do bom sucesso do seu governo: a sabedoria do homem que, na figura do outro, é capaz de reconhecer a sua própria, percebendo, nessa imagem especular, o vínculo essencial que liga todos os homens num mesmo e incerto destino. Esta profunda sabedoria decorre, como afirma a personagem, da compaixão que o conhecimento prévio da história da vida de Édipo nele suscita, bem como o espectáculo de sofrimento com que o filho de Laio se apresenta aos olhos de todos: cego, vestido como um mendigo, e evidenciando as marcas da sua mais-que-humana dor. A prontidão com que o soberano de Atenas acolhe, sem condições, o suplicante contrasta com o preconceito do Coro que em Édipo não é capaz de ver mais do que o parricida incestuoso. A visão de Teseu, pelo contrário, não se detém na superfície, e a compaixão leva-o a perscrutar o essencial, conseguindo descortinar, para além da aparência, a natureza excepcional deste homem, cujo destino se ergue como paradigma da precariedade de tudo quanto é humano.

Nesta mesma tragédia a qualidade daquele sentimento é posta em relevo, pela negativa, na figura de Creonte, o representante do poder em Tebas, que, indiferente à imagem dolorosa do indefeso Édipo, chega à ameaça da força, ao ver goradas as tentativas de convencer o velho cego a aceitar as suas perversas intenções. Tal como Ulisses no drama *Filoctetes*, Creonte acumula com todos os outros traços negativos de carácter, essa absoluta incapacidade de se comover. Por isso as lições de vida que pretende impor aos outros se mostram inconsistentes e falham na persuasão.

Se em *Filoctetes*, peça de 409 a.C., Ulisses representa o político sem escrúpulos, completamente indiferente à dor alheia, é Neoptólemo, o jovem filho de Aquiles, que ilustra, na peça, as potencialidades pedagógicas da compaixão.

Numa tragédia repleta de ecos das discussões contemporâneas sobre modelos educativos é significativo o papel dado a este sentimento, cuja força movente potencia a aprendizagem e transforma o agir humano, orientando-o no sentido da solidariedade e da justiça. É o que acontece com Neoptólemo, justamente, personagem que passa por um processo de evolução psicológica, confrontado com a escolha entre dois modos de vida: o do oportunista Ulisses, e o do nobre e injustiçado Filoctetes. De início dominado pela retórica enganadora do primeiro, e pela sua própria ânsia de alcançar uma glória igual à de Aquiles, aceita agir contra a sua própria natureza, e enganar o filho de Poiante. Mas depois de conviver com ele, acompanhando o seu desmesurado sofrimento, é a compaixão que o leva a recuar e a rejeitar completamente o magistério de Ulisses no prólogo da peça. A visão da dor de Filoctetes, traiçoeiramente abandonado pelos

seus companheiros numa ilha deserta, incomodados pelas sucessivas crises que uma terrível chaga no pé lhe provocavam, faz despoletar as emoções que, após um longo período de divisão interior, o hão-de conduzir a repor a justiça e a verdade. Ulisses, homem experimentado, conhece bem os perigos envolvidos neste contacto próximo de Neoptólemo com Filoctetes e é muito significativo que, ao perceber no jovem os sinais da perturbação e da vergonha, o proíba de olhar para o herói. Diz o Cefalénio:

Tu, vem daí. Não olhes para ele, pese embora ao teu carácter generoso, não vás estragar a nossa sorte.

Em *Traquínias*, que dramatiza os acontecimentos que levam à morte do herói Hércules, é o quadro das cativas de guerra que suscita a comisseração e, de alguma maneira, também o terror de Dejanira, sua esposa, que assim reage:

Apoderou-se de mim uma forte compaixão, amigas, ao ver estas infelizes, perdidas em terra estranha, sem casa, sem família; elas que antes eram livres certamente, e agora levam uma vida de escravas. Ó Zeus afugentador dos males, que eu jamais te veja avançar assim contra os meus filhos ou, se o fizeres, que eu já não esteja viva! Assim eu me angustio ao ver estas mulheres!

A cena está marcada por uma profunda ironia, visível na forma como o dramaturgo prolonga este momento dramático em que a protagonista, movida pela compaixão, insiste em saber a identidade de uma das jovens cativas que, mais tarde, será identificada como Íole, o objecto da paixão avassaladora do seu próprio marido. Aquilo que desperta este seu sentimento é a aparência nobre da donzela e a dignidade com que suporta o terrível destino de escravidão a que está votada:

É que, ao vê-la, dela me apiedo mais do que das outras, pois, em tamanha desgraça, é a única que sabe dominar-se.

Compassivamente reage Dejanira ao obstinado silêncio da jovem perante as suas sucessivas perguntas. E, mesmo depois de tomar conhecimento da sua verdadeira identidade, é a mesma atitude que mantém, afirmando não ter qualquer intenção maligna, e mostrando perceber o destino deplorável da sua rival:

Eu senti forte compaixão ao vê-la, já que a beleza foi a ruína da sua vida e, sem o querer, levou a sua pátria à miséria e à escravidão.

O próprio arauto, até aí hesitante em revelar toda a verdade, resolve-se a fazê-lo, ao ver a atitude da rainha:

Pois, querida senhora, porque que te reconheço como mortal que entende o que dos mortais é próprio e não uma insensível, dir-te-ei toda a verdade sem nada te ocultar.

Na tragédia *Electra* é a narrativa da falsa morte de Orestes, contada por um falso Mensageiro, que despoleta a compaixão de Clitemnestra, surpreendendo o próprio Pedagogo, encarregado de a transmitir. A cena é muito curiosa, porquanto exemplifica a força poderosa da ficção, e particularmente da ficção dramática. Com efeito, a história que o pseudo-mensageiro conta para enganar Clitemnestra não só é construída com base no relato de um conhecido episódio da *Iliada*, como ainda é encenada pelas próprias personagens – Orestes e o Pedagogo – para ser representada perante a rainha.

A sua inesperada reacção surpreende até o próprio Pedagogo na sua qualidade de actor a desempenhar o papel de Estrangeiro vindo da Fócida para transmitir uma mensagem. De facto, ele não reconhece na resposta compassiva de Clitemnestra a deixa esperada, isto é, o regozijo pela morte do filho. Pelo contrário, a pequena peça por ele representada suscita na rainha um sentimento de tristeza e de compaixão que lhe lembram a sua condição de mãe, e a impossibilidade de odiar o seu filho, apesar das circunstâncias (766-768, 770-771):

Ó Zeus, que dizer destas notícias, que são venturosas, ou terríveis, embora tragam proveito? É triste que eu salve a vida com a desgraça dos meus. (...) Coisa estranha é ser mãe: mesmo que a façam sofrer muito, não é capaz de odiar aqueles que tenha dado à luz.

É, portanto, o poder emocional da própria ilusão poético-dramática que aqui surge representado, numa cena de inegável alcance meta-teatral.

Já no final da peça assistimos, de novo, à compaixão como resultado da observação de um quadro cénico cujo *pathos*, assente numa falsa suposição, acaba por obrigar a personagem-espectador, Orestes, a lembrar-se da irmã, até aí esquecida e ausente dos seus planos. Trata-se do momento em que Electra, sob o olhar daquele que pensa ser apenas um estrangeiro, chora a morte do irmão, agarrada à urna das suas supostas cinzas. É a observação desta cena patética que leva Orestes, pela compaixão, a revelar-se, e a pôr fim ao desespero de Electra. O diálogo entre ambos está perpassado por esse sentimento que só a visão daquela cena quase teatral, dada a ilusão que lhe subjaz, foi capaz de suscitar no filho de Agamémnon e nele induzir finalmente o tão esperado gesto de afecto para com a irmã.

Deixei para o fim precisamente aquela que se supõe ser a mais antiga peça de Sófocles que chegou até nós: *Ájax*. Nela o autor põe em cena os últimos momentos deste herói cantado por Homero na *Iliada*, agora convertido em inimigo feroz dos Aqueus por força da injustiça contra ele cometida por ocasião da atribuição das armas de Aquiles. Para impedir a desgraça do exército aqueu, a deusa Atena travara a vingança de Ájax, enlouquecendo-o temporariamente,⁸ e levando-o a trucidar os animais do exército com a ilusão de matar os chefes responsáveis pela entrega das armas a Ulisses. A tragédia explora as consequências desta exposição ao ridículo no herói saído da insânia em que a deusa o mergulhara.

Mas é o prólogo do drama que agora nos interessa, prólogo que contém aquilo que talvez seja o primeiro momento de “teatro-dentro-do teatro” na dramaturgia ocidental.

Ulisses entra em cena, procurando cautelosamente Ájax e é surpreendido pela voz da filha de Zeus que o manda assistir em silêncio a uma pequena representação cujos actores são ela própria e Ájax, que vem ao chamado da deusa, ainda sob o efeito da *mania* e por ela impedido de ver o seu rival. O herói vangloria-se, perante Atena, a quem conta, ufano, os terríveis castigos que infligiu aos seus inimigos, e sobretudo a Ulisses, o pior de todos.

A observação desta peça em miniatura, marcada que está por uma profunda ironia, cumpre os objectivos didácticos de Atena que expressamente, no v. 66, se propusera

⁸ Sobre este assunto, vide FIALHO, M.C., “A pedagogia pela loucura no *Ájax*”, in *Humanitas* 47, 1996, pp.97-113.

mostrar (δείξω) a Ulisses o espectáculo da loucura de Ájax⁹ de modo a que ele o contasse a todos os Argivos. De resto é significativa a pergunta que dirige ao Cefalénio, logo que Ájax abandona a cena:

Vês, Ulisses, quão grande é a força dos deuses? Que homem se poderia encontrar mais prudente do que este, ou mais oportuno na acção?

A resposta da personagem é inequívoca quanto à lição que aprendeu e quanto àquilo que a ela conduziu:

Eu não conheço nenhum; mas sinto compaixão deste infeliz, embora seja um inimigo, porque ao vê-lo possuído por tal funesta cegueira, não o vejo mais a ele do que a mim mesmo; e vejo que nós nada mais somos nesta vida do que fantasmas ou uma sombra vã.

A aprendizagem de Ulisses, potenciada pela emoção que a observação da desventura de Ájax proporcionou, traduz-se na sabedoria com que a personagem extrai, da acção particular a que assistiu, o seu significado essencial e universal. Tal como o Coro de *Rei Édipo* vislumbra, no destino do filho de Laio, o seu carácter paradigmático, também aqui, mas agora depois do espectáculo, a lição extravasa o âmbito do individual e volve-se em reflexão sobre a própria condição humana, assistindo-se, assim, a esse movimento típico dos efeitos do *eleos* trágico que em outras peças se repetem, como vimos. No caso de Ulisses a pedagogia é tanto mais eficaz quanto ela resulta numa verdadeira transformação da personagem que, no final da peça, terá um papel decisivo na defesa e reabilitação do herói desrespeitado pelos chefes do exército aqueu. Trata-se portanto da exemplificação do melhor método pedagógico – aquele que leva à mudança de atitude, para o bem, evidentemente.

Em todos estes exemplos que acabei de apresentar é a própria linguagem usada pelas personagens para a enunciação dos resultados da sua experiência que revela a importância do ver compassivo como forma de conhecimento. Com efeito, de acordo com uma ideia enraizada na língua grega, as *dramatis personae* utilizam verbos metafóricos do campo semântico da visão, como ὁράω ou ἔξοιδα, para afirmarem o novo saber adquirido. Tal saber, por força do seu carácter visual, isto é, da sua evidência, parece quase irrefutável, precisamente porque é integrado e como que absorvido pela via das emoções e não alcançado apenas por elaboração mental.

Em suma, se uma das mais importantes lições da tragédia de Ésquilo era a da “aprendizagem pelo sofrimento”, enunciada pelo Coro de *Agamémnon*, em Sófocles, apesar da validade daquele princípio, podemos dizer que é a experiência de ver e sofrer com o outro que constitui a aprendizagem verdadeira.

Do que fica exposto será fácil tirar uma conclusão imediata: as peças de Sófocles parecem pressupor um trabalho de reflexão, por parte do dramaturgo, sobre a especificidade do género dramático que cultivou, e sobre o papel que as emoções têm no processo comunicativo e estético em que a tragédia participa. Nesse sentido, podemos dizer que elas contêm, pelo menos de forma implícita, uma espécie de poética, sendo até muito provável que tenham servido de fonte de inspiração para Aristóteles, cuja admiração pela dramaturgia sofocliana é bem visível em vários passos da sua *Arte Poética*.

⁹ O adjectivo περιφανή ‘visível’ que a deusa usa para qualificar a doença do herói aponta justamente para a sua visibilidade, para a sua exposição.

Joana Matos Frias
Universidade do Porto

A Retórica da Visão na Poética Clássica

Orfeu, o primeiro poeta, não resistiu à tentação de olhar para trás. Queria ver a sua amada Eurídice, mesmo sabendo que nesse olhar residia a morte dela. Diz-se que assim a matou, quebrando o pacto do Inferno, embora a amasse mais do que aos próprios olhos. Em vão tentou Orfeu segurar a sombra de Eurídice. Da sua lira, sabe-se que foi lançada aos céus e estilhaçada em estrelas, feita constelação para das alturas iluminar a noite dos poetas. E Orfeu, o do olhar assassino, depois de assassinado, reencontrou Eurídice nas profundezas. Conta Ovídio que agora passeiam juntos na Eternidade: por vezes ele segue-a, mas, outras vezes, vai ele à frente e olha de novo para trás, agora sem perigo, para a sua Eurídice que já não volta a morrer.

A belíssima Psique não resistiu, por sua vez, à tentação de ver Eros, seu marido. Quis a Alma contemplar o Amor, mesmo sabendo que nesse olhar iluminado estaria a única razão da sua perda. E assim se queimou o Amor no excesso da luz com que Psique o quis ver, fugindo para não regressar, conforme ameaçara. Mas Psique, a do olhar cúpido, quis o Amor tornar imortal, e hoje é uma borboleta que de quando em vez se entretém nas asas de Eros.

Narciso, o primeiro vaidoso, não resistiu à tentação, depois de ver o seu próprio reflexo. Tirésias, o cego *voyeur* que não via senão o futuro, previu que Narciso viveria se nunca olhasse para si próprio. Mas, ao matar a sede, Narciso olhou-se. E, enamorado da forma e da face que viu, matada a sede, morreu de amor, afogado na ondulação do seu próprio rosto. De Narciso, o do olhar suicida, se conta que resta agora uma flor flutuando sobre os traços da imagem que desejou.

Medusa, a mais conhecida das Górgonas, não resistiu ao reflexo do próprio olhar. Nem as mãos de bronze nem as asas de oiro a defenderam da devolução do fogo imobilizador do seu olhar. Perseu fê-la perder a cabeça, e parece que Atena, não querendo desperdiçar o poder de tal olhar viperino, ornamentou o seu escudo com a cabeça do monstro, para que, ao verem-na, os seus inimigos se transformassem em pedra. Perseu, esse, foi pai de Gorgófone, que viria a ser avó dos Dioscuros Castor e Pólux. Reza a história que os Dioscuros foram vencidos pela clareza da visão extraordinária do seu primo Linceu, o do olhar de lince. Porque Linceu, irmão de Idas, o mais forte e corajoso dos homens, possuía a melhor visão de toda a Grécia, a ponto de conseguir ver debaixo da terra, como se pode ler no *incipit* dos *Argonautas*.

Mas foi Argos, o primeiro vigia, quem a mitologia agraciou com uma infinidade de olhos, o que lhe permitia dormir com alguns deles e manter-se acordado com os outros. Só a morte pela mão de Hermes conseguiu fechar os cem olhos do Panóptico. Ainda assim, conta-se que Hera, a quem Argos servia quando ficou sem olhos, quis imortalizá-lo em sinal de gratidão. E é por isso que os olhos de Argos ainda hoje atravessam o espaço e o tempo, incrustados nas penas de um pavão.

Na alvorada da cultura ocidental, eis apenas alguns traços da complexa *narrativa do olhar*, forjada por uma civilização que descobriu na fecundidade mitológica a superfície visível de uma epistemologia da visão, para a converter no próprio eixo da sua relação com o mundo, o saber e a arte, como observou Hegel tantos séculos mais tarde: «a arte faz de cada figura sua um Argos com mil olhos para que a alma e a espiritualidade apareçam em todos os pontos da fenomenalidade»¹. Orfeu, Psique, Narciso, Medusa, Linceu e Argos – e porque não Édipo? – compõem um leque de figuras simbólicas unificadas pela consciência de que «ver é um acto perigoso», conforme salientaria Jean Starobinski nas primeiras observações de *L'Oeil Vivant*². E fazem-no, protagonizando vários episódios de uma história de erotismo e de morte, de luz e de sombra, de prazer sensual e de contemplação intelectual, em que o Olhar, como é próprio dos heróis, sobrevive na Eternidade, onde habitam os que *da lei da morte se vão libertando*³. O que é simplesmente notável no pensamento grego, matriz de todas as culturas visuais que se lhe seguiram, é que a defesa da superioridade da visão sobre os outros sentidos foi alicerce de duas epistemologias diametralmente opostas, a do Sensível e a do Inteligível, protagonizadas, respectivamente, por Aristóteles e por Platão, que dariam à luz as duas grandes linhas do pensamento ocidental, com corolário no debate que oporia, séculos mais tarde, empiristas e cartesianos. Como sugeriu Martin Jay, se os judeus podiam começar a sua oração mais importante com um «Ouve, ó Israel, a verdade é que os filósofos gregos podiam exigir um «Vê, ó Grécia»⁴. Isto porque, no entender do intelectualista Platão como no do sensualista Aristóteles, a visão domina a ordem do Sensível e é o vaso comunicante com a ordem do Inteligível. Os dois filósofos são os grandes responsáveis por uma mundividência ocular cedo revisitada pelos estoicos que determinou a própria identidade do pensamento grego em todos os seus campos, gerando uma constelação semântica que, em domínios aparentemente tão distintos como os da Física, da Dialéctica, da Poética e da Retórica, nivelou o conhecimento sob a égide da visão e do olhar. Aqui reside a raiz da *differentia specifica* das duas grandes civilizações da Antiguidade, já que em Roma seria o paladar a vencer em todo

¹ Hegel, *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 94.

² Jean Starobinski, *L'Oeil Vivant: Essai*, Paris, Gallimard, 1961, p. 14.

³ Para uma reflexão sobre o papel nevrálgico do olhar e da visão na mitologia grega, cf. Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les Yeux: Figures de l'Autre en Grèce Ancienne*, Paris, Hachette, 1985, e M. Milner, *On Est Prié de Fermer les Yeux: Le Regard Interdit*, Paris, Gallimard, 1991.

⁴ Martin Jay, «The noblest of the senses: vision from Plato to Descartes», in *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 33. Jay faz notar ainda que em nenhum lugar foi o visual tão dominante «como naquela notável invenção grega chamada filosofia» (*idem*, p. 24).

o léxico da teoria do conhecimento, originando aquela reverberação do *sabor do saber* que Roland Barthes tão sugestivamente viria a abordar na sua *Lição*⁵.

Regressemos a Narciso, o do olhar suicida. Encontremo-lo imóvel, fascinado pela sua própria imagem a ponto de morrer dela, tal como o evoca Louis Marin⁶. O seu reflexo antropofágico não transmite apenas a narrativa do desejo de um olhar: trata-se da mais refinada expressão mitológica de um enredo estético imemorial, que traça a narrativa do impulso primitivo da arte para a projecção especular do mundo. Com efeito, na longa história de duelos que é a história da arte em geral, e a da literatura em particular, persiste uma contínua expectativa de reflexão fiel do mundo, mas nunca tão fiel que o texto se transforme no próprio mundo, devorando-o. Barthes resumiu esta aporia em breves palavras: «o real não é representável, e é por os homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura»⁷. Por isso, o mesmo Platão que n'*A República* anatemiza a imitação artística, considerando-a imperfeita, jamais consegue resolver esta tensão entre a semelhança e a dissemelhança miméticas, a ponto de, no *Crátilo*, realçar com pertinência que uma imitação demasiado perfeita só pode produzir um duplo do modelo, nunca a sua imagem. Platão sabe, melhor do que ninguém, que a essência e o valor da imagem assentam na habilidade para *trair* o seu modelo, sem deixar de o *atrair*⁸.

Senão, vejamos. Depois de Sócrates ter estabelecido, no capítulo X d'*A República*, que existem três artes relativamente a cada objecto – a de o utilizar, a de o confeccionar e a de o imitar – desmerecendo a terceira, o Estrangeiro d'*O Sofista* desenvolve uma extensa dilucidação da natureza e do valor das artes do artífice e do artista, distinguindo, dentro dos limites da própria imitação, a *mimesis icástica* da *mimesis fantástica*, com a consequente bipartição entre *artes icásticas* e *artes fantásticas*, para destacar o valor ontológico do *ícone* sobre o *fantasma*. Como observou Laurent Lavaud, o que passa a estar em causa não é já uma hierarquização dos níveis ou graus do real, mas o próprio discernimento das técnicas de produção:

O ESTRANGEIRO: [...] *vamos dividir o mais depressa possível a arte de fazer as imagens* [εἰδωλοποιητικὴν τέχνην] [...]. *Seguindo o método de divisão que empregámos antes, penso agora perceber duas formas da arte de imitar* [μιμητικῆς] [...]. *Vejo primeiro uma, que é a arte de copiar* [εἰκαστικὴν τέχνην]. *A melhor cópia é a que reproduz o original nas suas proporções* [...]. *Os artistas não se inquietam com a verdade e não reproduzem de forma alguma nas suas figuras as proporções reais, mas aquelas que parecerão belas* [...]. *E, na arte de imitar, a parte que persegue a semelhança, não deveremos chamar-lhe, como o dissemos já, a arte de copiar* [εἰκαστικὴν]? [...] *e o que parece, porque o vemos de*

⁵ Cf. Paul Lafargue, *Le Déterminisme Économique de Karl Marx: Recherches sur l'Origine et l'Évolution des Idées de Justice, du Bien, de l'Âme et de Dieu*, Paris, Marcel Giard, 1928, pp. 54-55, sobre a «origem das ideias abstractas». Depois de contrapor o grego *idea* e o latino *sapientia*, e de arrolar todos os lexemas pertencentes a um e a outro campo, Lafargue afirma claramente que, na sua perspectiva, «esta diferença sobre as fontes sensoriais das ideias caracteriza os dois povos» (*idem*, p. 55).

⁶ Louis Marin, «Mimésis et Description», in Aavv, *Word & Image: Proceedings of the First International Conference on Word & Image*, Londres, Janeiro-Março de 1988, p. 25 (repr. in Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 251-266).

⁷ Roland Barthes, *Lição*, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Platão, *Crátilo*, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, p. 113.

uma posição desfavorável, assemelhar-se ao belo, mas que, se vírmos exactamente essas grandes figuras, não se assemelha mesmo nada ao original a que se pretende assemelhar, por que nome o chamaremos? Não lhe daremos, porque parece assemelhar-se, mas não se assemelha realmente, o nome de simulacro [φάντασμα]? [...] E não está aí uma parte considerável da pintura e da arte de imitar em geral? [...] Mas, a arte que produz um simulacro em lugar de uma imagem, não seria muito justo chamar-lhe a arte do simulacro? [...] Eis então as duas espécies de fabricação de imagens de que eu falava, a arte da cópia e a arte do simulacro [εἰδωλοποιητικῆς, εἰκαστικὴν καὶ φανταστικὴν].⁹

O primeiro ponto digno de nota nesta passagem, para o que particularmente nos interessa, situa-se aquém da própria divisão das artes, já que ambos os grupos representam, no entender do Estrangeiro-Platão, secções de um conjunto mais lato, designado tão-só como «arte de fazer imagens», uma arte que no fundo corresponde à própria arte de imitar, como se pode concluir do trecho citado, mas também de uma significativa passagem d'*A República*, onde Sócrates declara que, *se andarmos com um espelho representaremos da mesma forma* que os imitadores¹⁰. Para Sócrates, em suma, a imitação *não é difícil [...] e variada e rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado*, pois «em breve criarás o sol e os astros no céu, em breve a terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas¹¹. De onde se pode depreender que, antes de qualquer distinção entre cópias e ilusões, toda a Imitação é, por definição, Imagem, e obedece por conseguinte a um código de matriz visual, o que é perfeitamente coerente com o lugar superior atribuído por Platão à visão no sistema sensorial, como de resto assinalaram vários críticos, com destaque para Murray Krieger, que vê mesmo no filósofo o fundador de uma estética pictorialista¹². Ao enfatizar o carácter visual da ilusão mimética, ou antes, ao vincular o próprio trabalho mimético, no seu conjunto, à esfera da visualidade – o que é reforçado pela escolha do termo *fantasia*, que, como lembrarão Aristóteles e Crisipo, tem a sua raiz na *luz*¹³ – Platão unifica as artes sob a égide da criação de imagens, num gesto a que a poesia não pode, nem é suposto, escapar. Um pouco antes da passagem acima transcrita, com efeito, o Estrangeiro havia já aludido às *imagens faladas* (εἰδωλα λεγόμενα), numa progressão especulativa

⁹ Platão, *Le Sophiste*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Garnier, vol. V, pp. 63-67; sublinhados meus. Cf. Laurent Lavaud, *L'Image*, Paris, Flammarion, 1999, p. 55.

¹⁰ *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 458.

¹¹ *Ibidem*, p. 454.

¹² Na abertura do seu decisivo ensaio sobre a *ekphrasis*, Murray Krieger observa, a este propósito, que Platão absorveu «questões literárias em questões pertencentes às artes visuais, com um à-vontade só incrementado pelo lugar especial que atribuía ao sentido da visão e às 'imagens' mentais do sentido interior» (*Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 32).

¹³ Aristóteles recorda que o vocábulo φαντασία acolhe o seu nome da luz, *pois sem luz é impossível ver* (*De l'Âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, pp. 78-79). A etimologia e o conceito serão explorados pelos estoicos na sua influente teoria da representação. É Crisipo quem recupera a etimologia proposta por Aristóteles: *O nome 'phantasia', ou seja representação, vem da luz, quer dizer 'phos'. Tal como, de facto, a luz se revela a si mesma e às coisas que circunda, assim a representação também se revela a si mesma e ao que a produziu* (in Roberto Radice, *Stoici Antichi: Tutti i Frammenti Raccolti da Hans von Arnim*, Milão, Rusconi, 1999, pp. 318-321).

que o conduzirá, em última instância, a definir o Sofista como *fazedor de imagens* (εἰδωλοποιόν)¹⁴, tal como Sócrates, n'*A República*, se refere pleonasticamente à criação poética com os termos εἰδωλα λεγόμενα, decidindo dirigir-se a Homero, para lhe perguntar se se considerava *um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador* [εἰδωλον δημιουργός, ὃν δὴ μιμητὴν ὀρισάμεθα]¹⁵.

No sistema platónico, a *mimesis* é manifestação visível da Ideia ou da sua Imagem, consoante seja *ícone* ou *fantasma*. Quer um, quer o outro, remetem, pela própria denominação, para o sema nuclear da *visibilidade*: a *arte icástica* constrói a reprodução visível da Ideia, a *arte fantástica* dá a ver essa reprodução como Aparição. Em ambos os casos, trata-se daquilo que a língua francesa descreveria como uma *mise en visibilité*. Só que o valor da primeira mede-se pela sua semelhança com o Ser, e a segunda tem o Ser do seu Aparecer, o que significa que o grande defeito do *fantasma* consiste na sua autonomia ontológica: ao passo que o *ícone* cumpre plenamente a sua função, ao exibir em simultâneo a semelhança e a dissemelhança em relação ao que imita, isto é, a fractura entre o Sensível e o Inteligível, o *fantasma* pretende substituir-se ao seu modelo, até o ocultar, numa espécie de eclipse, quer dizer, num *trompe l'oeil* que torna indiscerníveis o Sensível e o Inteligível¹⁶. Como assinalou Lavaud, para Platão, ironicamente, a imagem deficiente é a verdadeira imagem, a única que pode

¹⁴ *Op. cit.*, p. 62.

¹⁵ Platão, *A República*, *op. cit.*, pp. 472 e 459. No mesmo texto, um pouco mais à frente, Sócrates volta a mencionar o *criador de fantasmas*, o *imitador* [εἰδῶλον ποιητής ὁ μιμητής] (*idem*, p. 464). Esta qualificação virá a ter o seu prolongamento poetológico mais produtivo no tratado *Do Sublime*, de Pseudo-Longino, que chega a utilizar o termo εἰδῶλον para se referir a uma imagem num verso (*Du Sublime*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 12). No entender de Murray Krieger, Platão une as várias artes que têm em comum o poder de fazer imagens: «a poesia cria assim imagens miméticas para os olhos da mente, tal como a pintura o faz para os olhos do corpo, em concordância com uma consistente teoria das imagens mentais». Krieger frisa que Platão «só pode usar esta teoria tomando de empréstimo uma palavra como 'imagem', que pode ser aplicada às artes visuais no seu sentido literal, e aplicando-a à poesia como uma metáfora desconhecida ou uma analogia vazia, de forma a elidir as diferenças entre o verbal e o visual». Krieger sugere mesmo que «a razão que subjaz aos lapsos na teoria da *mimesis* de Platão [...] está no facto de eles representarem a sua tentativa de encontrar um lugar para a poesia dentro das categorias espaciais e visuais da arte em geral, por causa da sua especial preocupação com o sentido da visão – externa e interna – e, portanto, do seu desejo de incluir a poesia entre as artes a serem condenadas». E conclui: «com esta analogia, ele abriu caminho para a tradição pictorialista, que usa as artes visuais como modelo para o funcionamento do poema» (*op. cit.*, pp. 71, 75-76). Ainda assim, Platão chega a distinguir as duas artes, no próprio texto d'*A República*, definindo a pintura como a arte «que se dirige aos olhos», e a poesia, como a «que se dirige aos ouvidos» (*op. cit.*, p. 468).

¹⁶ As duas revisitações mais importantes deste par no discurso da crítica de arte serão protagonizadas, no século XVI, por Jacopo Mazzoni e por Gregorio Comanini. Em 1587, Mazzoni divulga o tratado *Della Difesa della Comedia di Dante*, onde começa por isolar o *ídolo* como objecto das artes imitativas, para em seguida desenvolver uma longa e aprofundada revisão crítica do par platónico, a ponto de distinguir, dentro do âmbito da própria poesia, «Imitação Dramática Fantástica» de «Imitação Dramática Icástica», e «Imitação Narrativa Fantástica» de «Poesia Narrativa Icástica». Comanini, por seu turno, no diálogo *Il Figino*, de 1591, leva a cabo, no juízo de Claudio Scarpati, a primeira tradução das propostas de Mazzoni do terreno poético para o domínio iconográfico (cf. Jacopo Mazzoni, *Della Difesa della Comedia di Dante distinta in sette libri Nella quale si rispondi alle opposizioni fatte al discorso di M. Iacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'Arte Poetica, e di molte altre cose pertenenti alla Filosofia, & alle belle lettere*, Cesena, Severo Verdoni, 1688, pp. 12 e ss., e Gregorio Comanini, *Il Figino, Overo del Fine della Pittura*, in Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milão, Riccardo Ricciardi Editore, 1973, vol. I, pp. 187-189 e pp. 388 e ss.; cf. Claudio Scarpati, «Icastico e Fantastico: Iacopo Mazzoni fra

ser integrada numa teoria do conhecimento¹⁷. É a autonomia das uvas de Zeuxis que Platão reprova, por se apresentar como flutuação indeterminada entre os dois mundos da forma e da imagem, e é por isso que Platão apelida a arte imitativa assim concebida de «mentira sem nobreza», um epíteto que, no seu discurso, ainda se torna mais pertinente se tivermos em conta que a mentira é, para o filósofo, «uma imitação do que a alma experimenta e uma imagem que surge posteriormente»¹⁸. Segue-se que aquele que pratica a arte fantástica só pode ser um charlatão (γῶης), em tudo idêntico a esse farmacêutico que, no sentido originário também explorado por Platão, lança mão de venenosos sortilégios para produzir o seu feitiço letal: o imitador, o sofista e o farmacêutico (μυμητής, σοφιστής) passam assim a compor o trio fantástico dos vigaristas¹⁹. O passo mais importante no estabelecimento da vocação imagética da poesia é, como se pode verificar, o próprio Platão quem o dá: aos vindouros só foi necessário inverter a hierarquia correlativa do par das artes miméticas em função do seu específico valor estético, sobrepondo o papel essencial da autonomia do objecto criado à sua servidão perante um modelo extrínseco. Foi uma permuta encetada por Aristóteles e estabilizada pela teoria da representação dos estóicos, onde a *fantasia* passa a designar toda a actividade representativa, induzindo por fim à conclusão inevitável de que, na sùmula quinhentista de Jacopo Mazzoni, «o verdadeiro e perfeito Poeta é aquele que toma a imitação fantástica», pois «a imitação fantástica é a mais perfeita imitação, que convém à Poesia»²⁰.

Aristóteles, ao postular a equivalência da *mimesis* e da *poesis*, da imitação e da construção, atribuindo o papel principal ao verosímil nessa construção, resgata a arte da sua escravatura perante o real, e fá-lo abrindo caminhos que teriam uma fortuna crítica de grandes consequências na história da poética ocidental. A produção mimética, segundo Aristóteles, porque assenta num fundamento selectivo, tem o poder de gerar não só produtos integralmente autónomos, como também, e sobretudo, produtos esteticamente superiores ao próprio real. Invertido o sistema platónico, a relação do modelo com a cópia passa assim a ser ascendente. A arte em geral, e a poesia em particular, convertem-se de facto, como evidenciou Giovanni Lombardo, no *eikōn* do

Tasso e Marino», in *Dire la Verità al Principe: Ricerche sulla Letteratura del Rinascimento*, Milão, Vita e Pensiero, 1987, p. 261).

¹⁷ *Op. cit.*, p. 28.

¹⁸ *A República*, *op. cit.*, pp. 88 e 97; sublinhados meus. Cf. Ernst Cassirer, «Eidos et Eidolon: Le Problème du Beau et de l'Art dans les Dialogues de Platon», in *Écrits sur l'Art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, p. 45.

¹⁹ Cf. Jacques Derrida, «La Pharmacie de Platon», in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972. Na sua defesa de Dante, Mazzoni não deixa de relembrar a afinidade entre o poeta e o sofista, agora anunciada em tom encomiástico: «ainda merece o Poeta o nome de Sofista: mas merece-o muito mais por ser fazedor de Ídolos, e por representar todas as coisas com imagens» (*op. cit.*, p. 46).

²⁰ Cf. Jacopo Mazzoni, *op. cit.*, pp. 562 e 569. No discurso estóico, o lexema φαντασία é sinónimo de *representação*, reservando-se o correlativo φανταστικόν para designar a imaginação propriamente dita. O produto da representação é o φανταστόν, o da imaginação o φάντασμα (cf. Jean Brun, *op. cit.*, p. 38, e Frédérique Ildefonse, «Évidence Sensible et Discours dans le Stoicisme», in AAVV, *Dire L'Evidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 115-116 e 123). O próprio Mazzoni retoma esta distinção, definindo a *fantasia* como *impressão*, e o *fantasma*, como *espectro* (*op. cit.*, pp. 211-214).

eikos, isto é, na *imagem* do *imaginável*²¹, e é graças a este movimento que o poeta pode ser denominado *εικονοποιός*, «fazedor de imagens», como o é efectivamente numa passagem da *Poética*²². Aliado à lei do verosímil, o princípio selectivo é então o principal motor de uma concepção da *mimesis* que a apresenta já não como o acto de produzir uma cópia passiva de um modelo natural – longe do espelho de Platão – mas como acto produtivo de compor um objecto autónomo e belo, Imagem da Ideia que não existe senão na mente do artista, como quando Zeuxis, tendo que pintar o nu de Helena, preparou o seu quadro observando todas as raparigas da cidade de Crotona nuas – *não porque fossem todas belas mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos*, como conta Dionísio. O que em cada uma havia digno de ser pintado, reuniu-o ele na figuração de um só corpo, e assim, *a partir da selecção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela*²³. É Platão o vencido, pois no conceito aristotélico de imitação o artista pode, e deve, *executar a Ideia*. A partir de Aristóteles, portanto, a imitação é ficção, mas é também, pela primeira vez e quase dois milénios antes de Leonardo, *cosa mentale*, ou, melhor ainda, *disegno interno*²⁴.

O que realmente importa, ainda nos termos de Aristóteles, é «*pôr diante dos olhos* aquilo que representa uma acção»²⁵. Ora, se não esquecermos que, para Aristóteles, o poeta *é poeta pela imitação e imita acções*, facilmente perceberemos que, na teoria aristotélica da imitação poética, imitar é, por definição, «pôr diante dos olhos». De onde se conclui que, quando Aristóteles lança mão da fórmula *πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν* para

²¹ Giovanni Lombardo, *A Estética da Antiguidade Clássica*, Lisboa, Estampa, 2003, p. 117. Lombardo acentua ainda que, para Aristóteles, «a ligação entre o *eikon* e o *eikos*, entre a 'imagem' e o 'imaginável', longe de conduzir a resultados falazes, torna-se a garantia do valor filosófico da *mimesis* (*idem, ibidem*).

²² *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 129.

²³ Cf. Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da Imitação*, Lisboa, INIC / Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986, p. 52. Noutro passo, Dionísio reescreve a história de Zeuxis, para rematar: *Homero [...], ao descrever Agamémnon, diz: Nos olhos e na cabeça é ele semelhante a Zeus que lança o raio, / Na cintura a Ares, no peito a Posídon* (*idem*, pp. 66-67; cf. ainda a narrativa de Cícero, em *De l'Invention*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, pp. 142-144; para um inventário do aproveitamento tratadístico da lenda de Zeuxis, cf. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 34 e ss.). Rensselaer W. Lee entende que Giovan Pietro Bellori, ao pronunciar em 1664 na Academia de San Luca em Roma o discurso *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*, «erigiu definitivamente a *Poética* de Aristóteles – já consagrada na teoria literária – em documento também capital para a teoria da pintura», tendo redefinido «a Ideia que um artista deve imitar [...] como a imagem de uma natureza escolhida e embelezada que o pintor forma na sua imaginação segundo o método empírico de Zeuxis» (*Ut Pictura Poesis: Humanisme & Théorie de la Peinture*, Paris, Macula, 1991, pp. 31-32).

²⁴ Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot recordam que «esta observação lembra as considerações do capítulo 4 (49b) sobre os dois prazeres – prazer de intelecto suscitado pelo reconhecimento das formas (*morphas*) nas imagens (*eikonas*), e prazer mais imediato suscitado, entre outras coisas, pela cor (*kbroia*)», relevando, nos dois casos, «uma nítida convergência na valorização do elemento formal, estrutural, da obra representativa em detrimento dos dados sensíveis imediatos» (*La Poétique, op. cit.*, pp. 206-207). Uma preponderância intelectual que, significativamente, veio a estar na base da preferência de Descartes pela gravura e pelo desenho face à pintura, pois, entre a linha e a cor, o filósofo privilegiava a linha, justamente porque permite representar a ideia e traçar formas e contornos precisos.

²⁵ *Retórica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 200.

definir o escopo do discurso eloquente, nomeadamente mediante o uso da metáfora, fá-lo para indicar o campo específico da representação, como se torna evidente na passagem citada da *Retórica*: *chamo 'pôr diante dos olhos' aquilo que representa uma acção* [Λέγω δὴ πρὸ ὁμμάτων ταῦτα ποιεῖν, ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει οἷον τὸν ἀγαθόν]²⁶. Eis mais um daqueles casos de força linguística que Cassirer assinalou a propósito de Platão²⁷, pois neste enunciado aristotélico está bem exposta a dobra que vai da ἐνέργεια à ἐνάργεια, já que esta não sobrevive sem aquela. Como demonstrou Murray Krieger, ao instituir tal conexão, Aristóteles contrabalança as implicações visuais e espaciais da *enargeia* com o seu próprio interesse temporal no muito diferente termo *energeia*, que caracteriza a força que conduz o enredo²⁸. Contudo, acrescente-se, mais relevante ainda é o facto de Aristóteles fundar uma nova identidade e uma nova definição: *mimesis* é *enargeia*, como de resto será dito por Mazzoni ao evocar a retórica de Hermógenes, na sua *Defesa de Dante*: «*Enargia*, ou aquela evidência a que Hermógenes quer chamar Imitação Poética»²⁹. Esta é a *enargeia* dos poetas.

A definição mais repetida e mais sucinta da *enargeia*, já na nossa era, é atribuída ao retoricista Anonymus Seguerianus, que a descreve como «um discurso que coloca perante os olhos o que se mostra [ἔστι δὲ ἐνάργεια λόγος ὑπ' ὧν ἄγων τὸ δηλούμενον]»³⁰. Mas a grande importância da identidade proposta por Aristóteles vai ainda mais longe, já que a expressão «pôr diante dos olhos», com que define a *mimesis* a partir da *enargeia*, é exactamente a mesma que utiliza para aludir à especificidade do discurso eloquente, dessa linguagem condimentada que através dos *bedusmenoi logoi* dá sabor à poesia, com a Metáfora no governo³¹. O que significa que, em última instância, *mimesis* é

²⁶ *Idem, ibidem*. Sandrine Dubel sublinhou que o lema aristotélico designa simultaneamente o mecanismo mental e o efeito de texto («*Ekphrasis et Enargeia*: La Description Antique comme Parcours», in Avv, *Dire l'Évidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, op. cit., p. 254).

²⁷ Em 1923, Cassirer dilucidou o valor do vínculo entre *figura sensível* e *figura ideal* no sistema platónico, sobrelevando a «extrema *força linguística*» do filósofo, por ter conseguido, «com uma única variação, uma ligeira coloração de expressão, fixar uma diferença de significação que não tem nele par em precisão e em pregnância», já que «a teoria das Ideias de Platão é tão regida pela *separação* entre 'Ideia' [*eidōs*] e 'aparição' [*eiddon*] como pelo pensamento da sua *ligação*» («*Eidos et Eidolon*: Le Problème du Beau et de l'Art dans les Dialogues de Platon», art. cit., pp. 30-31 e 35). Cassirer sublinha que *eidos* e *eiddon* são «dois termos com a mesma raiz linguística, que se desenvolvem a partir de uma significação fundamental do ver, do ἰδεῖν e que no entanto encerram, segundo Platão, no sentido específico que ele lhes dá, duas 'qualidades' opostas da visão». Num caso, continua, «*ver* tem o carácter passivo da sensação sensível, que apenas procura recolher em si e reproduzir um objecto sensível exterior – no outro, torna-se livre contemplação, com vista à apreensão de uma figura objectiva, mas que não pode ela própria realizar-se senão como acto intelectual de configuração» (*idem*, p. 31).

²⁸ Murray Krieger, op. cit., p. 76. Krieger acrescenta ainda que, apesar «da ênfase de Aristóteles na *energeia*, há mesmo uma explícita, ainda que momentânea, invocação da *enargeia* na *Poética*», observando que, no capítulo XVII, Aristóteles «usa as palavras de código convencionais associadas à *enargeia* para invocar esta obrigação mimética, e com o apelo usual ao visual» (*idem*, p. 77).

²⁹ Jacopo Mazzoni, op. cit., pp. 985-986.

³⁰ In Barbara Cassin, «Procédures Sophistiques pour Construire l'Évidence», in Avv, *Dire l'Évidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, op. cit., p. 20. Cf. Mervin R. Dilts e George A. Kennedy, *Two Greek Rhetorical Treatises from the Roman Empire: Introduction, Text, and Translation of the Arts of Rhetoric Attributed to Anonymus Seguerianus and to Apsines of Gadara*, Leiden, Brill, 1997.

³¹ É fulcral ter em conta que, pelo menos desde Aristóteles, a linguagem figurativa e o regime retórico foram concebidos como a manifestação *sensível* da linguagem, num percurso que se foi comprimindo

logos em regime estético, o que legitima, por um lado, a sua autonomia, e, por outro, a especificidade das suas imagens, pois através das figuras a poesia oferece ao poeta, como virá a assinalar Lessing em 1766, a possibilidade de produzir «várias categorias de quadros interditos ao artista», porque a expressão poética é pitoresca sem ser obrigatoriamente *picturável*³².

O alcance retórico e poetológico da *enargeia*, ou da *evidentia*, foi de uma importância capital: em primeiro lugar, porque a *enargeia* resgatou o objecto estético da sua escravatura perante o real, ajudando a redefinir a própria essência da *mimesis*; em segundo lugar, porque propiciou o culto intenso e extenso de uma constelação de figuras de retórica e géneros correlatos, que conferiram ao discurso retórico e poético a capacidade de *dar a ver* através da palavra, numa narrativa que, no resumo de Murray Krieger, vai do epigrama à *ekphrasis* e da *ekphrasis* ao emblema³³; finalmente, porque esteve na base da associação milenar da pintura e da poesia, desde as sùmulas de Horácio e de Simónides, passando, de forma exaustiva, por todos os importantes tratados renascentistas, até ser vítima do golpe infligido por Lessing, na segunda metade do século XVIII.

Na *enargeia*, é mesmo a «visão como ficção» que passa a estar em causa, e o acto de colocar perante os olhos passa a ser o acto de construir o visível «dando a ilusão da presença». O poder desta *enargeia* está justamente na força da presença fictiva que só existe em estado de palavra. Só assim se entende que a *enargeia* possa ser, em última instância, uma qualidade que *dá a ver o invisível*, como acontece nos poemas homéricos, em que o adjectivo correspondente, *ἐναργής*, se aplica à manifestação dos deuses, à memória e à antecipação, ao sonho e à aparição, numa confluência óbvia com a *phantasia*, entendida já no sentido de *imaginação*, tal como Longino e Quin-

até aos «olhos da eloquência» de Quintiliano, com a restrição progressiva do *sensível* para o *visível*. Aristóteles referia-se, na *Poética* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 110), à «linguagem ornamentada», utilizando os termos *bedusmenoi logoi*, que, como assinalaram Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot na edição crítica do tratado, deveriam ser traduzidos por «linguagem condimentada». Os autores esclarecem que a palavra que traduzem por «relevé» é o participio perfeito passivo do verbo *beduno*, causativo derivado de *bedus*, «agradável»; quer dizer, *beduno* significaria «tornar agradável». Mas, prosseguem, «acontece que o substantivo derivado *bedusma*, que se lê mais à frente, também aplicado à música, designa normalmente (Aristófanes, Platão, Xenofonte) um «condimento» destinado a temperar um prato e, no plural, «especiarias», o que explica que, no Livro III da *Retórica*, Aristóteles, criticando o estilo de Alcimante, sobrecarregado de epítetos, jogue com as palavras dizendo que Alcimante utiliza os epítetos não como tempero – *bedusma* –, mas como alimento – *edesma* (*Retórica*, op. cit., p. 183). «A metáfora do tempero», concluem Dupont-Roc e Lallot, «implica claramente uma teoria da linguagem poética como composta por dois elementos bem distintos: um material de base, a linguagem «nua», sem acrescentos nem ornamentos, que preenche a função denotativa – e elementos relacionados, suplementares, cuja função, orientada para o prazer (*bedone*, da família de *bedus*, *bedusma*), é propriamente estética» (*Poétique*, op. cit., pp. 193-194). Com Quintiliano, esta constelação sensorial associada à linguagem em regime retórico vê o seu campo semântico significativamente circunscrito ao âmbito visual, já que, para o retoricista latino, as figuras são os «pontos luminosos do discurso» e, mais ainda, os «olhos da eloquência» (*Institution Oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, vol. V, p. 103).

³² Lessing, *Laocoon ou des Frontières de la Peinture et de la Poésie*, Paris, Hermann, 1964, pp. 105-106.

³³ Op. cit., p. 15.

tiliano a equacionam³⁴. A verdade é que, antes de Luciano, e muito antes de Petrarca, já Cícero dizia de Homero que *o que nós temos dele, não é poesia, é pintura*, e que o grande talento do primeiro dos poetas cegos residia justamente em *fazer-nos ver aquilo que ele próprio não via*³⁵, alinhando-se numa tradição que atribuía aos versos de Homero o mérito de serem fonte de inspiração para os próprios pintores, como conta um conhecido epigrama da *Antologia Grega* a propósito de Fídias, a que Alberti virá a fazer alusão³⁶. No que sobreviveu do tratado *Do Sublime*, Longino dedica um parágrafo a esta problemática, definindo as imagens [φαντασίαι] como figurações mentais [εἰδωλοποιΐαι], e especificando que o termo φαντασία está reservado *sobretudo para os casos em que, por um efeito do entusiasmo e da paixão, parece ver o que dizes e coloca-lo sob os olhos do ouvinte*³⁷. O termo *phantasia*, no pensamento grego, começara por designar simplesmente a própria faculdade da representação, o que a situava sob a égide específica da *mimesis*³⁸. Além de emparelhar a *fantasia* e o *estranhamento*, Longino situa definitivamente a *enargeia* para lá do âmbito da descrição sensível que lhe era mais canonicamente exigida, o que ainda é reforçado pela sua invocação de Eurípides, quando declara, a propósito das Fúrias, criaturas míticas sem existência real,

³⁴ Barbara Cassin (art. cit., pp. 16-17) isola alguns versos de Homero, onde ἐναργεῖς e os termos correlatos são utilizados em contextos que denotam «a força da presença do invisível, a maneira como o invisível se torna visível, a visibilidade do invisível», desde o passo da *Iliada* onde se lê que «a vista de um deus é difícil de suportar [χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς]» (*Iliada*, XX, v. 131), passando por alguns versos da *Odisseia*, em que o que está em causa são sempre aparições dos deuses (*Odisseia*, III, v. 420, e VII, vv. 199-201), até ao sonho de Penélope, quando Telémaco vai embarcar, em que ela é reconfortada por um fantasma: *Assim dizendo, desapareceu o fantasma pela fechadura / da porta e misturou-se com o sopro do vento. Acordou / do sono a filha de Icário: sentia o coração reconfortado: / ao seu encontro no negrume da noite viera uma clara visão [ἐναργὲς ὄνειρον]* (*Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003, p. 90). No seu ensaio especificamente consagrado à *phantasia* e à *enargeia*, Alessandra Manieri começa por assinalar que as primeiras ocorrências do segundo termo o correlacionam estreitamente com o primeiro, sendo a *enargeia* uma qualidade caracterizante da *phantasia* (*L'Immagine Poetica nella Teoria degli Antichi: Phantasia ed Enargeia*, Pisa / Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, pp. 105 e ss.).

³⁵ Cícero, *Tusculanes*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, vol. II, p. 161. Séculos mais tarde, Nietzsche atribui, ironicamente, à «incomparável nitidez da sua visão» a razão da «incomparável clareza das descrições de Homero» (*A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994, *op. cit.*, p. 81).

³⁶ Numa passagem exaustivamente repetida por tratadistas como Ludovico Dolce, Petrarca diz que Homero foi «o primeiro pintor das memórias antigas» (in Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milão, Riccardo Ricciardi Editore, 1973, vol. I, p. 293). Na leitura de Rensselaer Lee, Dolce «radicaliza a concepção comum, ao declarar que os poetas, que mesmo todos os escritores, são pintores; que a poesia, a história, em suma, tudo o que um homem cultivado é susceptível de escrever é pintura» (Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 8). Mas Dolce modaliza a sua teoria, numa passagem em que atribui ao poeta o poder de pintar o que é inacessível ao olhar do pintor: «O Pintor tem que imitar por meio das linhas e das cores [...] tudo aquilo que se mostra aos olhos: e o Poeta, por meio das palavras, vai imitando, não só o que se mostra aos olhos, mas ainda o que se representa no intelecto. Nisto são diferentes, mas semelhantes em tantas outras coisas, que se podem dizer quase irmãos» (Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, in Paola Barocchi, *op. cit.*, p. 290).

³⁷ Longino, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 24.

³⁸ Como esta, a *phantasia* é apenas aquilo que *faz ver*, de tal forma que Quintiliano virá a propor a sua tradução para o correspondente latino *visiones* ou *visa animi*, associação que é reforçada pela própria etimologia bífida do termo, que tanto o remete para o campo de φαίνειν, φανερός e φανός – o claro, o brilhante, o visível, o evidente –, como para o de φάος – a luz –, sobretudo desde Aristóteles.

que o próprio poeta viu as Fúrias, [...] e a imagem na sua mente, ele quase compeliu a audiência a tê-la também³⁹.

Inequivocamente livre de qualquer tipo de servidão realista, não admira que a *evidentia* seja definida por Quintiliano, na mais completa sistematização da retórica greco-romana, em termos que só podem reverberar a teoria do verosímil de Aristóteles:

[...] Quanto à figura que Cícero diz que coloca a coisa sob os nossos olhos, ela serve geralmente, não para indicar um facto que se passou, mas para mostrar como ele se passou, e isso não no seu conjunto, mas em detalhe: esta figura, no livro precedente, liguei-a à *evidentia*. Foi o nome que lhe deu Celso. Outros chamam-lhe ὑποτύπωσις [hypotyposis], e definem-na como uma representação dos factos, proposta em termos tão expressivos, que acreditamos ver, mais do que ouvir [...]. E não é só o que se passou ou se passa, mas o que se passará ou poderia ter-se passado que nós imaginamos.⁴⁰

Eis a quadratura do círculo: a mimese é o verosímil em estado de evidência. Quintiliano retoma a expressão utilizada por Aristóteles, a fim de realçar o valor de *apresentar as coisas de que falamos com uma clareza tal que parecem estar sob os nossos olhos*⁴¹, mas foi Cícero quem conferiu um papel primacial à visão na *enargeia* (já assumido por Aristóteles num dos seus *Problemas*⁴²), ao traduzir, pela primeira vez, o termo grego *enargeia* pelo termo latino *evidentia*. Temos mesmo a sorte, como salientaram Carlos Lévy e Laurent Pernot, de possuir ainda a sua certidão de nascimento: trata-se de uma passagem do Livro II dos *Primeiros Académicos*, redigido em 45 a. C., onde, ao discorrer sobre a teoria da representação dos estóicos, Cícero decreta que «*não há nada mais claro do que a enargeia, como se diz em grego*», e propõe que se lhe chame, *se vos agradar, clareza ou evidência* [enargeia, ut Graeci: perspicuitatem aut evidentiam nos, si placet, nominemus fabricemurque, si opus erit, verbal]⁴³. Deus disse *faça-se luz*; porém, a denominação latina da *enargeia* retirou-lhe parte da luz, para salientar o lugar central da visão, o que reintroduziu a problemática da dialéctica entre o objecto e o seu espectador, uma vez que *evidentia* não designa já uma mera propriedade ou efeito do objecto, mas, essencialmente, a natureza da relação do sujeito

³⁹ *Idem, ibidem*; cf. Murray Krieger, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁴⁰ Quintiliano, *Institution Oratoire*, *op. cit.*, vol. V, p. 181; sublinhados meus. Numa outra passagem, Quintiliano acentua o carácter mental da evidência, sugerindo que ela aparece aos olhos da inteligência: «É uma grande qualidade apresentar as coisas de que falamos com uma clareza tal que parecem estar sob os nossos olhos. O discurso, de facto, não produz um efeito suficiente e não exerce plenamente a empresa que deve exercer, se o seu poder se limitar aos ouvidos, e se o juiz acreditar que lhe fazem simplesmente o relato dos factos que conhece, em vez de os pôr em relevo e de os tornar sensíveis ao olhar da sua inteligência [oculis mentis ostendit]» (*idem*, pp. 77-78; sublinhados meus).

⁴¹ Quintiliano, *Institution Oratoire*, *op. cit.*, vol. V, Livro VIII, p. 77.

⁴² Cf. Aristóteles, *Problèmes*, *op. cit.*, vol I, Problema VII, p. 126: «a visão é por excelência o sentido da evidência [Τῆς δ' ὁψως ἐναργεστάτης οὐσης αἰσθήσεως]».

⁴³ Cícero, *Premiers Académiques*, in Pierre-Maxime Schuhl, *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, 1962, p. 196; cf. Carlos Lévy e Laurent Pernot, «Phryné Dévoilée», in *ANV, Dire l'Evidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, *op. cit.*, p. 10.

com o objecto que lhe é apresentado perante os olhos⁴⁴. A passagem da *enargeia* à *evidentia* é o marco mais emblemático da instituição de uma retórica da visão no eixo estruturante do discurso, que funde o sentido e a sensação, o sujeito que vê e o objecto que é visto⁴⁵.

Homero disse *faça-se o escudo de Aquiles*, e o escudo fez-se. Se a narrativa da constituição retórica da *enargeia* pode ter o seu anúncio nesse discurso indicial por excelência que é o discurso epidíctico, na retórica clássica, em particular na sofística, e o seu mais imediato prolongamento material no epigrama, a verdade é que a *ekphrasis* veio criar, como sintetizou Murray Krieger, um epigrama sem o objecto que o acompanha, já que na *ekphrasis* só o objecto verbalmente criado tem existência⁴⁶. Foi mesmo Krieger quem recuperou o significado primeiro da *ekphrasis*

⁴⁴ Carlos Lévy e Laurent Pernot expuseram o significado desta alteração: «ao passo que ἔργεια não oferece dificuldade, na medida em que o adjectivo ὀργός designa a claridade e o brilho do objecto, não acontece o mesmo com -videntia, que evoca simultaneamente *videre*, 'ver' e *videri*, 'parecer'. [...] Para o utilizador da língua latina na época ciceroniana, a expressão *evidens res* apresentava certamente um carácter desconcertante, pois podia parecer, na primeira abordagem, que reenviava ao sentido activo de *videre*, e tanto mais porque não existia o verbo *evideor*. Ao contrário de ἐνάργεια, *evidentia* não é mais uma qualidade da coisa, supondo um corte bem nítido entre o sujeito e o objecto, é, na própria composição do termo, a evocação de um momento fusional em que activo e passivo, visão e coisa vista, são impossíveis de dissociar uma da outra» (art. cit., pp. 11-12). Cf. ainda a nota filológica de Gorler no comentário ao texto de Cícero: «Não existe verbo *evidere*; só depois de Arnóbio é que lemos *evideor*; aparentemente formado a partir do adjectivo *evidens*. Cícero queria que a palavra que ele próprio criou fosse percebida no sentido de um participio de *videri* com um prefixo intensivo, de acordo com o modelo *e-luceo*, etc. Como equivalente de ἐνάργης, encontramos-lo também na tradução ciceroniana do *Timeu* de Platão» («Les 'Évidences' dans la Philosophie Hellénistique», in Aavv, *Dire l'Evidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, op. cit., p. 132).

⁴⁵ Uma passagem que tem, contudo, a sua contrapartida, como acentuou Barbara Cassin, ao lembrar que nenhuma das palavras que significam «evidência» em grego é construída sobre ὁράω (*orao*, «ver»), depreciando aquilo que designa como «a imediatez dessa exaustão do visível a que o latim cartesiano nos habituou», para valorizar o «procedimento de aparição», a *mise en visibilité* que o núcleo sémico do vocábulo grego privilegia (art. cit., p. 16). Mais à frente, Cassin aprofunda a sua reflexão, insistindo que «as outras palavras gregas que significam 'evidência', ou antes 'evidente' [...], referem-se ainda mais nitidamente a um procedimento de *mise en lumière* e de construção. [...] *delon* é evidente porque é mostrado; *phaneron*, *emphanes*, isso aparece, isso brilha, porque é colocado sob a luz. Ora, no que respeita a *phaino*, uma das maneiras etimologicamente ligadas à *mise en lumière* é o dizer, *phanai*: isso torna-se evidente porque é enunciado». Cassin convoca ainda o *Dictionnaire Étymologique* de Chantaine, relembrando «a etimologia possível de *enargeia* por *argos*, que designa a brancura brilhante, o branco brilhante do claro e ao mesmo tempo a sua rapidez e a sua fulguração» (*idem*, pp. 17-18).

⁴⁶ Murray Krieger, op. cit., p. 16. No mesmo lance, Krieger relembra que «o epigrama, no seu uso primário enquanto inscrição verbal numa escultura ou numa pedra tumular, implicitamente assumia e punha no lugar a relação subsidiária das suas palavras com a obra de arte plástica que acompanhava (*epi-grama*), frequentemente como pouco mais do que uma legenda. Mas, por vezes, descontente neste papel subsidiário, o epigrama podia usar as suas palavras para desafiar a primazia do objecto físico que adornava», algo similar ao *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte ou ao *Voilà la femme* de Picabia. Apesar das complicações a que tal prática poderia conduzir, acrescenta Krieger, nos seus primórdios, «o epigrama deveria funcionar sobretudo como um indicador para o monumento que acompanhava, aceitando em grande medida um papel secundário». A conclusão de Krieger é que, «quando passamos do epigrama à *ekphrasis* e perdemos a presença do objecto que acompanha, encontramos a linguagem, já não permitindo qualquer primazia ao seu objecto visual, mas procurando uma equivalência com ele» (*idem, ibidem*). Na síntese de Luís Adriano Carlos, a *ekphrasis* «é um epigrama sem a presença do objecto, uma escrita *sobre* ou *por cima* de uma ausência» (Luís Adriano Carlos, «Uma Pintura Falante», in *O Arco-Íris da Poesia: Ekphrasis em Albano Martins*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 25).

na retórica helenística, em particular na segunda sofística – altura em que, no sugestivo comentário de Barthes, «houve um fraquinho pela *ekphrasis*»⁴⁷ –, tal como era praticada nos exercícios preparatórios para o discurso, os *progymnasmata*, de que nos restam hoje em dia o testemunho da *Retórica a Alexandre*, atribuída a Anaxímenes de Lâmpsaco, mas sobretudo os manuais de Téon, de Hermógenes, de Aftónio e de Nicolao de Mira. Em todos eles, a *ekphrasis*, ou *hipotiposis*, é apresentada como um dos exercícios preparatórios fundamentais, e em todos é definida com termos que a fazem praticamente equivaler à própria *enargeia*: *uma descrição é uma composição que expõe em detalhe e apresenta perante os olhos de maneira manifesta o objecto mostrado* [λόγος περιγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον]⁴⁸. Mais ainda: todos admitem, sem qualquer restrição, os objectos do exercício descritivo, aceitando como legítimas as descrições de personagens, de factos, de circunstâncias, de lugares, de épocas, de animais e de árvores, e «de muitos outros objectos»⁴⁹. E é este vasto leque de objectos da *ekphrasis*, compreendendo nomeadamente a *ἐκφρασις χρόνου*, a descrição do tempo, com especial destaque para as estações, que propicia uma transição do discurso retórico para o discurso poético, transformando um mero exercício escolar em género literário, dominante no pré-romantismo do final do século XVIII. Em toda esta trajectória, o Escritor é Descritor. E o percurso torna-se tanto mais interessante quanto se atenta, sobretudo ao longo da Idade Média, como apontaram pormenorizadamente Curtius e Barthes, nos objectos que povoam as descrições: nos países nórdicos há oliveiras, na Alemanha de Eckhart come-se figos, os pastores ingleses têm que ter cuidado com os leões, na Floresta de Arden de Shakespeare também há leões que passeiam entre oliveiras e palmeiras. O verosímil já não é aqui referencial, mas abertamente discursivo, pois são as regras genéricas do discurso, quer dizer, as exigências do género descritivo, que ditam a lei⁵⁰.

⁴⁷ Roland Barthes, «O Efeito de Real», in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 133.

⁴⁸ Esta é a definição de Téon; as dos restantes autores são quase literalmente iguais (cf. Teon, Hermógenes, Aftónio, *Ejercicios de Retorica*, Madrid, Gredos, 1991, pp. 136, 195, e 253). O termo *hipotipose*, como sinónimo de *ekphrasis*, é utilizado por Hermógenes, mas não por Teon. Sandrine Dubel recorda que os *Progymnasmata* «são os primeiros – e os únicos – manuais a oferecer um tratamento de conjunto, teórico e prático, sobre a descrição isolada como unidade específica do discurso: nos tratados anteriores, a descrição – ou o que se podia identificar como tal – quase nunca é tratada por si mesma, só é mencionada a propósito de análises e perspectivas que a ultrapassam» (art. cit., p. 250). À semelhança da grande maioria dos textos gregos, estas obras só foram editadas e difundidas a partir do século XVI: a de Aftónio em 1508, a de Téon em 1520, e a de Hermógenes em 1790, o que limita bastante as reflexões sobre a *ekphrasis* até ao Renascimento.

⁴⁹ *Ejercicios de Retorica*, op. cit., pp. 136, 138, 185, 195 e 253. Torna-se necessária a diferenciação entre estes exercícios descritivos e o discurso epidíctico, pois, como assinalou Laurent Pernot, no seu extenso estudo sobre a retórica do elogio no mundo greco-romano, «o elogio e a descrição permanecem dois géneros bastante distintos no seu princípio». Desde os *Progymnasmata*, específica Pernot, «*enkômion* e *ekphrasis* constituem dois exercícios diferentes, e essa diferença continua a reflectir-se na produção dos oradores». Pernot dá como exemplo concreto desta diferenciação duas obras de Libânio consagradas ao mesmo tema, *Descrição das Calendas* e *Elogio das Calendas* (Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993, vol. II, p. 671).

⁵⁰ Roland Barthes, «O Efeito de Real», art. cit., p. 133. Cf. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 183-185.

O ponto fulcral do exercício descritivo, tal como foi previsto nos *progymnasmata*, é, deste modo, não o objecto de que o discurso se ocupa, mas o modo como o objecto é *dado a ver*; este, sim, sujeito a exigências pré-estabelecidas: a elocução deve ser *clara e vívida, adequada* ao objecto, porque é necessário que o discurso *quase provoque a visão do que se descreve*, isto é, *que reproduza fielmente os objectos que descreve*⁵¹. A própria constelação retórica dos exercícios descritivos liberta-os, desde o princípio, da tarefa reprodutiva de um objecto que lhes seja extrínseco, pois, tal como a *topografia* (τοπογραφία ou *loci descriptio*), enquanto figura descritiva específica, prevê a descrição de um lugar real, também a *topotesia* (τοποθεσία ou *loci positio*) tem direito de cidadania no reino da *ekphrasis*, designando por seu turno a descrição de um lugar imaginário. A *ekphrasis* afasta-se claramente do epigrama, porque o seu referente não está ao lado, mas dentro dela: a sua indicialidade é imanente, o seu indicador aponta para o próprio umbigo, como no escudo de Aquiles forjado por Hefestos-Homero. A fidelidade converte-se numa *alta fidelidade* à evidência verbalmente edificada. Eis a Imagem Poética orgulhosamente destituída de qualquer possibilidade de tradução inter-semiótica, porque na verdade o seu papel não é *representar*, mas *apresentar*.

Por isso Longino diferenciava a evidência dos oradores e a dos poetas, defendendo que em poesia o fim das imagens é a *surpresa*, no discurso é a *evidência* [ἐνάργεια]⁵². Ao emparelhar a *fantasia* e o *estranhamento* no seio da poesia, Longino aproximava-se de Aristóteles num ponto fulcral: a *enargeia* dos poetas é *logos*, mas é esse *logos* estranho e surpreendente que, em função retórica e estética, através dos *schemata* retira a linguagem da sua escravatura perante as coisas, e a dá como lugar da mais inteira performatividade. Com uma precisão indispensável, que Roland Barthes viria a assinalar no início dos seus *Fragmentos de um Discurso Amoroso*: «σχῆμα não é o 'esquema'; é, de uma forma bem mais viva, o gesto do corpo captado em acção e não contemplado em repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar no corpo tenso»⁵³. O conceito de σχῆμα, portanto, com que desde a tratadística grega se designaram as metáboles retóricas, e onde cabem a *figura*, a *forma* e o *gesto*, colocou o acento na metamorfose da língua dada pelo contorno do desenho, isto é, outorgou ao discurso retórico a capacidade de *dar a ver* o que a pintura seria incapaz de dar, uma espécie de mundo quadrimensional feito de imagens-movimento, como se fosse possível reter Psique-borboleta, Narciso-flor, Argos-Pavão. Nesta conclusão está bem exposta a dobra que vai da ἐνάργεια à ἐνέργεια, já que uma não sobrevive sem a outra, como assinalara já Aristóteles. Ao instituir a conexão, Aristóteles resgatara já a poesia da esfera da pintura, demonstrando que, se a poesia é imagem, só pode ser imagem-movimento, lugar atópico de uma ἐνάργεια definida como λόγος περιηγηματικός, isto é, escrita da evidência «que não se daria na imediatez de um efeito de quadro mas se desenvolveria no movimento de um olhar»⁵⁴.

⁵¹ Téon, Hermógenes, Aftónio, *op. cit.*, pp. 71, 136, 195-196 e 254.

⁵² Longino, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 24.

⁵³ *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p. 12.

⁵⁴ Foi Sandrine Dubel quem chamou a atenção para este elemento essencial na definição da *ekphrasis* nos tratados de Téon, de Hermógenes e de Aftónio, sublinhando que o facto de a *ekphrasis* ser designada como um *logos periegmaticos* lhe confere «uma certa especificidade». No seu entender, o

O que, em última instância, explica que o seu nome venha a aparecer no título da «bíblia do conceptismo» elaborada por Tesauro em 1654, *Il Cannocchiale Aristotelico*⁵⁵. Se o provocatório título de Tesauro quis entrelaçar dois métodos divergentes, o de Galileu e o de Aristóteles, produzindo uma teratologia epistemológica, o certo é que o fez com base nessa *glória do ver* que esteve tanto na origem do invento óptico do cientista como na do entendimento *opticonico* da metáfora pelo grego. É o próprio Tesauro, de resto, quem explicita a articulação pretendida, ao retratar o texto de Aristóteles como «um limpidíssimo *cannocchiale* para examinar todas as perfeições e as imperfeições da eloquência»⁵⁶. Trata-se de gerar a anamorfose do sentido a partir dessa *perspectiva curiosa* que se substitui ao olho do *Quattrocento*⁵⁷. A lente astronómica nas mãos da Poesia dá a ver o invisível, como se constata pela aparição das manchas solares na ilustração que abre as primeiras edições do tratado, mas, mais ainda, Poesia e Pintura fundam a sua convivência na representação anamórfica dos objectos⁵⁸. Destarte, Tesauro não só unifica toda a estética barroca como «arte da coisa vista»⁵⁹, mas ressalta ainda que a retórica que a configura, sob o governo da Metáfora, é gerada por um olhar anamórfico, em que o descentramento da visão suscita o recentramento do visível, mediante múltiplas refacções inesperadas, e por isso mesmo maravilhosas⁶⁰. O mais aristotélico dos barrocos vem resgatar aquela que havia sido uma das mais antigas e mais irrevogáveis descrições da figura, logo refinada na retórica latina, uma vez que o Aristóteles da *Retórica* sublinhara já o específico «poder de visualização» da metáfora, assente no mecanismo basilar da *analogia*, associara inextricavelmente a metáfora, a *enargeia* e a *energeia*, e designara como função primacial da metáfora «colocar o objecto diante dos olhos», expressão capital com que se viria a descrever o tropo em inúmeros tratados de retórica subsequentes, e que levaria ainda o filósofo a aludir à «metáfora que pinta»⁶¹.

discurso feito percurso adquire assim uma espécie de «sentido turístico», que faz com que por trás da *ekphrasis* se perfile «toda uma literatura de viagem através do texto», que torna o próprio texto «mapa escrito». O que levaria, ainda segundo a autora, à conclusão obrigatória de que esse percurso, ou olhar em movimento, é a própria origem da *enargeia* (art. cit., pp. 252-257).

⁵⁵ A qualificação é de Yves Hersant, *La Métaphore Baroque: D'Aristote à Tesauro*, Paris, Seuil, 2001, p. 11. Apesar de conhecer uma primeira edição em 1654, a edição definitiva de *Il Cannocchiale Aristotelico* data de 1670.

⁵⁶ In Yves Hersant, *op. cit.*, p. 64. Para a ocorrência do *mot-valise* «optikon», cf. Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir: De l'Esthétique Baroque*, Paris, Galilée, 1986, p. 29.

⁵⁷ A expressão «perspectiva curiosa», aplicada à anamorfose, foi fixada pela obra de Jean-François Niceron, *La Perspective Curieuse ou Magie Artificielle des Effets Merveilleux*, editada em Paris, em 1638, e rentabilizada em definitivo pelo ensaio de Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Perspectives Curieuses*, de 1955 (Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, Paris, Flammarion, 1996; cf. Michael Baxandall, *L'Oeil du Quattrocento: L'Usage de la Peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985).

⁵⁸ Cf. Yves Hersant, *op. cit.*, pp. 8 e 12 (na p. 8, reproduz-se o frontispício das edições de 1663 e de 1670 do tratado de Tesauro). Note-se que o *cannocchiale*, ao contrário do telescópio, não utilizava espelhos, mas duas lentes, ou dois sistemas de lentes: a *objectiva*, que oferecia uma pequena imagem invertida, e a *ocular*, que a aumentava.

⁵⁹ Cf. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 68.

⁶⁰ Cf. Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir, op. cit.*, pp. 41 e 47-48.

⁶¹ No Livro III da *Retórica*, Aristóteles declara que «há palavras mais apropriadas do que outras, e mais semelhantes ao objecto e mais próprias para trazer o assunto para diante dos olhos», para

Neste contexto, a associação do Estagirita com o inventor do *cannocchiale* assume toda a pertinência na obra de Tesauro, ainda que num regime necessariamente dialéctico, que não elide, mas estimula, a tensão do vínculo, já que Tesauro se posiciona claramente no centro óptico da cultura que o enforma, para a partir daí instituir a retórica, com a metáfora no governo, como um regime de dicção panóptica. Mais uma vez, estamos perante uma pulsão escópica, que mais não faz do que ostentar uma radical *mise en visibilité*, desta feita mediante uma operação exclusivamente verbal, fundadora da especificidade da imagem poética, entendida como construção verbal que dá a ver o não visualizável. A metáfora é mesmo a ponta e o ponto quimérico da *voyure*, onde surge o *irregardable*, algo muito próximo daquela pulsão de *inexprimir o exprimível* de que virá a falar Barthes: «Que discurso eloquente poderia então, tão bem como a metáfora, exprimir em termos próprios conceitos inexprimíveis, fazer-nos sentir as

aconselhar que se deve tirar as metáforas -de coisas belas, quer em som, quer em efeito, quer em poder de visualização, quer numa outra qualquer forma de percepção». Mais à frente, enaltece a metáfora, «se ela fizer com que o objecto salte 'diante dos olhos'» (*op. cit.*, pp. 181-182 e 197). Como demonstrou detalhadamente Paul Ricoeur, apesar de Aristóteles admitir, na famosa passagem da *Poética*, a existência de quatro espécies de metáforas, o tropo tende a reduzir-se à espécie por analogia, o que, de resto, é reforçado pela própria declaração de Aristóteles, quando prescreve que «bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças» (cf. Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, p. 138, e Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 19-34). Observe-se que, na tradução francesa do texto de Aristóteles, a dimensão rigorosamente visual da metáfora é acentuada, ao respeitar-se o original ὁμοιον θεωρεῖν com a tradução «Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable». Os autores da edição crítica não deixam, aliás, de assinalar em nota que «a metáfora funda-se sobre o 'olhar'» (*La Poétique*, *op. cit.*, pp. 117 e 366; sublinhados meus). A fórmula aristotélica está na raiz da definição latina da metáfora como *rei ante oculos ponendi causa*, que aparece desde a *Retórica a Herênio: A metáfora produz-se quando uma palavra é transferida de um objecto para outro, porque a semelhança parece justificar essa transferência. Utiliza-se para pôr uma coisa perante os olhos (Retórica a Herênio, Madrid, Gredos, 1997, p. 280). A partir daí, multiplicam-se os exemplos que retomam a qualificação aristotélica: no terceiro livro do *De Oratore*, Cícero declara que as metáforas *se dirigem directamente aos nossos sentidos, e particularmente aos olhos, o mais penetrante dos sentidos*, e defende que as imagens que se dirigem aos olhos são *bem mais penetrantes, porque tornam, por assim dizer, visível ao espírito o que podemos distinguir e ver*; por sua vez, Quintiliano afirma que *a metáfora foi sobretudo inventada para emocionar os espíritos, para dar relevo às coisas e torná-las sensíveis ao nosso olhar* (Cícero, *De l'Orateur*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, vol. III, p. 63; Quintiliano, *Institution Oratoire*, *op. cit.*, vol. V, p. 108). Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*, ainda condensa a fórmula de Aristóteles, proclamando que «para o verdadeiro poeta a metáfora não é uma figura de retórica, mas uma nova imagem que substitui a primeira imagem, e que paira realmente diante dos seus olhos, em vez de um conceito» (Friedrich Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, *op. cit.*, p. 81). A própria associação da metáfora à pintura, operada por Aristóteles, a partir da expressão πρὸ ὁμμάτων, terá também grande fortuna crítica, como atestam, já no século XVIII, as considerações de Voltaire, para quem a criação poética, sobretudo no caso da utilização da metáfora, deve trazer consigo uma imagem «que possa ser figurada visualmente pela mão do pintor», ou as de Hugh Blair, que, na sua Lição XV, especialmente consagrada à metáfora, a qualifica como «uma forma mais vívida e animada de expressar semelhanças que a imaginação traça entre os objectos», preconizando que «de todas as Figuras do Discurso, nenhuma chega tão próximo da pintura como a Metáfora», pois o seu «efeito peculiar é dar luz e força à descrição; tornar as ideias intelectuais, de algum modo, visíveis para os olhos, dando-lhes cor, e substância, e qualidades sensíveis» (Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Dublin, Whitestone Colles, 1783, vol. I, pp. 373-375). Não por acaso, Vico acaba por alinhar a metáfora, «o mais luminoso» dos tropos e, «porque o mais luminoso, o mais necessário e o mais frequente», junto das «primeiras luzes da linguagem poética, que são as hipotiposes, as imagens, as semelhanças, as comparações, as metáforas, as perifrases» (*La Science Nouvelle*, Paris, Fayard, 2001, pp. 173 e p. 207).*

coisas insensíveis e fazer-nos ver as invisíveis?», questiona Tesouro no seu Tratado⁶². E assim condensa com um único gesto o entendimento do tropo desde a definição de Aristóteles: a metáfora nomeia o anónimo⁶³, reveste a Ideia de uma forma sensível e, acima de tudo, *dá a ver o invisível*, o que vem estruturar a equivalência entre Figura, Imagem e Metáfora, característica de todo o Barroco, de consequências definitivas em toda a teoria literária e retórica subsequente⁶⁴.

⁶² *Op. cit.*, pp. 106-107. Cf. Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 17.

⁶³ A primeira definição de Tesouro, «exprimir em termos próprios conceitos inexprimíveis», repassa toda a tratadística retórica da Antiguidade, desde Aristóteles. Para o filósofo, a metáfora «nomeia o anónimo», ou «transforma o anónimo em nome», tal como para Demétrio se aplicam as metáforas «de uma forma tão elegante que parecem os termos próprios». Quintiliano ainda diz que, graças à metáfora, «parece que nenhum objecto é desprovido de nome» (Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. 181; Demétrio, *Sobre el Estilo*, in Demétrio, *Sobre el Estilo* / 'Longino', *Sobre lo Sublime*, Madrid, Gredos, 1979, p. 57; Quintiliano, *op. cit.*, vol. V, p. 105). A metáfora supriria assim a deficiência das línguas naturais, instaurando um regime de nomeação precisa, perdido com a maldição de Babel, exibindo-se como a grande sobrevivente dessa língua adâmica incansavelmente procurada pelos poetas, como de resto sugere o próprio Tesouro: «em muitos casos, ela compensa oportunamente as pobrezaas da língua [...]. De onde a justa observação de Cícero, segundo a qual as metáforas parecem as roupas que, inventadas por necessidade, servem também à elegância e ao enfeite» (*op. cit.*, p. 107). No limite, parafraseando Barthes, trata-se mesmo da conotação convertida na última das denotações (cf. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 16).

⁶⁴ Buci-Glucksmann entende que, neste sistema estético e poetológico, «a figura já não 'representa' o conceito, pois o 'conceito' – o *conchetto* – não é ele próprio mais do que um nó de palavras e de imagens, uma *expressão figurada* (Robert Klein) semelhante à pintura» (*La Folie du Voir*, *op. cit.*, p. 134). Vico ainda acusa esta singular sinédoque, ao defender que os *caracteres poéticos* são *imagens* (*op. cit.*, pp. 32-33). Num ensaio recente, Jean Cohen fez assentar nesta equivalência a própria especificidade de toda a figuração, denunciando a profunda confusão teórica e crítica entre *tropo* e *imagem* que ela veio a suscitar. Diz Cohen: «O sentido figurado é 'concreto', quer dizer que ele faz 'imagem'. Ele dá a 'ver', ao passo que o sentido próprio dá a 'pensar'. De onde a confusão terminológica que se estabeleceu progressivamente entre 'tropo' e 'imagem', e que continua em curso hoje em dia» (Jean Cohen, «Théorie de la Figure», *Communications*, 16, Paris, 1970, p. 24).

António Manuel Ribeiro Rebelo
Universidade de Coimbra

A exaltação da cidade – da Antiguidade à Idade Média

A exaltação das cidades na literatura tem as suas origens na Antiguidade Clássica, qualquer que seja a acepção grega e latina do conceito de cidade, a que poderemos acrescentar as designações que posteriormente foram criadas, já durante a Idade Média, como *castrum*, *castellum*, *burgus*... Para compreendermos devidamente o recurso ao encómio de cidades na literatura medieval, devemos recuar até às origens da literatura ocidental¹.

Na Antiguidade Grega

Entre as funções da poesia distinguiam-se, na Antiguidade, o louvor e a glorificação. Não é difícil encontrar sub-géneros líricos estreitamente relacionados com este tipo de códigos semântico-pragmáticos. É nesse sentido que também um dos géneros poéticos mais antigos, a poesia épica, poderá ser considerada sob a mesma perspectiva. Já no que diz respeito à prosa, o louvor só surge no séc. V a. C.

Quem era objecto do louvor? Platão afirma que “em matéria de poesia, só se devem admitir na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos”². Mas, na prática, as possibilidades eram muito variadas: deuses e deusas, heróis, figuras mitológicas, reis e outro tipo de soberanos, soldados mortos em combate, os defuntos, em geral, os

¹ Sobre o louvor da cidade na Antiguidade Clássica, na Antiguidade Cristã e na Idade Média, vd. Wilhelm Gernentz, *Laudes Romae: dissertatio inauguralis ... scripsit Guilelmus Gernentz*. Rostochii, 1918; William Hammer, *Latin and German encomia of cities: a dissertation...* Chicago, 1937; Eugen Giegler, *Das Genos der Laudes urbium im lateinischen Mittelalter. Beiträge zur Topik des Städtelobes und der Stadtschilderung*. Bayerische Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 1953; E. Kienzle, *Der Lobpreis von Stadt und Ländern in der älteren Griechischen Dichtung*. Diss. Basel, 1963; Paul Gerhard Schmidt, “Mittelalterliches und humanistisches Städtelob”, *Wölfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung* 1 (1981) 119-128. Carl Joachim Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts* (=Beiträge zur Altertumswissenschaft 2). Hildesheim, 1986; J. K. Hyde, ‘Medieval descriptions of cities,’ in *Literacy and its Uses*, ed. Daniel Waley. Manchester, 1993, pp. 1-32.

² Platão *República* 607a, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira in *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Organização e tradução do original por Maria Helena da Rocha Pereira. Porto, 2003.

vencedores de certames atléticos, os habitantes de uma cidade e até seres inanimados³. Muitos destes tópicos propiciavam, por sua vez, o louvor de outros temas que lhes estavam associados. Por exemplo, o louvor de Palas Atena facilmente cedia lugar ao elogio da cidade e respectivos habitantes de que ela era protectora; o elogio fúnebre não podia deixar de louvar a terra ou cidade natal do falecido – e o inverso também acontecia. O elogio da cidade estava intimamente ligado ao elogio dos cidadãos, o elemento fulcral daquela. O ser humano era originalmente o objecto principal do elogio. Ora, a cidade só tinha significado enquanto pólo da actividade humana e era nessa qualidade que o elogio passava a ser também extensivo à cidade⁴.

De uma forma geral, as referências na literatura grega de exaltação à cidade consistem, tanto na poesia, como na prosa, na descrição da cidade e no seu louvor público, no qual se incluem os seus habitantes. Por vezes, a descrição resulta tão laudatória ou o elogio encontra tantas vezes a sua confirmação no processo descritivo que se torna difícil, na prosa, distinguir o elogio da descrição propriamente dita.

C. J. Classen sintetiza toda esta complexidade e indefinição da seguinte forma: “Descrições, mas também encómios de cidades encontram-se mais tarde por todo o lado: na poesia épica, na poesia trágica, em discursos políticos, em discursos judiciais, em várias formas de literatura informativa e finalmente na literatura epidíctica ou panegírica que associa o louvor de uma pessoa ao da sua pátria ou ao da cidade que fundou, ou que transforma o próprio louvor da cidade em objecto e o complementa com observações sobre os feitos de todos os seus habitantes ou de um único, do fundador, de um soberano, de um santo ou de um mártir”⁵.

Os recursos retórico-estilísticos mais utilizados no louvor de uma coisa ou pessoa consistem em discorrer sobre os aspectos positivos ou as características mais notáveis e consequentemente mais aprazíveis de algo ou de alguém e em estabelecer a comparação com outras pessoas ou coisas, pois o objecto do louvor deverá primar pela excelência sobre outros objectos equivalentes em, pelo menos, uma característica. Ora, quem descreve não se limita a um processo objectivo de *ekphrasis*, mas procura elencar e seriar características relevantes, dignas de referência, salientando acima de tudo o aspecto qualitativo, digno de louvor, que se reflecte sobretudo na selecção dos adjektivos. De resto, limita-se a confrontar o desconhecido com a realidade conhecida.

³ Um exercício de retórica muito comum consistia na elaboração de um discurso laudatório em honra de pessoas que menos possibilidades tinham de alguma vez serem objecto de um louvor – um tirano, uma prostituta, um assassino – ou meros seres inanimados, como o sal ou o fumo.

⁴ Quintiliano dirá mais tarde que as cidades devem ser louvadas da mesma forma que as pessoas: *Laudantur autem urbes similiter atque homines* (*Institutio Oratoria* 3.7.26). Com esta afirmação, Quintiliano reconhece implicitamente a união intrínseca destes dois conceitos: a cidade enquanto realidade decorrente da actividade humana. Dois séculos depois, o retor grego Menandro, teorizador do género laudatório, insistirá nesta ideia de pólis enquanto comunidade de cidadãos, logo, os tópicos do louvor dos homens são os mesmos que devem ser aplicados às cidades. Daí as analogias entre a região e o corpo humano, entre pólis e pessoa, a expressão “dar voz à cidade” e toda a evolução posterior do género, que culminará na Idade Média com a importância que os poemas passam a atribuir às actividades humanas (ofícios, artes, cargos,...), as quais são justamente analisadas numa perspectiva social.

⁵ C. J. Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts* (=Beiträge zur Altertumswissenschaft 2). Hildesheim, 1986, p. 5.

No fundo, as técnicas básicas do discurso narrativo e do laudatório são idênticas. Daí que, muitas vezes, não seja perfeitamente claro se um autor pretende apenas descrever uma cidade ou se também a deseja louvar.

Lembremos que o louvor pertence ao *genos epideiktikon* que encontra correspondência, em latim, no *genus demonstratiuum*. Como os elogios eram pronunciados em ocasiões festivas perante grandes ajuntamentos de pessoas, que em grego era significado pelo termo *panegyris*, o discurso laudatório passou a ser designado por *panegyrikos logos* ou, de uma forma abreviada, simplesmente por *panegyrikos*. No séc. III a. C., este termo passou a significar todo o discurso festivo ou ostentativo. Com o tempo, *panegyrikos* e *enko(o)mior⁶* passaram a ser sinónimos e o *genos epideiktikon* passou a ser também designado por *genos panegyrikon* ou *genos enkomiaстикon⁷*.

Aristóteles preconizava que o objecto do louvor fosse o belo (*to kalon*), i.e. tudo o que *per se* fosse desejável e tudo o que fosse bom. A virtude consiste na prática do bem e no poder de adquirir e preservar o que é bom. Tudo o que gera virtude e tudo quanto provém da virtude é belo⁸. A felicidade compõe-se de vários elementos. Dois deles, a origem nobre e a bênção de bons filhos, são explicados por Aristóteles na situação concreta da pólis: uma cidade tem origens nobres, se os primeiros dos seus habitantes se tornaram famosos como chefes e se muitos dos seus descendentes se notabilizaram pelas suas distintas qualidades; uma cidade goza da bênção de bons filhos, se a juventude numa cidade é numerosa e boa – boa de corpo (grande, bela, forte e em boas condições físicas) e boa de espírito (moderada e corajosa)⁹. Os mesmos considerandos, que devem ser tomados em conta no que diz respeito ao louvor do homem, também devem ser aplicados ao louvor de seres inanimados¹⁰. Aristóteles distingue *enkomion* de *epainos*: o último põe a tónica na virtude de alguém; o primeiro é dedicado exclusivamente a feitos relevantes e pode ser muito breve.

Platão no *Menéxeno*, considera que o louvor dos soldados caídos em combate deve seguir a ordem da vida: a excelência da sua origem, a qualidade da sua educação e formação, e só então se deve demonstrar como os seus feitos e acções estão em conformidade com os primeiros¹¹. “Ao louvarmos a terra, continua Platão, que é a sua mãe, também louvamos a excelência da sua raça (*eugeneia*)”¹². Desta forma, o

⁶ A palavra *encômio* significava inicialmente o ‘canto de vitória’ que era cantado no próprio local do sucesso bélico. Só mais tarde passou a designar o ‘canto à glória de alguém’ ou o elogio *tout court*. Já Platão utilizava o termo *enkomion* aplicado ao louvor de uma cidade (*Menéxeno* 235d). O profundo estudo de Georgius Fraustadt (*Encomiorum in Litteris Graecis usque ad Romanam Aetatem Historia*, Leipzig, 1909) sobre esta questão continua válido.

⁷ Sobre esta questão, remetemos também para A. Cizek. “Zur Bedeutung der *topoi enkomiaстикoi* in der antiken Rhetorik”, in: D. Breuer, H. Schanze (edd.), *Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion*. München, 1981, pp. 33-41. Para o tema que nos interessa, vd. Igualmente V. Buchheit, *Untersuchungen zur Theorie des Genos Epideiktikon von Gorgias bis Aristoteles*. München, 1960.

⁸ Cf. Aristóteles, *Rhet.* 1366a-b.

⁹ Cf. Aristóteles, *Rhet.* 1360b-1361^a.

¹⁰ Cf. Aristóteles, *Rhet.* 1366a. Nem todos os especialistas se revêm nesta aplicação final do Estagirita, pois será sempre discutível considerar a *polis* um ser inanimado...

¹¹ Platão, *Menéxeno*, 237a-b.

¹² Platão, *Menéxeno*, 237c. Convém não esquecer que, entre os Gregos, a identificação pessoal estava intimamente associada à origem familiar da pessoa e à origem geográfica, designadamente a

reconhecimento é recíproco: o autor que elogia a sua cidade natal, louva-se a si próprio, pois foi ela que esteve na origem da sua educação; a cidade, por seu lado, orgulha-se dos seus poetas porque encarnam o resultado mais tangível da formação cultural ministrada pela cidade, na acepção mais vasta do seu conceito¹³.

Do ponto de vista formal, o louvor da cidade ocorre de forma muito passageira, bastando para isso um simples adjectivo, um epíteto, toda uma frase ou até um período. Mas há também exemplos de encómios de cidades que constituem por si só uma composição literária independente. As primeiras composições poéticas inteiramente consagradas ao louvor da cidade eram epigramas, vocábulo que etimologicamente significa ‘inscrição’, ‘gravação’¹⁴. E, na verdade, encontramos já no séc. VI a. C. hexâmetros e, um pouco mais tarde, dísticos elegíacos em cerâmica, em inscrições votivas, túmulos, epitáfios ou qualquer outro tipo de monumentos fúnebres, pois, como afirmava Simónides de Ceos a “pedra tumular não a destruirá o bolor, nem o tempo que tudo vence”¹⁵.

É perfeitamente natural que este tipo de inscrições glorifique os autores dos votos ou os defuntos. O elogio de uma pessoa, viva ou defunta, passa impreterivelmente pela referência às suas origens¹⁶. Em clave laudatória, não é de admirar a facilidade com que o louvor da terra natal do homenageado, sobretudo no caso de um elogio fúnebre, evoluía para um encómio mais específico à cidade e, finalmente, adquiria autonomia numa composição independente, de exclusiva dedicação a uma localidade. Portanto, os encómios de cidades tiveram certamente a sua origem nos panegíricos de pessoas, os quais, por sua vez, terão estado associados aos elogios fúnebres, quando, como lembra Simónides de Ceos, “o pranto se torna elogio”¹⁷. Em Atenas, por exemplo, onde o conceito de pólis era dos mais abrangentes, ao fazer-se um elogio fúnebre aos soldados caídos, era inevitável elogiar-se simultaneamente a cidade¹⁸.

Em que aspectos deveria incidir o elogio das cidades? Podemos dizer, de forma muito breve, que os antigos teorizadores salientavam os seguintes tópicos, entre outros:

cidade natal. Já na época homérica o indivíduo era identificado pelos seus progenitores e pela origem da cidade. Cf. e.g. *Iliada* 9.170; *Odisseia* 6.325 ou 10.325, entre outros.

¹³ Já Plínio, o Moço, lamentava a falta de reconhecimento da cidade para com os escritores que a elogiavam, independentemente de estes daí serem naturais ou não, concluindo amargurado que “depois que deixámos de praticar actos dignos de louvor, também passámos a considerar inadequado o louvor” (*Nam postquam desimus facere laudanda, laudari quoque ineptum putamus*). Cf. Plínio, o Moço, *Epistulae*, 3.12.3.

¹⁴ Sobre a origem e a evolução do epigrama, vd. Gerhard Pfohl (ed.), *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, Darmstadt, 1969.

¹⁵ Frg. 26 Page, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira in *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Organização e tradução do original por Maria Helena da Rocha Pereira. Porto, 2003.

¹⁶ No caso específico do discurso fúnebre, podiam distinguir-se três partes essenciais: o louvor do defunto, seguindo-se-lhe, consoante a situação, uma lamentação ou uma exortação aos vivos para imitarem o defunto, e terminava com palavras de consolação.

¹⁷ Frg. 26 Page. Sobre a história do elogio fúnebre, vd. N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*. Paris, 1981.

¹⁸ Na descrição de Tucídides, Péricles transforma um discurso fúnebre em honra dos que tombaram no ano de 431 num louvor da cidade de Atenas.

1. a localização (junto ao mar, num monte, num porto, numa baía, numa acrópole, a posição geográfica relativa...);
2. a origem (os fundadores, deuses, heróis ou humanos, os primeiros habitantes, a antiguidade, a razão do seu surgimento...)
3. capacidades ou qualidades (a administração, a ciência, as artes, as actividades...);
4. feitos (a justiça, o modo de agir para com os deuses, a piedade, a moderação, a sabedoria, a fortaleza...).

Quanto aos recursos retórico-estilísticos, uma das características mais importantes dos encómios era já o recurso à prosopopeia e à apóstrofe.

Na literatura grega, encontramos logo em Homero o elogio de cidades, quer de forma simples e abreviada, nos epítetos que adornam os nomes de cidades, quer, por exemplo, na descrição da cidade dos Feaces no livro VI da *Odisseia*. Píndaro louva, nas suas odes, algumas das cidades donde são oriundos os atletas vencedores. Olímpia, sede dos jogos olímpicos, também é apostrofada e louvada como rainha da verdade. Os dramaturgos gregos gostam de introduzir encómios a Atenas ou a partes específicas do seu território. Não é de estranhar que Atenas garanta a sua predilecção uma vez que as peças teatrais se destinavam a ser representadas na pólis ateniense.

Muitos outros autores gregos, incluindo os prosadores, dirigem encómios a esta ou àquela cidade. Todavia, composições poéticas exclusivamente redigidas com essa finalidade só as encontramos na Antologia Palatina. Dos cerca de quatro milhares de epigramas que constituem esta antologia, 5 dezenas podem ser considerados encómios de cidades *stricto sensu*. Há ainda 16 poemas que fazem o elogio de uma cidade, embora esse não seja o seu tema principal.

Podemos analisar este *corpus* de 66 epigramas à luz dos tópicos neles representados:

1. *localização*: em 35 poemas, há referências à localização (junto ao mar, sobre os montes, no interior, junto a um rio...);
2. *condições naturais*: este tópico ocorre em 38 composições (fertilidade dos campos, flora e fauna, dimensões do território...);
3. *origem*: está presente em 51 epigramas (história da cidade, fundação, cidadãos famosos, artistas, políticos ou personagens míticas, motivos mitológicos...);
4. *qualidades*: ocorre apenas em 19 poemas (o amor pelas artes, ciências, ofícios, desporto, a beleza dos seus habitantes...);
5. *virtudes*: são cantadas em 48 epigramas (moderação, justiça, sapiência, fortaleza);
6. *comparação*: em quase todas as composições o autor recorre a uma ou outra forma de comparação (de uma cidade com outra que lhe é equivalente na glória, em riqueza, poder ou grandeza; o contraste entre o *olim*, o passado, e o *nunc*,

- o presente, da mesma cidade, um dos grandes tópicos da Antiguidade e Idade Média, sobretudo aplicado à cidade de Roma¹⁹, também já aqui é recorrente);
7. *personificação*: está presente em 26 epigramas (sem ser sob a forma de apóstrofe ou de prosopopeia²⁰);
 8. *apóstrofe*: ocorre 40 vezes (o poeta dirige-se a um forasteiro²¹, a uma cidade ou a outra personalidade qualquer);
 9. *prosopopeia*: em 19 casos, é a cidade que dirige a palavra ao leitor; noutras situações, são as vítimas de tremores de terra, os sobreviventes de catástrofes naturais ou os cidadãos em geral que tomam a palavra.

Na Antiguidade Romana

Na literatura latina predomina, como não podia deixar de ser, o elogio da capital do império²². Os prosadores recorrem às personagens dos seus textos para elogiar Roma, que é o mesmo que exaltar o povo romano, o império romano, a civilização romana – os adjetivos falam por si! Os tópicos já enunciados para os encômios da Antologia Palatina são aqui novamente explorados por um dos mestres da oratória latina, Cícero: o fundador e a origem do nome da cidade, bem como o processo de fundação, a frescura das fontes, a segurança das muralhas e das colinas, a excepcional localização geográfica e os benefícios estratégicos e económicos – mas também morais – daí resultantes; não foi por acaso, diz-nos Tito Lívio pela boca de Camilo, que homens e deuses elegeram aquele local para aí fundarem a cidade que viria a

¹⁹ Vd. Wilhelm Gernentz, *Laudes Romae*: dissertatio inauguralis ... scripsit Guilelmus Gernentz. Rostochii, 1918, p. 33. Aliás, a obra de Gernentz, ao confrontar os encômios de Roma com os preceitos retóricos, demonstra que os tópicos das *laudes urbium* já estavam perfeitamente estabelecidos na Antiguidade Romana. Gernentz baseia-se sobretudo na teoria de Menandro. Sobre a decadência de Roma, vd. Bernhard Kytzler (ed.), *Roma aeterna. Lateinische und griechische Romdichtung von der Antike bis zur Gegenwart*. Zürich-München, 1972, 357-388 e Walter Rehm, *Der Untergang Roms im abendländischen Denken: ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem*. Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1930. Darmstadt, 1966.

²⁰ No caso das gravações funerárias, a pedra que recebia a inscrição assumia-se como que porta-voz ou mesmo um *alter ego* do defunto.

²¹ Recordemos que, como na Antiguidade os mortos eram sepultados fora da cidade, ao longo dos caminhos e vias públicas, os epigramas e epitáfios das lápides funerárias e das inscrições tumulares e dos cenotáfios eram dirigidos aos viajantes. Assim se explica o recurso frequente à apóstrofe.

²² Remetemos sobretudo para o já citado estudo de Wilhelm Gernentz, *Laudes Romae*: dissertatio inauguralis ... scripsit Guilelmus Gernentz. Rostochii, 1918. Note-se, todavia, que um dos mais famosos e mais influentes elogios de cidades é dedicado à cidade de Roma, mas é redigido em grego: trata-se do *Enkhômion eis Rômên* de Élio Aristides (um aristocrata grego da Mísia de meados do séc. II da nossa Era), que James H. Oliver considera um “cosmological hymn and a hymn of praise for the ideal state” (*The Ruling Power: a study of the Roman Empire in the second century after Christ through the Roman oration of Aelius Aristides* Transactions of the American Philosophical Society; N.S., 43,4). Philadelphia, 1953, p. 874).

ser capital do mundo e centro do império²³. Vitruvius retoma e sintetiza as ideias-chave dos dois prosadores²⁴.

Mas o Arpinate também recorre à descrição para louvar a cidade. Impressionante exemplo disso é a sua descrição de Siracusa, que ele considera a maior e mais bela de todas as cidades Gregas²⁵.

Plínio, o Antigo, na sua *Naturalis Historia*, faz geralmente anteceder a descrição das cidades de um breve elogio. Ao tratar dos materiais de construção não resiste a elogiar as maravilhas monumentais de Roma. O Naturalista conclui a sua obra enumerando todos os motivos por que se deve elogiar uma cidade ou uma terra, uma síntese com objectivo bem definido: o de justificar que a Itália reúne todas as qualidades para ser considerada a terra mais bela e mais rica do mundo²⁶.

Na poesia, a tradução da Odisseia para latim por Lívio Andronico introduziu na literatura latina os *epitheta ornantia* nos encômios de cidades²⁷. Na épica, a *descriptio* também se adequa ao louvor (in)directo de uma cidade. Na sua *Eneida*, por exemplo, Virgílio alonga-se na descrição de Cartago por várias dezenas de versos (1.418 sqq). Outros poetas latinos louvaram ocasionalmente uma cidade ou uma região²⁸.

Todavia, no que diz respeito aos encômios de cidades na Antiguidade Romana, a composição literária privilegiada é o epigrama, ainda que o seu número não seja muito significativo²⁹. Mas outros subgéneros se lhe seguirão.

²³ Vd. Cícero, *De Republica* 2.2-6 e 4-11, e Tito Lívio, *Ab Vrbe Condita* 5.54. A segurança proporcionada pelas características geográficas, mas sobretudo pelas fortificações erigidas pela mão humana eram um tópico muito antigo. São proverbiais os muros de Tróia ou as muralhas de Micenas, compostas de pedras colossais, que os Antigos pensavam ser obras dos gigantes Ciclopes. As sete colinas e o rio Tibre foram sempre muito louvados por fornecerem uma protecção natural extraordinária à capital do império romano. A sinergia da protecção natural associada ao engenho humano das muralhas tornavam a cidade eterna quase inexpugnável. Ao longo dos séculos, autores vários fizeram alusão e até rasgados elogios à complementaridade destas características: desde as referências virgilianas, nas *Geórgicas* (2.534-535) e na *Eneida* (6.783), imitadas por Claudiano, às de autores mais tardios como Ausónio e S. Paulino de Nola, sendo, no entanto, o exemplo mais famoso logo o do início da *Eneida* (1.7) em que Virgílio transfere para a nova Tróia uma das mais famosas qualidades da antiga cidade teucra: “altae moenia Romae” (vd. Wilhelm Gernentz, *Laudes Romae*: dissertatio inauguralis ... scripsit Guilelmus Gernentz. Rostochii, 1918, p. 50, Michael Roberts, “Rome Personified, Rome Epitomized: Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century”, *American Journal of Philology* 122.4 (2001), 533-565 e, já relativamente à Idade Média, E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1973, p. 166). Roma estava menos exposta aos corsários e demais invasores por se localizar ligeiramente no interior, mas dispunha de todos os benefícios económicos de uma cidade costeira (comparável às cidades dos Fenícios e Cartagineses) por distar pouco do mar e ser servida por um rio que rapidamente transformava o comércio fluvial em comércio marítimo.

²⁴ Vitruvius 6.1.10-11.

²⁵ Vd. Cícero, *In Verrem* 2.4.117-119.

²⁶ Vd. Plínio, o Antigo, *Naturalis Historia*, 36.24 e 37.77.

²⁷ Só para se ter uma ideia no que diz respeito à cidade de Roma, vd. Adrianus Van Heck, *Breviarium Urbis Romae Antiquae: viatorum in usum*. Lugduni Batavorum, 1977; Bernhard Kytzler (ed.), *Roma aeterna. Lateinische und griechische Romdichtung von der Antike bis zur Gegenwart*. Zürich-München, 1972.

²⁸ Vd. e. g. Lucrécio 6.1-6, Catulo 31 e 67, Horácio, *Carmina* 1.7 e 2.6 ou *Epistulae* 1.10, 1.14 e 1.16, Tibulo 2.5, Propércio 3.11, 3.21 e 3.22, 4.1 ou Ovídio (cf. Wilhelm Gernentz, *Laudes Romae*: dissertatio inauguralis ... scripsit Guilelmus Gernentz. Rostochii, 1918, p. 103 sq).

²⁹ Sêneca, por exemplo, mas sobretudo Marcial foram cultores deste tipo de encômios.

Importa aqui referir que a um retor grego de nome Menandro, do séc. III d. C., são atribuídos dois tratados que constituem a melhor fonte da Antiguidade que chegou até nós sobre o louvor da cidade³⁰. O segundo e terceiro livros do primeiro dos tratados que lhe são atribuídos teorizam sobre o louvor das regiões e das cidades (RhGr 3, 346 15 sqq). É aí que se encontram registados os tópicos que servirão daí em diante³¹ de guia teórico para os encómios de cidades. É Menandro que sistematiza quase 3 dezenas de tópicos repartidos por quatro grupos fundamentais: a posição geográfica (*thesis*), a origem (*genos*), as qualidades (*epitêdeuseis*) e os feitos (*praxeis*)³². Os tópicos do primeiro grupo pertenciam ao louvor das regiões; os dos três últimos, ao louvor dos homens.

Um poeta latino desta mesma época, Ausónio, legou-nos um ciclo de 14 poemas dedicados ao louvor de 17 cidades que ele considera serem as mais importantes do mundo antigo (*Ordo urbium nobilium*). A selecção obedece a critérios materiais (importância política e administrativa da cidade, o peso demográfico e económico, a densidade das relações comerciais com o resto do império, favorecida por uma implantação numa rede rodoviária, fluvial ou marítima) e estéticos (belezas naturais e arquitectónicas, com um verdadeiro fascínio pelo elemento aquático: nascentes, fontes, lagos, ribeiros, rios e o mar).

Só alguns dos epigramas exploram o tópico do confronto entre o passado e o presente. Em nenhum deles a palavra é concedida à própria cidade. Noutros géneros poéticos faz-se maior uso do contraste entre os tempos de outrora e a actualidade, mas as cidades continuam sem tomar a palavra, à excepção de Roma, que, ao ser transformada na deusa Roma, faz uso da fala. O mesmo se diga do próprio rio Tibre. Aliás, a parte de leão dos passos líricos com encómios de cidades diz respeito a Roma. Além disso, surgem novos motivos: a visita guiada pela cidade, o homem do campo que não conhece a cidade...

A predição *a posteriori* da glória e grandeza de Roma (o chamado *uaticinium post euentum* ou *uaticinatio post euentum*) é, para muitos autores, a forma preferida de louvor. Roma possui vários títulos que não deixam de ser explorados³³. Alguns dizem

³⁰ Menandro é habitualmente citado pela edição dos *Rhetores Graeci* (3 329-446), dirigida por Leonard Spengler (Leipzig, 1856), mas há uma edição mais recente de D. A. Russell, Nigel Guy Wilson, *Menander Rhetor. Ed. with Translation and Commentary*. Oxford, 1981. Vd. Ainda Francisco Romero Cruz, *Menandro, sobre los géneros epidicticos*. Introducción, traducción y notas por... Salamanca, 1989. Sobre a problemática da autoria e do número de tratados, vd. D. A. Russell, Nigel Guy Wilson, *Menander Rhetor*. Oxford, 1981, pp. xxxiv-xl; J. Soffel, *Die Regeln Menanders für die Leichenrede. In ihrer Tradition dargestellt, herausgegeben, übersetzt und kommentiert*. Meisenheim am Glan, 1974; Mario Talamanca, "Su alcuni passi di Menandro di Laodicea relativi agli effetti della *Constitutio Antoniniana*", *Studi in onore di Edoardo Volterra* (Pubblicazioni della Facoltà di giurisprudenza dell' Università di Roma). 6 vols. Milano, 1971, vol. 5, pp. 434-560, particularmente 463-466 e 522-529.

³¹ E até no Renascimento, quando a sua obra for redescoberta e traduzida para latim (vd Pernille Harsting, "The Work of Menander Rhetor in the Italian Renaissance: The First Translation?" *Res Publica Litterarum* 14 (1991) 69-73, *Idem*, "The Golden Method of Menander Rhetor. The Translation and the Reception of the PERI EPIDEIKTIKON in the Italian Renaissance." *Analecta Romana Instituti Danici* 20 (1992) 139-57).

³² Sem querermos desenvolver demasiado esta matéria, remetemos para o primeiro esquema que referimos *supra*.

³³ Remetemos novamente para Adrianus Van Heck, *Breviarium Urbis Romae Antiquae: viatorum in usum*. Lugduni Batavorum, 1977, e Bernhard Kytzler (ed.), *Roma aeterna. Lateinische und griechische Romdichtung von der Antike bis zur Gegenwart*. Zürich-München, 1972.

respeito à cidade, outros ao império romano, outros ainda a ambos, designadamente o conceito indissociável de *urbs-orbis*. O palíndromo *Roma-amor* é um aspecto muito querido³⁴, sobretudo quando o autor se despede de Roma³⁵.

Quanto à selecção da cidade objecto de encómios, a preferência dos poetas vai naturalmente para Roma, mas seguem-se várias outras cidades do império romano, designadamente na Itália, na Espanha, em França, sobretudo as suas cidades natais.

A associação da glória do poeta à da sua cidade natal é um motivo que surge, pela primeira vez, na poesia latina (cf. as designações de “o Mantuano”³⁶, “o Arpinate”, “o Sulmonense”, “o Veronense”, etc.)³⁷, embora a preocupação das cidades em

³⁴ Sidónio Apolinar transmite-nos um palíndromo perfeito com recurso à oposição Roma-amor: *Roma tibi subito motibus ibit amor* (*Epistulae*, 9.14.4)

³⁵ Vd. e. g. Rutilio Namaciano 1.179-204. Michael Roberts compara a situação descrita por Rutilio à do amante que observa a amada afastar-se, como sucede em Ovídio e em Venâncio Fortunato (vd. Michael Roberts, “Rome Personified, Rome Epitomized: Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century”, *American Journal of Philology* 122.4 (2001), p. 550 e n. 41).

³⁶ Foi Apuleio o primeiro a designar Virgílio por “Mantuanus poeta”. Três séculos mais tarde, Macróbio chamá-lo-á apenas “Mantuanus” e assim ficou para a posteridade.

³⁷ São, muitas vezes, os próprios poetas que se orgulham da sua cidade natal e a louvam. Ovídio é muito explícito neste caso (*Amores* 3.15.7-14):

Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo;
Paelignae dicar gloria gentis ego,
quam sua libertas ad honesta coegerat arma,
cum timuit socias anxia Roma manus.
atque aliquis spectans hospes Sulmonis aquosi
moenia, quae campi iugera pauca tenent,
'Quae tantum' dicat 'potuistis ferre poetam,
quantulacumque estis, vos ego magna voco.'
Rejuba Mantua com Virgílio, Verona com Catulo;
que digam de mim que sou a glória do povo peligno,
a quem a sua liberdade obrigou a pegar em armas por boa causa,
quando Roma receou, angustiada, uma coligação de tropas.
E que um qualquer visitante, ao contemplar as muralhas de Sulmona
De mil águas, muralhas que poucos palmos de terra vedam,
Possa dizer: “Vós, que tão grande poeta fostes capazes de criar,
por pequenas que sejas, grandes é o que vos chamo”.

(Tradução de Carlos Ascenso André: *Ovídio. Amores*. Tradução, introdução e notas de... Lisboa, 2006). Marcial (1.61) segue as pisadas do Sulmonense:

Verona docti syllabas amat uatis,
Marone felix Mantua est,
censetur Aponi Liuio suo tellus
Stellaque nec Flacco minus,
Apollodoro plaudit imbrifer Nilus,
Nasone Paeligni sonant,
duosque Senecas unicumque Lucanum
facunda loquitur Corduba,
gaudent iocosa Canio suo Gades,
Emerita Deciano meo:
te, Liciniane, gloriabitur nostra,
nec me tacebit Bilbilis.
Verona ama os versos do seu douto poeta,

reivindicarem para si o berço de gloriosos poetas já fosse anterior, como demonstra o exemplo homérico³⁸.

O renascimento da cidade é outro tópico frequente. Recordemos o estatuto de Roma enquanto nova Tróia, um dos principais objectivos visados pela diegese virgiliana da *Eneida*. Mais tarde será Constantinopla a reivindicar o papel de uma nova Roma, apesar de as circunstâncias políticas e religiosas gerarem uma rivalidade indisfarçável nas obras de poetas e de historiadores, que mais não procuravam senão ora exaltar uma, ora humilhar outra. Quanto a este aspecto, Santo Agostinho não deixa de dar o seu contributo para a consolidação do antigo e do novo paradigma: Tróia é a mãe do povo romano (*De Ciuitate Dei* 1.4) e Constantinopla é uma filha de Roma (*De Ciuitate Dei* 5.25)³⁹. Se Paulino de Nola exalta Constantinopla como uma segunda Roma⁴⁰, já Ausónio, na referida obra *Ordo urbium nobilium*, a havia excluído de qualquer competição com Roma, relegando a capital do Oriente para o segundo lugar onde rivaliza com Cartago.

Os santos patronos (que substituem os deuses protectores da cidade), as reliquias dos mártires e as sedes episcopais podem ser considerados, respectivamente, como novos fundadores e novos fundamentos de uma cidade renascida pelas águas baptismais do Cristianismo. O exemplo mais conhecido entre nós para o renascimento da cidade através da transferência da sede episcopal é o caso do topónimo da cidade de Coimbra: depois de o bispo conimbricense ter abandonado Conímbriga em favor da localização mais estratégica de *Aeminium*, levou consigo o topónimo original da

*Mântua é feliz com o seu Marão,
A terra de Ápono é conhecida pelo seu Lívio,
Por Estela e não menos pelo seu Flaco,
é a Apolodoro que o imbrífero Nilo aplaude,
é com Nasão que ressoam os Pelignos ,
Dos dois Sénecas e do único Lucano
Fala a facunda Córdova.
Rejubila com o seu Cânio a jocosa Cádiz,
Mérida com o meu caro Deciano;
De ti, Liciniano, se gabará
E de mim não se calará a nossa Bilibis.*

³⁸ Tal como Platão advogava para os soldados também o poeta devia muito da sua glória às suas origens, aos seus antepassados e à educação que recebera. Era nesse sentido que prestigiava a sua cidade natal.

³⁹ Certamente por força do pragmatismo com que redigiu a sua *De Ciuitate Dei*, Santo Agostinho não sente grande entusiasmo em louvar a cidade eterna: assiste à sua decadência e justifica-a com a preguiça que se apoderou dos Romanos, algo que nada tem a ver com o que se passou nas guerras púnicas. É claramente o tópico do contraste entre os gloriosos valores do passado e a decadência de costumes do presente, uma forma hábil e eficaz de desvalorizar as críticas pagãs da falta de protecção dos deuses antigos: é no ser humano e na falência ou degeneração das suas capacidades e virtudes que deve ser procurada a causa das desgraças atribuídas à adesão ao Cristianismo.

⁴⁰ S. Paulino de Nola, *Carmina* 19.338: *magnae caput aemula Romae*. Palavras idênticas já haviam sido proferidas por Claudiano mas com o sentido oposto: *urbs etiam magnae quae ducitur aemula Romae* (*In Rufinum* 2.54). Aliás, Claudiano e Amiano Marcelino, que alia a antítese “velha Roma” vs. “nova Roma” à oposição entre a “velha religião” e a “nova religião”, eram residentes romanos, mas naturais de Alexandria e Antioquia, respectivamente, duas grandes cidades do Oriente ofuscadas do panorama internacional e cultural com a fundação da pólis constantiniana. Gavin Kelly, “The new Rome and the old: Ammianus Marcellinus’ silences on Constantinople”, *The Classical Quarterly* 53 (2003) 588-607.

sua sede, fazendo esquecer por completo o nome desta segunda localidade, abafado pela poeira dos séculos.

Na Antiguidade Cristã

Nos encômios da literatura cristã, mantém-se a preferência por Roma, mas os motivos são agora outros: a poderosa senhora do mundo, como lhe chama S. Jerónimo⁴¹, construiu os seus novos fundamentos sobre o sangue dos apóstolos S. Pedro e S. Paulo⁴². Assim o afirma Santo Ambrósio no seu hino *Apostolorum passio (Ad festum ss. Petri et Pauli Apostolorum)*. Paulino exalta a cidade de que S. Félix é patrono, Nola, colocando-a em segundo lugar, logo após Roma, cidade outrora primeira pelo poder e pelas armas e que detinha então a primazia graças aos túmulos dos Apóstolos⁴³. A capital da Cristandade é mesmo comparada por Fulgêncio à Jerusalém celeste⁴⁴. Prudêncio, por outro lado, dá voz aos Cristãos que consideravam que Roma tinha passado por uma refundação da responsabilidade do Criador⁴⁵. Esta ideia de Roma, cidade dos apóstolos, culmina no séc. X com a redacção daquele que é provavelmente o mais conhecido poema dedicado a Roma: *O Roma nobilis*⁴⁶. Aliás, nas *descriptions*

⁴¹ S. Jerónimo, *Aduersus Iovinianum* 2.38: *urbs potens, urbs orbis domina, urbs Apostoli uoce laudata*.

⁴² Cf. Prudêncio, *Peristephanon* 12 dedicado a S. Pedro e S. Paulo, cujos túmulos se encontram divididos pelo Tibre, cada um em sua margem, como baluartes do Cristianismo, que, por sua vez, o santificam, numa perspectiva cristã. Como bem salienta Michael Roberts ("Rome Personified, Rome Epitomized: Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century", *American Journal of Philology* 122.4 (2001), pp. 558 sq), o *Tybris sacer* de Prudêncio retoma o carácter sagrado que Virgílio lhe atribui na *Eneida* (8.72: *flumine sancto*), não já num papel activo de divindade pagã, mas sim numa recepção passiva, pois a sua santidade advém-lhe das relíquias dos apóstolos. Todo o espaço urbano de Roma, incluindo os diversos aspectos topográficos mais relevantes, está definitivamente cristianizado. Não deixa de ser significativo que Prudêncio inicie cada um dos dois livros da obra que pretende celebrar a Roma cristã – *Contra Symmachum* – com um prefácio dedicado a um dos grandes apóstolos, os dois grandes sustentáculos tangíveis dessa nova realidade. Vd. também V. Buchheit, "Christliche Romideologie im Laurentius-hymnus des Prudentius" in *Polychronion: Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, ed. Peter Wirth. Heidelberg, 1966, pp. 121-144; Remo Cacitti, "Subdita Christo seruit Roma Deo: Osservazioni sulla teologia politica di Prudenzio", *Aeuum* 46 (1972) 402-435.

⁴³ S. Paulino de Nola, *Carmina* 13.30: *nunc et apostolicis terrarum est prima sepulchris*. Sobre a comparação de Nola com Roma, cf. Beat Näff, "Paulinus von Nola und Rom", in *Studia Patristica*, vol. 33: *Papers presented at the Twelfth International Conference on Patristic Studies...* ed. Elizabeth A. Livingstone. Louvain, 1997, pp. 448-453.

⁴⁴ Segundo o biógrafo do santo, Ferrand de Cartago, na *Vita sancti Fulgentii* 9: *...quam speciosa potest esse hierusalem caelestis, si sic fulget Roma terrestis!*.

⁴⁵ Vd. Prudêncio, *Peristephanon* 2.415 sqq. O Papa Leão Magno, ao afirmar categoricamente que S. Pedro e S. Paulo *sunt sancti patres tui uerique pastores*, declara formalmente que a antiga Roma foi definitivamente substituída pela nova Roma cristã, pois são eles os novos pais da pátria – o título *pater patriae* era habitualmente atribuído a Rómulo (vd. Tito Lívio, *Ab Urbe Condita* 1.16.3 e 5.49.7) – e são eles os novos pastores, palavra com um sentido bem cristão, mas que, neste caso específico, remete para a actividade pastorícia de Rómulo e Remo. Vd. sobre esta questão Philip A. McShane, *La Romanitas et le Pape Léon le Grand: l'apport culturel des institutions impériales à la formation des structures ecclésiastiques*. Tournai, 1979, pp. 109-169 e Hervé Inglebert, *Les Romains chrétiens face à l'histoire de Rome: Histoire, christianisme et romanités en Occident dans l'Antiquité tardive (III-V^e siècles)*. Paris, 1996, pp. 635-638.

⁴⁶ Vd. Horst Kusch, *Einführung in das lateinische Mittelalter* Bd. 1 Dichtung. Darmstadt, 1957, p. 200, e Walter Rehm, *Europäische Romdichtung*. München, 1960, p. 34.

urbium os autores dão particular relevância a relíquias sagradas do género de pedaços do Santo Lenho, cravos ou sangue de Cristo e, por outro lado, aos túmulos e relíquias de santos e mártires. Ora, esta tendência mais não é senão uma tentativa de estabelecer o paralelo da cidade em causa com Jerusalém, na primeira situação, e com Roma, no segundo caso, tal como Constantinopla havia rivalizado neste plano com a cidade eterna, por forma a alcançar maior prestígio.

Se a origem da cidade na Antiguidade Clássica era nobilitada pelos seus mais ilustres filhos (fundadores, deuses, heróis, generais, artistas, filósofos, poetas...), a partir da Antiguidade Cristã são cantados os protagonistas do novo tipo de heroísmo: os mártires, os ascetas, numa palavra, os santos⁴⁷.

A Roma cristã disputava a liderança mundial com Constantinopla. A actividade hagiográfica promovida pelo Papa Dâmaso (séc. IV) – que redigiu e mandou gravar nas sepulturas do mártires muitos elogios fúnebres em versos latinos –, aliada ao culto prestado aos mártires romanos tinha objectivos claramente políticos, pois visava conferir maior autoridade espiritual à cidade eterna por oposição à nova capital do Império que possuía a residência do poder político desde o ano de 325: Constantinopla.

Como esta cidade não tinha relíquias de mártires, passou a importá-las. O fenómeno da *translatio* ter-se-ia iniciado nessa época. A presença de relíquias ocasionava o surgimento de literatura hagiográfica: se não havia *Vitae*, para celebrar o santo local, redigiam-se, pelo menos, *Translationes*. Quanto a posse de relíquias de santos populares contribuía para o prestígio da cidade e da diocese local demonstra-o, no séc. VI, o caso das relíquias dos *principes Apostolorum*, S. Pedro e S. Paulo. O imperador bizantino Maurício recorreu à diplomacia de sua esposa, a imperatriz Constantina, para impetrar do Pontífice Romano, Gregório Magno, algumas das relíquias dos príncipes dos Apóstolos. Apesar de Bizâncio já possuir as relíquias de Santo André, irmão de S. Pedro, estas não tinham o mesmo peso que as de qualquer um dos outros dois santos. Gregório Magno, porém, aquando de uma longa estadia em Constantinopla, conhecera bem a diplomacia da corte bizantina e, numa carta endereçada à imperatriz, soube esquivar-se a este pedido, preservando, assim, o prestígio ímpar da velha metrópole e a popularidade universal (católica e ecuménica, nos respectivos sentidos etimológicos) granjeada já a partir do séc. IV com as inúmeras peregrinações provenientes dos diversos quadrantes da Cristandade (ROMarias)⁴⁸. Nesta fase, os encómios de cidades, sobretudo quando fazem alusão a Constantinopla, não conseguem evitar a comparação com Roma. As relíquias de André, irmão de Pedro, e de Timóteo, discípulo de Paulo, constituem o verdadeiro contraponto de prestígio religioso, cultural e político às dos dois maiores apóstolos do Cristianismo, de que Roma era detentora; elas são, no dizer de Paulino de Nola, as torres gémeas da cidade de Constantinopla⁴⁹.

⁴⁷ Cf. Michael Roberts, *Poetry and the Cult of the Martyrs: the Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor, 1993.

⁴⁸ Vd. Michael Roberts, "Rome Personified, Rome Epitomized: Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century", *American Journal of Philology* 122.4 (2001), pp. 555 sqq com referências literárias em S. Jerónimo, Prudêncio e Claudiano sobre as turbas que inundavam Roma nas festas dos mártires e dos apóstolos.

⁴⁹ S. Paulino de Nola, *Carmina* 19.337: *geminis ita turribus exstat / Constantinopolis...*

Concluindo, a partir dos autores cristãos, os encômios de cidades substituem os deuses protectores pagãos pelos santos, bispos, abades e respectivas relíquias ou túmulos, cuja posse confere à cidade elevados índices de protecção, adicional à das muralhas⁵⁰, mas contribui também para a enaltecer e valorizar, no plano nacional e até internacional, do ponto de vista religioso e cultural, com todos os benefícios políticos e económicos que lhe estão associados. Os milagres dos santos passam a integrar os relatos dos feitos dos cidadãos. A cidade tem como núcleo central não os templos pagãos, mas as igrejas (catedrais), muitas delas erguidas sobre o pódio dos antigos templos e é em torno dos novos templos, alguns deles concebidos como verdadeiras fortalezas, que a cidade se desenvolve. Tal como o edifício principal da cidade é a sua igreja, também a personalidade mais importante é o seu bispo. Ao transferir a sua sede (catedral) o bispo detém o poder de fazer deslocar a cidade, pois é ele o garante político-religioso da sobrevivência ou continuidade da cidade. Com ele, desloca-se toda uma comunidade religiosa, todo um séquito de clérigos e de leigos, na generalidade, servidores. Se o bispo tiver fama de santidade e vier a ser declarado santo, maior será o prestígio da cidade, como a História demonstrou no caso de Tours, que, durante séculos e antes de os interesses se virarem para Santiago de Compostela e para a Terra Santa, foi o segundo maior centro de peregrinações na Europa, logo a seguir a Roma.

Na Idade Média

Na literatura latina medieval, há uma grande tendência para comparar ou equiparar os burgos medievais a determinadas cidades importantes da Antiguidade Greco-romana. Algumas como Constantinopla, Aix-la-Chapelle, Trier, Milão, Reims ou Pavia recebem o título de *Roma noua* ou *Roma secunda* (por vezes *altera Roma*)⁵¹.

Já a expressão *secunda Athenae* ou *altera Athenae* denuncia não intenções políticas, mas valores científico-culturais, embora, por vezes, os valores culturais sirvam os

⁵⁰ S. Paulino de Nola é bem explícito quando afirma que os corpos dos apóstolos André e Timóteo reforçam as muralhas de Constantinopla com uma protecção espiritual (*Carmina* 19.335-336) a exemplo do que acontece em Roma com a presença das relíquias dos apóstolos Pedro e Paulo (*Carmina* 19.339-342), intercessores eficazes dos habitantes de Roma (*Carmina* 21.33-34). Cf. Michael Roberts, "Rome Personified, Rome Epitomized: Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century", *American Journal of Philology* 122.4 (2001), pp. 553 sq., e o exemplo aí referido de Prudêncio que atribui os mesmos poderes a Santa Inês, ainda que o túmulo desta mártir esteja situado fora dos muros de Roma.

⁵¹ Muitos são os exemplos da aplicação deste título na Antiguidade. O conceito era inicialmente pejorativo e denotava as tentativas desleais de cidadãos romanos que tentavam transferir a capital do império para outro lugar em detrimento de Roma (vd. P. Ceausescu, "Alterar Roma: Histoire d'une Folie Politique", *Historia* 25 (1976) 79-107). Cícero, por exemplo, receava que Cápua se tornasse uma *altera Roma* (*De lege agraria* 2.86). Porfírio (*Carmina* 4.6) enaltece Constantinopla recorrendo ao mesmo título, deixando daí em diante de ter uma conotação depreciativa. Ausónio, por exemplo, na já referida obra *Ordo urbium nobilium*, tem uma perspectiva já bem diferente de Cápua (vd. Joseph A. Guttilla, "Dalla Capua di Ausonio (*Roma altera quondam*) alla Nola di Paolino (*post urbem titulos sortita secundus*)", *Journal of Early Christian Studies*, 12.4 (Winter 2004) 523-536). Posteriormente, este título não só foi aplicado a capitais de impérios, como passou a ser aplicado também a cidades de grande poderio político e económico, ou monumentalmente imponentes e com um passado ilustre. Sobre a sua utilização na Idade Média, vd. William Hammer, "The Concept of the new or second Rome in the Middle Ages", *Speculum* 19 (1944) 50-62.

objectivos políticos⁵². Carlos Magno teve a larga visão de aliar os valores culturais aos interesses políticos, pois a uniformidade gráfica, litúrgica e mesmo bíblica, preconizada pelo Renascimento Carolíngio, conferia maior coesão cultural e consequentemente política ao seu império, tão vasto e tão heterogéneo que era, reforçando, assim, o sentimento de identidade cultural e social dos Francos.

No seu palácio de Aix-la-Chapelle, Carlos Magno não se limita a criar uma escola palatina, fornecida de uma boa biblioteca, para formação das elites religiosas e leigas. Sob a direcção do beneditino inglês Alcuíno, seu “ministro da educação e cultura”, Carlos Magno institui uma academia palatina, com nove membros, tantos quantas as musas, que, sendo a primeira do género, serviria de modelo para todas as academias ocidentais⁵³. Aí eram discutidas questões filosóficas, religiosas literárias e tecnológicas, declamavam-se poemas, pronunciavam-se discursos. Não admira, pois, que, segundo as palavras de Alcuíno, o grande impulsionador do Renascimento Carolíngio, a capital do império Aix-la-Chapelle não só se tornaria uma “nova Atenas”, como também havia de superar a antiga academia, pois se “a antiga Atenas, que só possuía como instrução a doutrina [pagã] de Platão, florescia graças às sete artes liberais” com maior razão se justificaria que a “nossa Atenas”, valorizada com os sete dons do Espírito Santo e nobilitada pela doutrina de Cristo, suplantasse toda a sabedoria terrena⁵⁴.

A comparação com Atenas enquadra-se geralmente na relação entre a cidade e o ensino, a ciência e as letras. Ao considerar Atenas a “mãe e ama das artes liberais e de tantos e tão grandes filósofos” concluindo que “a Grécia não possui nada mais ilustre e mais nobre do que isso”⁵⁵, já Santo Agostinho havia dado um impulso decisivo para perpetuar esta noção ao longo dos séculos da Cristandade. Basta pensarmos na nossa “lusa Atenas”, ainda que haja outros grandes centros de ensino louvados por esse motivo específico sem qualquer alusão a Atenas⁵⁶. Há, por exemplo, um poema do famoso

⁵² Entre os exemplos de cidades contempladas com estes títulos encontram-se os de Regensburg (MGH SS 11 355) e de Liège (PL 143 888-889), respectivamente.

⁵³ Entre os ilustres académicos estavam Paulo Diácono, Paulino de Aquileia e Pedro de Pisa. Cada membro tinha um nome inspirado nas literaturas antigas e na história universal: Carlos Magno, por exemplo, era David, Alcuíno optara pelo nome de Horácio (Flaco), Eginardo intitulava-se Bezalel (o construtor da Arca da Aliança), mas não faltavam um Homero, um Píndaro, nem um Ovídio.

⁵⁴ Estas afirmações são feitas por Alcuíno numa carta endereçada a Carlos Magno em 799. Vd. MGH *Epistolae Karolini Aevi* II, Ep. 170, edd. Wilhelm Gundlach, Ernestus Duemmler & Karl Hampe, Berlin, 1895. Sobre esta questão da nova Atenas, remetemos para M. L. Alberi, “Alcuin and the ‘new Athens’”, *History Today* 39.9 (1989) 35-41 e Richard E. Sullivan, *Aix-la-Chapelle in the Age of Charlemagne*, Univ. of Oklahoma Press, 1963, pp. 31-2, 150. Gozequino de Liège viria mais tarde, em meados do séc. XI, a insistir neste tópico da oposição entre as artes liberais imbuídas de um paganismo platónico e a nobreza de uma outra Atenas inspirada pela religião cristã (cf. PL 143, 888-889).

⁵⁵ Santo Agostinho, *De Civitate Dei* 18.9: mater ac nutrix liberalium doctinarum, et tot tantorumque philosophorum, qua nihil habet Graecia clarius atque nobilius.

⁵⁶ É o caso, por exemplo, da cidade de Bolonha (Guido de Basochis, *Liber epistularum*, ed. H. Adolfsson, Stockholm, 1969), da de Paris (Jean de Jandun in A. J. V. Le Roux de Lincy et L. M. Tisserand (edd.), *Histoire générale de Paris*, Paris, 1867, pp. 1-79 apud C. J. Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts* (=Beiträge zur Altertumswissenschaft 2). Hildesheim, 1986, pp. 64 e 119, n. 413) ou da de Mainz (Philipp Jaffé, *Bibliotheca rerum Germanicarum*, 6 vols. Berlim, 1864-73. (reimpr, Aalen, 1964)., vol. 3, pp. 568-603).

Hugo Primaz de Orleães em louvor da cidade de Amiens (*Ambianis, urbs predives*). Nesse poema, é a cidade de Reims que louva a de Amiens. Mas imediatamente a coloca no devido lugar: Amiens é filha de Reims. O louvor transfere-se para o da cidade de Reims, que é exaltada até ao céu devido à sua idade avançada, mas sobretudo pela excelente qualidade do seu ensino cristão⁵⁷.

Muitos foram, pois, os centros culturais urbanos que os autores medievais quiseram fazer ombrear com a ilustre cidade grega. Um desses centros foi Bamberg, cuja catedral foi inaugurada no 39º aniversário do futuro imperador Henrique II, a 6 de Maio de 1012. Para comemorar esse acontecimento, o primeiro abade do mosteiro beneditino de Seeon, o abade Gerardo, compôs um poema em louvor da cidade de Bamberg. Além dos tópicos da refundação por Henrique II e pelo bispo local, da referência à presença das santas relíquias e aos santos locais, o abade Gerardo enaltece o centro cultural que era Bamberg naquela época. Começando por a equiparar à cidade bíblica de Cariat Séfer⁵⁸, logo estabelece uma comparação profunda com Atenas:

Non minus ista Sepher Cariath cluet arte scienter,
Inferior stoicis nequaquam maior Athenis
In cuius laribus gladium dat diva duabus
Mater natabus, quo findant nexile corpus
Particulas per sex, quibus extat tertia iudex⁵⁹.
Partibus adiectis et sic crescentibus offis
Quadrivio mensas trivium proponit amicas⁶⁰.
*Não menos ilustre na arte da ciência é esta Cariat Séfer,
que não é de modo algum inferior aos estóicos e maior do que Atenas.
Nos seus lares, a divina mãe entrega a espada às suas duas filhas,
para elas dividirem o seu corpo entrelaçado em seis partes mais pequenas,
exercendo sobre elas a terceira filha o papel de juiz.
Juntas as partes lado a lado, enquanto as massas informes assim cresciam,
o Trívio põe amigavelmente a mesa ao Quadrívio.*

Na Idade Média europeia, os encômios de cidades dos sécs. VIII a IX do Norte da Itália dão seguimento à tradição da retórica antiga. Na Alemanha e na França, nessa mesma época, as cidades só são exaltadas no âmbito da igualmente tradicional digressão amplificadora, i. e. integradas numa obra mais extensa, como, por exemplo,

⁵⁷ Vd. Hugo de Orleães apud K. Langosch (ed.), *Hymnen und Vagantenlieder*, Darmstadt, 1958, pp. 298 sq. Excepcional aqui é o jogo de palavras entre *scola* e *scala*, dando a entender que a escola é a escada que nos conduz ao céu.

⁵⁸ A cidade veterotestamentária de Cariat Séfer, nas terras de Canaã era importante, segundo os relatos bíblicos, pela água, bem essencial para a pastorícia e agricultura (Jos 15, 15). Todavia, a comparação de Bamberg, com a sua escola catedral, é meramente etimológica, pois Cariat Séfer significa “cidade de livros”. Também a escola catedral de Bamberg foi provida de uma valiosa biblioteca e se assumiu como centro cultural importante do império.

⁵⁹ A mãe divina é a Ciência. As duas filhas são a Filosofia e a Gramática. A terceira filha, que desempenha o papel de juiz, é a Teologia.

⁶⁰ O texto encontra-se publicado, entre outros, em O. Meyer, “Kaiser Heinrichs Bamberg-Idee im Preislied des Gerhard von Seeon”, *Fränkische Blätter für Geschichtsforschung und Heimatpflege* 3 (1951) 75-78.

a vida de um santo ou de um bispo, ou um poema laudatório inserido numa obra em verso ou em prosa.

Alcuíno, por exemplo, faz anteceder um poema seu sobre os bispos de Iorque de uma descrição da cidade⁶¹. O secretário de S. Tomás Becket quis homenagear o seu mestre, três anos depois da sua morte, com um *monumentum aere perennius*. Não se contentou em redigir uma biografia do ilustre arcebispo, mas fê-la anteceder da descrição de uma cidade, não a de Cantuária, como se esperaria, mas de Londres, a cidade natal do mártir e simultaneamente do seu fiel secretário⁶².

O louvor da cidade natal de alguém era, na Antiguidade, uma parte do panegírico ou da biografia dessa pessoa. Nas hagiografias medievais o encómio de cidades detém igualmente essa função. Já no séc. VI esse encómio se havia tornado parte imprescindível de qualquer hagiografia, como evidencia uma pequena observação do hagiógrafo Eugípio na sua carta-dedicatória à biografia de S. Severino:

Sane patria, de qua fuerit oriundus, fortasse necessario a nobis inquiritur, unde, sicut moris est, texendae cuiuspiam uitae sumatur exordium. De qua me fateor nullum euidens habere documentum.

Em todo o caso, devemos talvez procurar conhecer a sua pátria, saber de que região é que ele terá vindo, para com isso se dar início à redacção da vida de alguém, como é costume. Mas devo confessar que, acerca disto, não tenbo nenhuma indicação clara.

O costume de, na *vita* de um santo, de um bispo ou de um abade, se inserir um canto de louvor ou uma descrição da cidade natal do biografado ou da cidade onde ele mais milagres operou, onde exerceu o seu múnus, consoante o caso, perdura ao longo da Idade Média, mesmo nas hagiografias versificadas. E quando falamos em hagiografias referimo-nos a toda a variedade de obras que habitualmente integram o subgénero hagiográfico, muito particularmente as *translationes*. Não só as hagiografias, mas também as obras de natureza historiográfica e biográfica incorporam muitas vezes descrições de cidades⁶³ – e lembremos que, na literatura medieval, nem sempre é possível distinguir entre o louvor e a descrição de uma cidade⁶⁴.

⁶¹ Vd. Ernst Duemmler (ed.), *Poetae Latini aevi Carolini* (Monumenta Germaniae Historica: Antiquitates). [1.] Poetae Latini Medii Aevi = Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters; 1). Bd. 1 [Nachdr. d. Ausg. 1881]. Berlin, 1964, pp. 169-206.

⁶² Sobre toda esta questão, remetemos para Carl Joachim Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts* (=Beiträge zur Altertumswissenschaft 2). Hildesheim, 1986, *passim*, e bibliografia aí referenciada. Classen também menciona o caso idêntico do poema anónimo *De Mediolano Ciuitate* (pp. 38 sqq).

⁶³ Sobre as descrições na literatura medieval, vd. Hennig Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*. Halle, 1928, pp. 54-68 e 106-184. Quanto à sua presença na historiografia medieval, vd. Hans Joachim Witzel, *Der geographische Exkurs in den lateinischen Geschichtsquellen des Mittelalters*. Frankfurt a. M., Univ., Diss., 1952, 36-48, 102-110.

⁶⁴ Cf. C. J. Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts* (=Beiträge zur Altertumswissenschaft 2). Hildesheim, 1986, p.65: “Zwar ist es weiterhin nicht immer möglich Stadtlob und Stadtbeschreibung zu trennen, vielmehr finden sich mannigfach variierte, auch vermischte Spielarten beider Grundtypen in der Poesie und Prosa, die bald stärker rühmend, bald eher beschreibend entsprechend den jeweiligen Absichten des Autors, ausführlich oder knapp gestaltet, diesen oder jenen Aspekt herausstellen, jedoch alle im Rahmen der überlieferten Regeln bleiben, deren Rahmen sie sogar nicht einmal ausfüllen.”.

Fora disso, os louvores de cidades, geralmente sob a forma de *descriptiones urbium*, abundam sobretudo na literatura de cruzadas, de viagens e de peregrinações. Os pios propósitos dos seus autores encontram o seu reflexo na valorização de determinados locais e edifícios citadinos, que eles descrevem, enumeram ou registam como visitados: igrejas, mosteiros, túmulos de santos, bispos e mártires, monumentos ou lugares importantes para a Cristandade, relacionados com santos, mártires, com passagens bíblicas ou simplesmente com lendas cristãs.

Nos sécs. X e XI, há uma ligeira alteração: escrevem-se poemas que pretendem evidenciar as cidades enquanto expoentes de determinados conceitos – o centro do mundo, a capital. Por conseguinte, o louvor da cidade deixa de ser uma finalidade em si, para passar a ser a expressão de uma ideia relacionada com o avultar de sentimentos imperialistas, suscitados pelo florescimento e consolidação da corte do imperador germânico. Roma, por exemplo, deixou de representar a cidade em si, para simbolizar o império, o poder, a cultura e a civilização romana que se espraia pela *Romanitas*.

Nos sécs. XI e XII, alguns poetas introduzem uma forte carga de subjectividade ao manifestarem o seu mais íntimo sentir acerca de determinadas cidades, dando lugar a duas correntes no encómio de cidades: uma mais tradicional e outra mais subjectiva.

Nesta época, a Europa é favorecida por inovações de diversa espécie sobretudo de natureza tecnológica. A produção agrícola aumentava, o comércio intensificava-se e a população crescia. As gentes fixavam-se na cidade e eram fundadas novas cidades. Todavia, os encómios de cidades pouco ou nada reflectem destas mudanças, ainda que, por vezes, possam ser uma fonte preciosa de informações sobre a vida quotidiana, as tradições religiosas e culturais. O poeta torna-se ainda mais subjectivo e assume-se na primeira pessoa. Acentuam-se as referências ao intercâmbio comercial entre as cidades. O ensino é, como já vimos, outro dos pólos de interesse.

Datam desta época alguns dos mais célebres encómios de cidades. Hildeberto de Lavardin, bispo de Le Mans, compôs por volta de 1106 dois famosos poemas dedicados a Roma⁶⁵. No primeiro, o autor fala-nos, num tom quase fúnebre, das ruínas da antiga Roma. No segundo, concede a palavra à nova Roma, à Roma cristã recorrendo à prosopopeia. A velha Roma está definitivamente esquecida e superada pela nova realidade.

Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina

Quam magni fueris integra, fracta doces

Igual a ti, Roma, não há nada, ainda que te encontres à beira da total ruína

Agora que estás quebrada é que revelas quão grande barias sido, quando estavas inteira,

(Hildeberto de Lavardin, *Carmin. Min. 36, De Roma*, v. 1-2)

Dum simulacra mihi, dum numina vana placerent

Militia, populo, menibus alta fui. ...

Vix scio que fuerim, vix Rome Roma recordor,

⁶⁵ Cf. Walter Rehm, *Europäische Romdichtung*. München, ²1960, 43-61 e 251-253.

Vix sinit occasus vel meminisse mei
Enquanto imagens de deuses e enquanto ídolos vão me agradavam
Fui grande devido ao meu exército, ao meu povo e às minhas muralhas.
Mal sei quem eu fui, mal eu me consigo, ó Roma, recordar de Roma
Mal me deixa a minha queda sequer que eu pense em mim.

(Hildeberto de Lavardin, *Carmin. Min. 36, De Roma*, v. 1-2, 7-8)

A cidade de Londres é louvada num poema anónimo desta época. O autor coloca a ênfase na descrição do rio Tamisa e no comércio intensivo que aí se praticava. O autor anónimo dirige-se à cidade recordando a vivacidade das cenas do dia-a-dia, gravadas na sua memória por ocasião de uma visita. Faz a enumeração de vários aspectos que testemunham a riqueza da cidade, descreve a sua aparência sem igual. Seguidamente dirige-se ao leitor:

Istic invenies venalia tanta, quod omnes
expositas merces vix sibi mundus emat.
Dicere quid quaeras tuus est labor: elige quod vis,
et quod nullus habet, venditor illud habet.

Tamensis fluvius muris allabatur, inde
in mare fert dulcis defluus amnis aquas.
Fit maris exorsus, qui dum fluvialibus undis
obviat, hospitibus morigeratur aquis.

*Aí encontrarás tantos produtos à venda, que o mundo mal
consegue comprar, tais são as mercadorias que aí se encontram expostas*
Diz-me lá o que procuras: escolhe o que quiseres (tens muito por onde escolher)
mesmo o que mais ninguém tiver, tem-no aí o vendedor/mercador.

*O rio Tamisa chega até aos muros, daí
escorre uma suave corrente levando para o mar a sua água.*
*Torna-se o início do mar e quando este se encontra com as ondas do rio
é complacente com as águas hospitaleiras.*

A poesia vagante também envereda, nos sécs. XII e XIII, por sátiras a Roma, visando sobretudo as atitudes e práticas de alguns clérigos de Roma. Predominam a paródia, as alusões e jogos de palavras. A oposição entre a imagem da antiga Roma (pagã ou cristã) e a realidade da época são as principais armas de poetas como Walter de Châtillon.

O contraste entre o passado e o presente é explorado pelos *Carmina Burana* no que diz respeito à matéria troiana. Tróia é o exemplo mais acabado de como uma cidade célebre, ilustre, antiga, rica e feliz pode ser aniquilada de um momento para o outro por uma *femina fatalis* (cf. CB 102). O solo sagrado da cidade transforma-se em campos de pastagem para vacas ou em covis de animais selvagens.

Milão, que no séc. IV, no tempo de Santo Ambrósio e do imperador Teodósio, chegou a ser a capital do Império Romano do Ocidente, sofreu a decadência com as sucessivas invasões dos bárbaros. Mais tarde, no séc. XI, quando recuperava algum do poderio e importância de outrora, foi alvo de lutas e cismas político-religiosos. No

séc. XII esteve implicada nas lutas entre os adeptos do Papa e os do Imperador. Nas guerras da Liga Lombarda com o Imperador do Sacro Império Romano-Germânico Frederico Barbaruiva, veio a sofrer a destruição (1162). Um autor anónimo redigiu um poema com um diálogo entre um estrangeiro e a cidade destruída⁶⁶. Inquirida sobre as causas da sua destruição, a cidade responde:

Quicquid Theba fuit, quicquid Troiana iuventus

Quicquid Roma potens, rota mendacissima stravit.

Tudo o que representou Tebas, tudo o que foi a mocidade guerreira de Tróia

Tudo o que foi o poderio de Roma, tudo isso a falsíssima roda da Fortuna deitou por terra.

Não são as opções religiosas ou políticas que aqui estão em causa. A responsabilidade pela destruição de uma cidade, seja ela Tebas, Tróia, Roma ou Milão, é imputada à volubilidade da roda da Fortuna.

Portanto, quer o tópicus da cidade florescente, quer o da cidade destruída se encontram presentes na literatura latina medieval. A cidade destruída pode suscitar a composição de uma elegia, mas também pode dar azo a considerações sobre a efemeridade da vida e a natureza transitiva da condição humana. O passado glorioso da cidade gera uma forte nostalgia por épocas definitivamente ultrapassadas.

Se a cidade de Tróia fazia parte de um passado muito longínquo, a nova Jerusalém situa-se no futuro. A imagem da cidade celeste de *Isaías* 54 e 60 e do *Apocalipse* 21-22 inspirou muitos autores. Ela é descrita, por exemplo, aquando da consagração de um novo templo, pois uma igreja é a porta de entrada no paraíso. Nas disputas acerca das vantagens e dos perigos da vida citadina as alusões à Jerusalém celeste são constantes: será que um mosteiro é a Jerusalém celeste na Terra e a cidade uma espécie de Sodoma e Gomorra, ou uma Babilónia?

No final do séc. XIII e na primeira metade do séc. XIV, os encómios de cidades são mais raros. Onde eles se encontram com relativa facilidade é na literatura de viagens. Não resistimos a seleccionar um exemplo extraído do *Livro de Arautos* (54b) sobre a cidade de Coimbra:

In ista quoque prouincia seu parte regni altera ciuitas episcopalis Colimbria vocata edificata est, que ecclesia valet annuatim sex milia coronarum, in qua ex consuetudine reges coronantur, que fortis et optime situata ac fertilissima extitit; in ista ciuitate sunt plura monasteria et ecclesie in diuiciis habundancia quorum quoddam monasterium vocatum Sancte Crucis ordinis regularium valens annuatim quatuor milia coronarum et ultra edificatum est antiquitus; est in quo pro maiori partes reges humanantur. In eoque parma pendet que dicitur fuisse primi regis christiani Portugalie, qui rex primo ex eodem regno Sarracenos expulit, et in eo Christum Dominum Nostrum adorare fecit; dicitur eciam generaliter quod cum regem dicti regni Portugalie debitum nature sequi contigit quamuis multum sitet illud scutum in dicto monasterio pendens cadit, quo signo decessus regis noscitur. Prope muros istius ciuitatis omnibus necessariis habundantissime quidam

⁶⁶ O texto encontra-se em E. Dümmler, "Gedicht auf die Zerstörung Mailands", *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 11 (1886) 466-474.

fluuius mansuetus in estate, et in hyeme tempestuosus, nascens in eodem Portugalie regno, fluit. Istius ciuitatis est dux illustris dominus Petrus secundo genitus regis.⁶⁷

Também se levanta nesta província ou parte do reino uma outra cidade episcopal que tem o nome de Coimbra. A sua igreja tem um rendimento anual de 6.000 coroas. É nela que costumam ser coroados os reis. É forte, está bem situada e é muito produtiva. Tem vários mosteiros e igrejas proprietárias de abundantes riquezas; um desses mosteiros é o de Santa Cruz, da ordem dos regrantes, que recebe anualmente 4.000 coroas, a passar, e foi construído em tempos antigos. Nele estão sepultados a maior parte dos reis e nele está pendente o escudo que se diz ter pertencido ao primeiro rei cristão de Portugal, que conseguiu pela primeira vez expulsar os Saracenos deste reino e aí fazer adorar a Cristo nosso Senhor. É voz corrente que quando tal rei de Portugal atingiu o limite dos seus dias, este escudo, embora estivesse a muita distância dele, pendente neste mosteiro, caiu por terra, no que foi um sinal da morte do rei. Junto dos muros desta cidade, farta em tudo o que é necessário, corre um rio manso de Verão e impetuoso no Inverno, que nasce no próprio reino de Portugal. O duque desta cidade é o ilustre senhor D. Pedro, segundo filho do rei.

O autor limita a descrição dos monumentos às igrejas e mosteiros, salientando a categoria episcopal da cidade. Junta-lhes os informes de natureza estatística (os rendimentos quantificados) e sublinha a antiguidade e a importância dos mesmos. Nas igrejas e mosteiros de Coimbra não há relíquias de santos dignas de menção, mas possuem as sepulturas da “maior parte dos reis”. Entre as personalidades que podem contribuir para glorificar a cidade não estão quaisquer cidadãos em particular, mas são mencionados o Duque de Coimbra e os feitos do “primeiro rei cristão de Portugal” e um acontecimento extraordinário ocorridos em Coimbra, relacionados com a sua morte.

O autor faz referência aos muros da cidade, considera-a muito bem situada, localiza-a junto a um rio, que não identifica, mas cuja variação de caudal ele descreve. Sublinha ainda que se trata de uma cidade forte, muito fértil e farta em tudo quanto é necessário.

Encontramos, pois, nesta simples descrição a maioria dos tópicos e das características deste género de composições.

Quanto aos tópicos utilizados ao longo da Idade Média e à frequência com que os poetas o fazem, convém referir que o interesse pela localização e pela descrição física da cidade diminui ao longo dos séculos. Casas e demais edifícios raramente são objecto de análise. Já as igrejas granjeiam cada vez mais importância neste tipo de poemas do séc. VI em diante. Também desde o séc. VI se tornam mais frequentes as referências a santos na qualidade de patronos ou de novos fundadores da cidade. Entre os cidadãos mais famosos ganham a primazia os bispos e demais clero. Os feitos excepcionais dos leigos desaparecem no início da Idade Média e só voltam a surgir durante o Renascimento do séc. XII. Relativamente ao fundador da cidade, a preferência vai para uma associação de natureza etimológica com o nome do fundador.

⁶⁷ Aires Augusto Nascimento, *Livro de Arautos*, Lisboa, 1977, p. 250. A tradução que aqui apresentamos é a de Aires Nascimento.

De um modo geral, no que diz respeito ao padrão descritivo da cidade, podemos distinguir três fases na Idade Média: a poesia medieval primitiva denota um forte contraste entre a Antiguidade romana e a era cristã; no séc. XII, as descrições exprimem uma maior consciencialização de cidadania entre os habitantes dos burgos mais florescentes; no final do séc. XIII, as *descriptions* tornam-se mais pormenorizadas graças à documentação administrativa que se foi avolumando e que constituía uma importante fonte donde os poetas hauriam os elementos necessários à sua inspiração (até as informações de natureza estatística eram aproveitadas pelos autores). Contrariamente ao que viria a acontecer no Renascimento, em que os encómios de cidades eram influenciados directamente pela tradição literária, na Idade Média, eram determinados pelas transformações operadas na cidade.

Em que se distingue o encómio medieval do clássico ou do renascentista?

Relativamente aos encómios de cidades da Antiguidade Greco-romana, a versão medieval revela maior interesse pelo meio ambiente em que a cidade se desenvolve (a água, por exemplo) e pelos aspectos mais prazenteiros da vida citadina: a festas, os mercados e as tabernas, a água (novamente) como local de encontro, etc. Igrejas e relíquias assinalam o local de eleição divina que é a cidade. Pouca importância se atribui à discussão ou concordância com a opinião de outros autores. Importa sobretudo apresentar longos catálogos ou extensas acumulações de informes (aqui se revelam fundamentais os dados estatísticos), pois a descrição pormenorizada é uma forma de louvor. Já o Humanismo Renascentista há-de preferir a *declamatio* à *descriptio*. Raramente se fará referência ao lado agradável da vida citadina. Os longos elencos de elementos informativos, tão importantes para reconstituirmos as cenas da vida quotidiana, serão evitados: haverá cada vez menos informação acerca da cidade. As opiniões de outros autores serão objecto de acesa discussão, centrada no desenvolvimento e estudo da ciência e das letras por parte de alguns dos mais famosos habitantes. O autor humanista revelará ainda maior cuidado na selecção vocabular e na expressividade.

Na história daquele ser a quem Prometeu deu vida e insuflou alma com a ajuda da deusa Atena, temos a certeza de que o progresso da cidade foi determinante para o avanço da raça humana. É na cidade que se concentram todas as artes, que Atena ensinar a Prometeu e este transmitira aos homens. Não admira, pois que o homem sinta vontade de celebrar e de imortalizar na literatura esse grande pólo dinamizador de bem-estar social, material e económico que é a dimensão urbana da humanidade.

Além das belas letras, a exaltação da cidade pode encontrar-se, de uma forma mais condensada, nas inscrições em edifícios, em brasões, em fórmulas de documentos notariais, em legendas de mapas ou gravuras de cidades. Nunca são demais as formas de glorificar essa instituição tão antiga e tão importante para a evolução do homem que é a cidade.

Américo da Costa Ramalho
Universidade de Coimbra

Ainda *Aquila* em Cataldo

Entre a documentação publicada nas *Provas de História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo VI, ii Parte¹, encontram-se os *Omnia Cataldi Aquilae Siculi quae extant, Opera, per Antonium de Castro, denuo correctae, ac nunc primum in lucem editae*. António Caetano de Sousa, ao que parece, encontrou o manuscrito em que António de Castro, em meados do século XVI, reunira as poesias de Cataldo Parísio Sículo que descobrira num manuscrito abandonado e em mau estado. Convencido de que nunca tinham sido publicadas, empregou os seus melhores esforços para editá-las num livro que dedicou à Infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel I. Infelizmente foi vítima de uma série de enganos com os quais enganou, duzentos anos mais tarde, o próprio Caetano de Sousa.

Começarei por comentar o título acima, com que esses poemas latinos foram publicados nas *Provas*. Em primeiro lugar, o humanista Cataldo Parísio Sículo (1455-c. 1517) nunca se chamou *Aquila* mas *Parisius*; depois, o livro preparado por António de Castro não contém as obras todas de Cataldo mas apenas uma parte da Poesia. Por outro lado, omite os dois livros de *Epístolas*, publicados respectivamente em 1500 e 1513. Isto é, António de Castro, não conhecendo as cartas, e só uma parte dos versos, ignorava quase tudo a respeito do humanista italiano que chegou a Portugal em 1485, para ensinar D. Jorge, o filho bastardo de D. João II e D. Ana de Mendonça. Teve o título oficial de *Orator*, isto é, orador latino, encarregado da correspondência internacional, em latim, do soberano.

Voltemos, porém, aos versos de Cataldo e ao poema *Aquila*. Durante muitos anos, e ainda num artigo recente², acreditei que o poema recebera esse nome em homenagem à cidade de Santarém que aparece como cenário da morte do príncipe D. Afonso em Julho de 1491. Essa é também a opinião de Mario Cosenza, *Biographical and Bibliographical Dictionary of Italian Humanists*, Boston, 1962, III, 2606 e segs.

¹ A edição utilizada foi a de Manuel Lopes Almeida e César Pegado, Coimbra, Atlântida, 1954.

² Vide “Uma carta de Cataldo ao Duque de Beja”, *Habent sua fata libelli. Colectânea de estudos em honra do Doutor Fernando Guedes*. Lisboa, Academia Portuguesa da História, MMIV, p. 317-323; *Estudos sobre o século XVI*, Lisboa, INCM, ²1983, p. 45.

Hoje, porém, estou convencido de que o título desse longo poema em quatro cantos tem mais que ver com a figura de D. João II, embora a comparação de Santarém com uma águia sobre a paisagem alguma coisa possa ter contribuído para o título.

A intenção profunda de *Aquila* era consolar o soberano e sua mulher, a rainha D. Leonor, da morte do filho. E também sugerir que D. João II tinha, felizmente, um herdeiro na pessoa de D. Jorge, o seu filho bastardo. Mas o rei faleceu aos quarenta anos de idade em 25 de Outubro de 1495. A sua morte modificou por completo todo o ambiente que rodeava o humanista.

Durante cerca de quatro anos Cataldo acreditara que o sucessor seria o rapaz, para cuja educação ele fora chamado de Itália, e de quem tinha sido um verdadeiro pai. Ainda em Novembro de 1494, quando Jerónimo Münzer visitou Portugal, Cataldo falou-lhe de D. Jorge em termos tais que o médico alemão se lhe refere no seu *Itinerarium*³ como um jovem instruído e inteligente, bem digno de suceder no trono a seu pai. Mas a situação mudou e foi o irmão da rainha D. Leonor, primo e cunhado de D. João II, o herdeiro escolhido.

Hoje, é crença geral que D. João II não morreu envenenado. Já em fins de 1494 Münzer, que era médico e o conheceu pessoalmente, lhe achou mau aspecto. Admite-se que foi o desgosto da morte do único filho legítimo e a ruína dos seus projectos de futuro para o reino que o consumiram de desgosto. Pela minha parte, creio que outro desgosto ainda contribuiu para a sua morte prematura: a impossibilidade de o seu filho bastardo lhe suceder.

Cataldo não ignorava que era essa a vontade de D. João II pois foi o italiano quem redigiu em aprimorado latim, cada uma em seu estilo, e não repetidas à maneira de circular, as numerosas cartas de recomendação que o bispo de Ceuta levou consigo para Itália em 1493 quando foi prestar obediência em nome do rei luso ao novo papa, o espanhol Alexandre VI.

As cartas de que atrás falo, levadas pelo bispo D. Fernando de Almeida, encontram-se no volume I das *Epístolas* de Cataldo. Como de costume, em conferência pronunciada na Universidade de Aveiro a 10 de Maio de 1990⁴, exprimi a minha convicção de que a incumbência que levava o bispo de Ceuta, que ia residir por tempo indeterminado em Roma, era a de promover a legitimação de D. Jorge para tornar fácil a sua ascensão ao trono de Portugal. Tal não foi possível, dada a oposição da rainha D. Leonor que impôs ao marido, como atrás disse, o seu irmão Manuel⁵.

A rainha encontrou aliados para os seus planos na própria Cúria Romana. Um deles foi o cardeal de Lisboa, D. Jorge da Costa, que não morria de amores por D. João II, e gozava da confiança do papa. Outro foi o próprio Sumo Pontífice que estava sob a influência dos Reis Católicos, neste caso aliados de D. Leonor.

³ Cf. Basílio de Vasconcelos, *"Itinerário" do Dr. Jerónimo Münzer (excertos)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 15.

⁴ Vide A. Costa Ramalho, *Para a História do Humanismo em Portugal*, vol. II, Lisboa, FCG/JNICT, 1994, p. 66.

⁵ Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1949, Parte I, cap. ii.

Quanto a Cataldo, não só não foi aclamado rei o seu discípulo D. Jorge, mas este ainda se mostrou ingrato com o mestre e educador, sacudindo a sua tutela, algo imperiosa. O humanista procurou então aproximar-se do novo soberano, por intermédio do camareiro-mor D. João Manuel que era seu amigo e se tornou seu mecenas. Assim, vemos o rei D. Manuel levar Cataldo no seu séquito em 1498 quando foi a Castela e Aragão para que o seu filho nascituro fosse jurado herdeiro de Castela, Aragão e seus domínios. Infelizmente sua mulher, a rainha Isabel, faleceu de parto, como é sabido.

Uma carta⁶ de Cataldo a D. João Manuel, escrita em Saragoça, onde ambos se encontravam, mostra o humanista desvanecido com a afabilidade do rei de Portugal, quando apresentou ao sogro, Fernando o Católico, o mestre italiano num dia de Junho de 1498. O novo soberano português não só confirmou Cataldo nas funções de *orator* mas também lhe arranjou novos alunos na sua própria família.

Por carta de Cataldo⁷, ficamos a saber que D. Dinis, irmão mais novo do Duque de Bragança, D. Jaime, era seu aluno antes da viagem a Castela. E nesse mesmo ano de 1498, Cataldo iniciou a tarefa de aperfeiçoar o latim dos filhos de D. Fernando de Meneses, 2º marquês de Vila Real, a saber, D. Pedro de Meneses e D. Leonor de Noronha, dois dos seus alunos mais brilhantes. O ensino de D. Dinis de Bragança introduziu o humanista no círculo desta casa ducal. E Cataldo parece ter ficado fascinado com a figura do mais prestigioso dos Braganças, o Senhor D. Álvaro, irmão do duque sentenciado em 1483, por ter conspirado contra D. João II.

D. Álvaro, depois da morte do duque seu irmão, refugiou-se em Espanha, onde Isabel a Católica, sua prima, e seu marido D. Fernando reconheceram os seus méritos atribuindo-lhe altos cargos.

No livro I das *Epístolas*, Cataldo pretexta que o seu primo, o jurisconsulto Francisco Parisio, lhe teria escrito, pedindo informações sobre o seu aluno D. Dinis de Bragança, e noutra carta sobre o tio deste, o Senhor D. Álvaro. Os elogios hiperbólicos que Cataldo faz a D. Álvaro mostram que o humanista fora conquistado pelo acolhimento que recebeu dos dois membros da poderosa família dos Braganças. O humanista ensinará ainda um filho do Senhor D. Álvaro, rapaz de nove anos, chamado Jorge, que virá a ter em Espanha uma carreira administrativa de relevo⁸.

Esta entrada de Cataldo ao serviço da Casa de Bragança terá efeitos decisivos na elaboração do poema *Aquila*.

Em 1500, o rei D. Manuel promoveu o casamento de D. Beatriz, filha do Senhor D. Álvaro, com D. Jorge que nesse mesmo ano elevou a duque de Coimbra. Cataldo escreveu sobre este matrimónio um epitalâmio que dedicou ao pai da noiva. Neste poema o Senhor D. Álvaro e sua família recebem uma atenção mais demorada e mais encomiástica do que o pai do noivo. A glória principal de D. João II passa a ser a de ter sido pai de D. Jorge, cuja inteligência e cultura são exaltadas.

O poema deve ter reconciliado o humanista com o seu antigo aluno. As relações entre ambos, aliás, nunca devem ter atingido o ponto de ruptura, pois uma carta do

⁶ *Cataldi Ep. I*, e3-e3v^o.

⁷ *Cataldi Ep. I*, d4v^o-d5.

⁸ Juan Gil, "Semblanza de Don Jorge de Portugal", *D. João II e o Império. Actas do Congresso Internacional comemorativo do seu nascimento*, Lisboa, 2004, p. 21-42.

mestre italiano a D. Jorge revela-nos que este, quando já não era seu aluno, ainda lhe pedia um comentário escrito sobre as *Epístolas* de Horácio⁹.

Sabe-se que alguns criados da Casa de Bagança, após o seu regresso e restituição por D. Manuel dos bens que aos Braganças tinham sido confiscados por ordem de D. João II, continuavam a atacar o rei falecido. D. Manuel teve de os meter na ordem¹⁰.

Foi neste ambiente que o poema *Aquila* sofreu certamente uma reelaboração, quando Cataldo se tornou “alumnus” ou “súbdito” da Casa de Bragança. Cataldo diz que a sua publicação fora incentivada por D. João Manuel¹¹.

O camareiro-mor, um dos poetas mais significativos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, devia gostar de ver a poesia latina, que era então moda nas cortes europeias, também presente na corte de D. Manuel, rei de Portugal.

O humanista entregava agora aos novos ventos as velas do seu barco, e confessava na *Conquestio* ou “Lamentação” ao seu amigo D. João Manuel:

Rege sub elapso duo lustra peregrinus: et uix
Integre laetum uidimus ire diem.
*Sob o falecido rei, completámos dois lustras, e mal
Vimos passar com alegria um dia completo.*

Mas nem sempre terá pensado assim, como documentam os epigramas laudatórios em que o humanista exalta o rei, a rainha e o príncipe herdeiro D. Afonso. Onde vai o tempo em que Cataldo chamava ao soberano *Ioannes Aquila*, tão superior aos restantes príncipes do seu tempo como a águia a todas as outras aves?¹²

Cedite uiuentes Reges, concedite prisci;
Cedeque quod maius Regibus orbis habet.
Et tantum nostro Regi cedatis oportet,
Quantum Aquilae cunctas cedere fas uolucres.
*Cedam os reis vivos, concedam os antigos,
Ceda aquilo que o universo encerra, maior do que os reis.
E convém que ao nosso rei cedais tanto
Quanto é justo que cedam à águia as restantes aves.*

No canto quarto e último do poema *Aquila*, quando D. João II hesita em obedecer ao ente sobrenatural que o visita durante a noite e lhe aconselha que seduza uma das belas damas da corte e nela faça um filho, porque a rainha é estéril, a misteriosa criatura increpa o Rei, dizendo:

Vt nomen sic facta tenes Iouis alitis; anne
Dicere non capio, nec inhaerent mentibus audes?
Verba tibi nuper nocturnas lata per auras?¹³

⁹ *Cataldi Ep. I, b2-b2v^o*.

¹⁰ Damião de Góis, *op. cit.* Parte I, cap. xiii, p. 32.

¹¹ *Cataldi Ep. I, a5-a5v^o*.

¹² *Provas* (ver nota 1), “Ad omnes Reges de Ioanne Aquila, et Gallo pirata”, p. 240.

¹³ Cf. A. Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, 2ª edição aumentada, Lisboa, INCM, 1983, p. 49.

*Assim como possuis o nome também tens acções da ave de Júpiter. Ousas tu dizer
“não compreendo” e não guardas no pensamento as palavras que,
bã pouco, te foram trazidas através das brisas nocturnas?*

Estou hoje convencido de que o poema *Aquila* foi inicialmente escrito para celebrar os méritos de D. João II, águia entre os seus pares. Mas com a sua morte prematura e a entrada de Cataldo ao serviço dos Braganças, em cujo domicílio virá a falecer¹⁴, tudo mudou.

Acaba o projecto de uma colectânea intitulada *Aquila*, do título do poema principal, e este e outros, como *Arcitinge*, *De Perfecto Homine*, *Epithalamium* e alguns mais foram todos impressos sob o título *Poemata*, pouco depois de 1500. O grupo das *Visiones*, *Verus Salomon Martinus* e outros poemas menores foi impresso mais tarde, por altura da Parte II das *Epistolae*, cerca de 1513. *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades...*

¹⁴ Cf. A. Costa Ramalho, “O Touro e a Bigorna: Quatro Epigramas de Cataldo”, *Humanitas*, vol. LII, Coimbra, 2000, p. 287-295.

Jorge Alves Osório
Universidade do Porto

«Cessou de alçar Sisifo o grave canto»: os «supliciados dos infernos» na Lírica de Camões

1. Como é bem sabido, a primeira edição em conjunto de poesias líricas de Luís de Camões apareceu em 1595, mais de uma década depois da morte do poeta, com o título de *Rimas*¹. A relação desse *corpus* com o que terá sido a exacta e autêntica produção do autor, tanto no respeitante à quantidade como à qualidade dos textos e à sua classificação genérica, à sua distribuição ordenativa e até ao título do conjunto, tudo são enormes mistérios que resistiram e certamente resistirão aos esforços de esclarecimento, ainda que conjectural, dos estudiosos e da crítica. Não é viável percorrer essa poesia lírica seguindo exactamente os mesmos caminhos que se podem usar para outros conjuntos paradigmáticos do discurso lírico românico, como os *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca ou as *Obras* de Juan Boscán, ou entre nós os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira e mesmo as *Obras* de Sá de Miranda na edição de 1595², em relação aos quais dispomos de elementos que autorizam uma muito maior credibilidade, e até mesmo autenticidade, não só quanto aos textos, mas sobretudo quanto à sua arrumação interna e subordinação a perspectivas genológicas atribuíveis ao próprio autor³. No caso dessas *Rimas* de 1595, é sabido que o modelo de distribuição, depois adoptado nas edições subsequentes, provém daquele que Fernando de Herrera havia utilizado na sua edição da poesia de Garcilaso de la Vega em 1580, por responsabilidade certamente, como decorre do que é dito na edição de 1616, de Fernão Rodrigues Lobo Soropita,

¹ Luís de Camões, *Rimas*, ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, 1973, Ode III, p. 265; as remissões textuais far-se-ão por esta edição.

² Rita Marnoto, «O 'livro de poesia'. O cancionero petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595», *Revista Portuguesa de História do Livro*, VIII, nº 15, Lisboa, 2004, p. 105.

³ Haverá que ter em conta um facto importante na *consciência literária* (Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del medioevo*, Nápoles, 1965) medieval e renascentista respeitante sobretudo aos poetas: a recolha, organização e distribuição do conteúdo de um *cancioneiro* oferecia sempre ao poeta uma oportunidade para uma maior compreensão da sua própria obra; Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, p. 384.

que terá dividido o conjunto em cinco «partes», arrumando na última as composições em verso de redondilha.

Não há elementos que nos permitam estabelecer um esboço de diacronia no interior desse *corpus*, à excepção de alguns poucos casos de poemas que, por alusões internas, são susceptíveis de alguma datação. Mas isto, independentemente da informação deixada por Diogo do Couto, de forma alguma invalida a ideia de que Luís de Camões tenha encarado a intenção de, como os grandes poetas do tempo, proceder à preparação de um *livro* que acolhesse a sua obra lírica com vista à difusão editorial, quicá em resposta à pressão que um público ávido dessa poesia, como a de outros autores, vinha exercendo; a presença de poemas seus em cancioneiros manuscritos é um sintoma claro de tal situação.

Significa isto que, se é verdade que tanto o *corpus* textual quanto a sua ordenação interna não se podem assacar à vontade do próprio autor de uma forma absolutamente segura, tal não impede que essa mesma arrumação não obedeça a alguns critérios normativos que era necessário ter em conta no momento de avançar para uma divulgação pública alargada, ou seja, não restrita a ocasionais cópias ou transcrições para colectâneas do tipo dos cancioneiros. Um dos sinais reside na existência de sonetos com função de verdadeiros prólogos⁴, situados na abertura do conjunto, sugerindo desse modo uma intenção, um programa, uma proposta de leitura que o leitor não deveria, em princípio, perder de vista na sua visita ao *livro* em si mesmo. Este, por sua vez, surge também dotado de elementos de orientação da leitura já instituídos por uma prática consolidada, tais como a divisão em partes, a introdução de epígrafes, a paginação ou foliação, a inclusão de índices, para além de paratextos habituais como os textos de natureza administrativa, do tipo de aprovações das autoridades religiosas ou seculares, ou então composições panegíricas, valiosas não só pelas autorias mas também pelo facto de escritas em variadas línguas cultas. Tudo isto se destinava a dar ao conjunto poético uma natureza macrotextual que contaminava todas as unidades microtextuais que o constituíam, instituindo algo bastante diferente da mera e muitas vezes ocasional inserção de um poema num outro tipo de colectâneas que eram os cancioneiros manuscritos, dependentes de distintos factores tanto no modo de captação dos textos, como nas perspectivas de leitura que visavam.

Vem isto a propósito da maneira como, nesse *corpus* lírico das *Rimas*, aparece um grupo de mitos de origem helénica cujas figuras centrais mereceram terríveis castigos decretados por Zeus por, do ponto de vista deste, haverem cometido certos *crimina* ou faltas. São os «supliciados dos Infernos», porque foi para aí que o sumo deus os remeteu. É óbvio que a mitologia usada pelo poeta na sua obra não se confina a esse grupo⁵, mas há dois elementos de significação que parecem caracterizar o emprego que

⁴ Francisco Rico, «Prólogos al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)», *Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, XVIII, 3, Pisa, 1988, p. 1071.

⁵ Aníbal Pinto de Castro, «A Mitologia na Lírica de Camões», *Românica. Revista de Literatura. O Lirismo Camoniano*, 4, Lisboa, 1995, p. 43. A mitologia oferecia um *armazém de soluções* que a estética, poética, literária e artística do Renascimento não podia dispensar: «A mitologia forneceu a Camões, como a todos os escritores do seu tempo e ainda por dois bons séculos depois, um copioso manancial de ornato retórico-estilístico, onde eles beberam largamente comparações, símiles, perifrases e metáforas para enriquecerem os respectivos idiolectos com peregrina roupagem formal» (p. 49); Françoise

deles faz: por um lado concentra-os naquilo que se convencionou chamar os «géneros maiores», em particular canções, odes e elegias⁶; por outro lado a faceta semanticamente dominante que neles é focada é a imagem de repetição periódica e sem limite dos mesmos gestos, numa evidente representação, por analogia, de uma visão subjectiva que o poeta corporaliza em sugestões do foro biográfico. Ora esta dimensão, marcante da expressão lírica camonianiana, tende a concentrar-se nessas «Partes» do *livro das Rimas*, onde se conjugam mais fortemente os códigos petrarquistas e clássicos.

2. Começemos por um contemporâneo de Camões, mas do reino de França: Ronsard. O soneto «J'espère et crains, je me tais et supplie»⁷ oferece um primeiro verso de estrutura petrarquiiana: dois hemistíquios ocupados cada um por dois verbos na primeira pessoa do singular, realçando desse modo a sugestão confessional, e fornecendo, ao mesmo tempo, o motivo para a subsequente exploração explicativo-argumentativa da mensagem. Era isto que fazia os encantos do verso decassilábico de imitação italiana, utilizado em poemas também eles alçados à categoria elevada do discurso lírico: uma maleabilidade sintáctica do espaço rítmico e silábico que dava a esse verso uma aparência mais *natural*, adequada à aplicação de preceitos retóricos pertencentes ao âmbito da *eloquentia*.

Ora no último terceto deste soneto ronsardiano encontramos uma evocação do mito de Prometeu, que vale a pena referir:

«Un Prométhée en passions je suis:
J'ose, je veux, je m'efforce, et ne puis,
Tant d'un fil noir la Parque ourdit ma vie».

Vasco Graça Moura traduziu-o do seguinte modo:

«Assim um Prometeu em paixões sou:
Ouso, quero e me esforço e nunca vou,
Que em fio negro a Parca urdiu-me a vida.»

Não é este o local para esmiuçar a técnica tradutória de Graça Moura⁸, mas é importante que o poeta moderno, para além de sustentar, no verso medial do terceto, a estrutura plurimembre do original, assinalou com o advérbio *Assim* a função argumentativa da evocação do símile⁹: «Assim um Prometeu em paixões sou». Anote-se, antes de se avançar, esta capacidade de o verso longo sem pausa forte a meio, divulgado por

Joukovsky-Micha, *Poésie et mythologie au XVI^e siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Paris, 1969, que, no entanto, não visa propriamente o conjunto mítico aqui referido; Walter Burkert, *Mito e mitologia*, trad. port. de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, 1986.

⁶ Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, 2003.

⁷ Para os efeitos aqui em vista usa-se Vasco Graça Moura, *Alguns Amores de Ronsard*, Lisboa, 2003, p. 20.

⁸ Luciana Stegagno Picchio, «Vasco Graça Moura tradutor de Petrarca», *Petrarca. 700 anos*, Coimbra, 2005, p. 13; João R. Figueiredo, «Resposta à conferência de Luciana Stegagno Picchio», *ibidem*, p. 29; Xosé Manuel Dasilva, «O *Canzoniere* de Petrarca traduzido por Vasco Graça Moura», *ibidem*, p. 33.

⁹ Aliás a distribuição dos lexemas no primeiro verso do soneto revela uma cuidada artificialidade: *espère*: 3 sílabas, *crains*: 1 sílaba; *tais*: 1 sílaba; *supplie*: 2 sílabas; no entanto, Graça Moura inverte a ordem dos hemistíquios: «Calo e suplico, espero e desconfio», anulando o esquema 3-1-1-2 do original.

Petrarca no *Canzoniere*, permitir construções frásicas que, na epiderme da disposição dos elementos lexicais nelas utilizados, disponibilizava a exploração do ritmo em evidente articulação com o valor semântico dos enunciados. Pode exemplificar-se com o célebre primeiro verso do soneto CXXXIV do *Canzoniere*: «Pace non trovo e non ò da far guerra, / e temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio»¹⁰.

Se é detectável, no quadro de uma *imitatio* que não neutraliza a *differentia*, uma similitude entre o primeiro verso de Ronsard citado – «J'espère et crains, je me tais et supplie» – e o exemplo dado de Petrarca – «e temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio» –, há que ter em conta que o desenvolvimento dos dois poemas é distinto; em Petrarca, a ideia do desespero é construída e transmitida ao leitor de uma forma mais poderosa, com recurso a vocabulário de intensidade semântica mais evidente (como «Tal [Laura] m' à in pregion, che non m'apre né serra» ou «... non ò língua e grido; / e bramo...»), enquanto em Ronsard o pico da intensidade significativa assenta na evocação erudita de um Prometeu que se torna metáfora do contínuo e incessante dilacerar provocado pelo Amor.

3. A Antiguidade havia já tornado corrente o recurso aos mitos exemplificadores de enorme sofrimento físico, como os de Prometeu, de Tântalo ou de Sisifo. Quanto ao primeiro, os dois grandes moldadores do mito relativo ao astuto roubador do fogo oferecido aos homens foram Hesíodo e Ésquilo¹¹, a ser dele, como a generalidade dos autores aceita, a tragédia conservada; como é sabido, esta tragédia haveria de conhecer uma verdadeira *renovatio* a partir de Shelley e da exaltação, no ambiente oitocentista, da virtude do espírito livre e ousado. Não que a dádiva do titã não tivesse também atraído o interesse de autores cristãos, que numa fase inicial aproveitaram ou *imitaram* muitos sinais e significados da cultura pagã precedente¹². Tertuliano, no *Apologeticum*, evoca o Deus cristão como «uerus Prometheus» que fez o homem a partir da terra – «qui hominem de humo struxerit» – e que estabeleceu as regras do tempo terreno – «saeculum [...] temporum»¹³ – e indicou os sinais com que ajuizava os méritos dos humanos, tendo em vista o Juízo Final anunciado pelo profetas¹⁴. O

¹⁰ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª ed., Madrid, 1970, p. 117.

¹¹ O livrinho de Louis Séchan, *Le mythe de Prométhée*, Paris, 1951, p. 49 constitui uma apresentação útil sobre o assunto.

¹² Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, tradução inglesa, Princeton, 1972, cap. I «The Historical Tradition»; para exemplo de como se processou muitas vezes esse aproveitamento, Paulo Farmhouse Alberto, «Aspectos da utilização da mitologia clássica nas *Historiae adversum Paganos* de Orósio», Victor Jabuille *et alii*, *Mito e Literatura*, Lisboa, 1993, p. 79.

¹³ O que parece ser uma alusão à dádiva do fogo como dádiva do saber e da civilização com que Prometeu dotara o homem, já que, como Vitrúvio explanara no cap. I do Livro II do seu *De Architectura*, mais do que o fogo em si, o que marcava a história do homem era ter sido capaz de sair da desordem da *feritas* e assumir a vida social organizada, a começar pela técnica da construção das casas e da ordenação das cidades.

¹⁴ Tertuliano, *Apologeticum*, ed. Jean-Pierre Waltzing, Paris, 1971: «Viros enim iustitiae innocentia dignos Deum nosse et ostendere a primordio in saeculum emisit spiritu diuino inundatos, quo praedicarent Deum unicum esse, qui uniuersa condiderat, qui hominem de humo struxerit (hic enim est uerus Prometheus, qui saeculum certis temporum dispositionibus et extitibus ordinauit), exinde quae signa

autor cristão seguia na senda de outros escritores do Cristianismo inicial, que, tanto pela força da reflexão moral pagã, como pela educação letrada fornecida pela escola, deitavam mão de uma enciclopédia de saberes, de imagens, de processos literários, de formas discursivas instaladas no horizonte de competências e de expectativas do público em busca de uma maior eficácia comunicativa e persuasiva¹⁵.

Mas já nas *Tusculanae Disputationes*, ao enfrentar, no Livro II, a questão de saber se a dor constitui o maior dos males – e, conseqüentemente, o papel que se deve atribuir à filosofia na maneira de a encarar –, Cícero socorre-se, por meio do processo literário da citação, de dois tragediógrafos gregos, Sófocles e Ésquilo. Do primeiro usa, em tradução bastante livre, os versos das *Traquínias* em que Hércules recebe de Dejanira o manto que lhe vai causar a morte, para realçar um exemplo da capacidade para suportar as dores mais intensas; do segundo serve-se de um fragmento do *Prometheus Iyomenos*, tragédia que se teria seguido ao conservado *Prometeu agrilboado*, apresentando o titã na exposição das suas terríveis «penas» no Cáucaso: «Has igitur poenas pendens adfixus ad Caucasum dicit haec»¹⁶. Ambas as citações são, entre muitos outros exemplos, um bom testemunho do conhecimento dos grandes temas e das obras da cultura e da literatura helénicas nos meios cultos romanos¹⁷ e constituem, até mercê da popularidade das *Tusculanas* na cultura europeia, sobretudo renascentista, um veículo para o seu aparecimento em referências literárias posteriores¹⁸.

O aproveitamento moralizante e doutrinário é retomado no séc. XVI, no âmbito de uma erudição humanista de fundo clássico¹⁹. Um dos melhores testemunhos está no facto de a primeira edição do *Emblematum liber* do jurista italiano André Alciato, saída

maiestatis suae iudicando ediderit per imbres, per ignes...» (XVIII, 2-3). O aproveitamento do mito de Prometeu significar a humanidade dominada pelas paixões foi feito, na Idade Média, por Alexandre Neckam numas *Prorogationes novi Prometheae*; Paul Renucci, *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen-Age (IVe-XIVe siècle)*, Paris, 1953, p. 113, n. 137.

¹⁵ Assim sucede, por exemplo, com essa palavra que, debaixo de uma aparente permanência formal, encobre uma enorme diversidade de significados ao longo dos tempos, nomeadamente no período em que se forja o conceito que irá desembocar nas correntes em que se integra o próprio Camões: o termo *amor*, que o comentador Sérvio relacionava com *amoenus*; Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. para inglês, 2ª ed., Princeton, 1967, p. 192.

¹⁶ Cícero, *Tusc.*, II, X, 23.

¹⁷ É certo que subordinando-os também às suas perspectivas, dominadas por preocupações do foro filosófico-religioso; assim, Cícero identifica Ésquilo «non solum poëta, sed etiam Pythagoreus», tendo o cuidado de logo acrescentar: «sic enim accepimus»; Bocácio, que se refere só a um «poema extenso», sem o designar de *tragédia*, retoma daí a caracterização do tragediógrafo como «pitagórico», no cap. XLIV do Livro IV das suas *Genealogias*.

¹⁸ Nesse quadro, Giulia Poggi, *Cadeias de vida, cadeias de amor. Para o estudo de um motivo petrarquista nas letras ibéricas*, in «Petrarca 700 anos», coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, 2005, p. 439.

¹⁹ Mas não se pode concluir sobre um uso alargado destes mitos; Erasmo que recorre tanto à exemplificação clássica, pautado é certo por critérios inerentes à sua concepção de *philosophia Christi*, reporta-se à «Tantali lapis» no final do colóquio *Epicureus* focando não propriamente a valência da retoma incessante do suplicio, mas a ameaça constante do penedo que alguns indicavam pender sobre o condenado, concluindo que se trata de uma «ridicula fabula». Não significa isto, porém, que o humanismo de natureza mais filosófica, como foi o movimento dos platónicos em Florença, não tivesse apreciado a heroicidade de um Prometeu que podia simbolizar a imagem do sábio vocacionado também para a vida activa; André Chastel, *Marsile Ficcin et l'art*, Genebra, 1975, p. 174.

em Augsburg em 1531, ponto de partida para uma incomensurável moda deste tipo e género literário, em que gravura gravada e texto literário epigramático se conjugavam, incluir um emblema prometeico intitulado «Quae supra nos, nihil ad nos»²⁰. Aí se mostra, em gravura aberta em madeira, a figura de uma águia de bico bem aguçado a roer o fígado de um corpo deitado ao lado de um tronco seco em lugar inóspito, querendo significar o tormento sem fim que espera aqueles que busquem saber as coisas do céu. Tudo isto ficava longe da genealogia mitológica contada por Hesíodo na *Teogonia* e em *Os trabalhos e os dias*, com algumas diferenças é certo, o qual fazia de Prometeu um filho de Jápeto e de Clímene, irmão de Epimeteu, que por sua vez se ligaria a Pandora; um Prometeu que, sobretudo nos *Trabalhos*, serve para exemplificar a ideia de que o homem, na sua existência concreta, havia sido votado ao sofrimento por Zeus, portanto impossibilitado de fugir ao trabalho; enfim, um Prometeu que condoído da situação dos humanos nascida da injustiça de Zeus – e esta será a faceta projectada pela leitura oitocentista do mito – resolve oferecer-lhes o fogo, provocando desse modo a ira do filho de Saturno, que o fez amarrar violentamente com um cadeado a um penedo no inóspito Cáucaso, onde ficaria, em autêntica penitência, até que um dia, trinta milénios depois, Hércules o viria libertar, segundo a versão da peça de Ésquilo:

Vede com que tratamento injurioso, dilacerado, suportarei a grande idade do tempo²¹.

No entanto, apesar de toda a força do mito, a sua exemplaridade parecia não se adequar com facilidade à linguagem da poesia lírica quinhentista; no verso acima referido de Ronsard, o que se pretendia *fazer ver*, em sentido retórico, ao leitor era tão só a intensidade de uma dor sentimental, a que não era de certeza alheio o tópico banalizado da lírica cortês de *la belle dame sans merci*, ou seja da mulher que vota ao desprezo o amor que o poeta lhe dedica, não se compadecendo com a sua sorte. Mas a violência da cena do agrilhoadado cujas vísceras eram dilaceradas pelo bico da águia talvez fosse demasiado forte para um discurso que, apesar de tudo, assentava num modelo de expressão pautado por uma noção do sofrimento menos sangrento.

4. Exemplo disto é Camões. Na Elegia I, «O Poeta Simónides, falando» (p. 233), pretendendo, por um processo muito retórico de ênfase, construir a imagem de um destino identificado com uma vivência contínua com a dor amorosa, lembra-se de Prometeu. No entanto, não o nomeia, nem sequer sugere o suplício do titã; limita-se à evocação do *locus horrendus* do Cáucaso: «Ou no Cáucaso horrendo, fraco infante». É uma alusão fugaz, de que está ausente qualquer detalhe mais concreto; o que sobressai é a tonalidade ovidiana do desterro inóspito onde a voz do poeta parece nem sequer poder ser ouvida: «fraco infante». Ora um dos motivos para esta ausência do mito prometeico da linguagem lírica pode residir precisamente no facto de Ovídio ter evocado Prometeu só como pai de Deucalião, quando, no Livro I das *Metamorfoses*, conta a história da Deucalião e Pirra (vv. 348s); e os quinze livros das *Metamorfoses*

²⁰ Andreas Alciato, *Emblematum liber* mit Holzschnitten von Jörg Breu, Hildesheim, 1977 (fol. B4 r-v).

²¹ Ésquilo, *Prometeu agrilhoadado*, tradução de Ana Paula Quintela Sottomayor, Lisboa, 1992, p. 38.

eram desde os séculos medievais uma das obras fundamentais na formação cultural e literária do homem culto e, conseqüentemente, do poeta.

Na verdade, faltava a este mito um elemento que era sobrevalorizado no lirismo quinhentista: a ideia, tão enfatizada de tão repetida, de que o amor é sofrimento para que não se encontrava outra saída que não fosse, renovadamente, cada vez mais sofrimento²².

Esta vertente semântica ganhava relevo mais evidente com o recurso a outros mitos clássicos, também eles dos tempos primevos da mitologia antiga, que traziam consigo uma valência mais adequada à ideia da inevitabilidade da dor amorosa. Tratava-se das histórias de outros «supliciados divinos»²³, que expressavam, de uma forma também teatralizada, a imagem de um suplício ciclicamente renovado, plasmado em figurações cénicas que permitiam visualizar a fatalidade ou a necessidade de um movimento de constante reinício dos mesmos gestos e das mesmas ansiedades²⁴. Embora com alguma variação quanto à constituição desse grupo, os exemplos normalmente evocados eram os de Tântalo, de Sísifo, de Ixião, de Tício e, por vezes, das Bélidas ou Danaides. O mais «selvagem e primitivo»²⁵ era com certeza o de Tântalo, condenado ao terrível suplício sempre renovado de não poder saciar a sede e a fome apesar de mergulhado até ao peito num rio de cujas margens pendiam, por cima da sua cabeça, ramos luxuriosos de fruta, a que, todavia, não podia deitar mão. A imagem possuía potencialidades de sugestão e por isso nos *Emblemas* de Alciato veio a ser inserido um que visava, em sede moralizante, caracterizar o defeito da «avareza», tal como sucedia na edição em castelhano impressa em Lyon em 1548-49²⁶.

Mas para além disto talvez valha a pena chamar a atenção para algo mais. Se bem atentarmos, os dois mitos mais divulgados, Tântalo e Sísifo, caracterizam-se por uma imagem de movimento de vai-vem constante e ininterrupto, numa gestualidade que não deixa de ser teatral – ou como tal cenicamente sugerida – e que é marcada por um *ritmo* alternado de *subida e descida* ou de *afastamento e retorno*²⁷. Ou seja, estes mitos comportavam um ingrediente de dramaticidade intensificadora radicada na repetição regular²⁸, passível

²² O sofrimento não se abstrai do tempo nem do corpo; em Camões, tempo é feito de *mudanças*; Diogo Alcoforado, «Espaço e sofrimento. Corpo e representação», *Revista da Faculdade de Letras – Filosofia*, 2ª série, 18, Porto, 2001, p. 247.

²³ Maria Helena a Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica. I – Cultura Grega*, 7ª ed., Lisboa, 1993, p. 227.

²⁴ Jean Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*, 2ª ed., Paris, 1966, p. 62.

²⁵ M. H. Rocha Pereira, *ob. cit.*, p. 226.

²⁶ Alciato, *Emblemas*, ed. Manuel Montero Vallejo, Madrid, 1975, p. 255.

²⁷ A ideia de instabilidade como marca da condição humana e, por inclusão, da vida amorosa é tema focado diversas vezes na Lírica camonianiana, com recurso a algumas metáforas e algum léxico especializado pelo poeta para esse campo semântico; ou então mediante evocações mitológicas portadoras da sugestão do movimento cíclico do vai-vem que caracteriza o sofrimento físico, como estes mitos de Sísifo e de Tântalo; na sua *Theologia Platonica* Ficino insistia na faceta *tantálica* da alma que se sente mal na vida terrena (R. Klein, *La forme et l'intelligible*, cit., p. 91-92).

²⁸ Cícero tinha a percepção de que o *rhythmos*, a que fazia corresponder o lexema *numerus*, era factor determinante da *oratio*, recorrendo à bela imagem do efeito criado pelo som regular e periódico das gotas da chuva caindo do telhado: «Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et aequalium

de ser entendida como *rítmica*, isto é concebida como inscrita na linha de um *tempo* não definido. Ora Camões parece não se ter dado conta do simbolismo dessa dimensão; atraiu-o mais a imagem cénica, emblemática – e o emblema, não dispensando o texto, buscava a eficácia da mensagem na *figura* ou desenho –, mas ao mesmo tempo estática dos quadros, do que a sugestão de um movimento incessantemente repetitivo das cenas, em sentido *musical*, mas sem fim à vista²⁹.

O referido grupo de «supliciados» que, por influência directa de Ovídio, mas também de Virgílio – como é sabido, a *catábasis* aos Infernos da *Eneida* deu azo a comentários de interpretação simbólica e alegórica, como a de Bernardo Silvestre aos seis primeiros livros, que ajudaram a vulgarizar o assunto no horizonte dos conhecimentos literário-culturais do(s) público(s) leitor(es)³⁰ – torna-se mais vulgar na literatura medieval, e dentro desta, nas *sumas* do saber poético e histórico de Bocácio ou Brunetto Latini, abrangendo a literatura desde a narrativa de ficção, em verso e em prosa, até à lírica cortês. Aí esse conjunto de «supliciados» foi principalmente evocado por contribuir para a expressão do sofrimento amoroso e da encenação com que as personagens, reais ou fictícias, se apresentavam aos leitores ou aos ouvintes dos textos³¹. Era este mesmo o grupo que Boécio, no seu *prosimetrum De Consolatione Philosophiae*, evocava nos versos que encerram a prosa XII do Livro III, tomando as figuras, na senda ovidiana, como exemplos da capacidade que o canto de Orfeu tinha de encantar os mais extremados sofrimentos físicos, quando fora buscar Eurídice aos Infernos; mas, como diz o filósofo medieval, quando «Orpheus Eurydicen suam / Vidit, perdidit, occidit»³². Não esqueçamos, porém, que desde há muito a Antiguidade tinha feito perder às personagens mitológicas a sua força religiosa primitiva; o *Prometeu ou Cáucaso* de Luciano de Samósata exemplifica claramente essa evolução³³.

A utilização dos mitos pelos poetas líricos do séc. XVI não se fazia nos mesmos moldes que a atitude simbolizante medieval, mas nem por isso deixava de significar também uma leitura marcada e orientada, embora a problemática da imitação e da verosimilhança condicionasse – não totalmente é certo... – o apreço pelos jogos da interpretação maravilhosa vigentes em muito do trabalho exegético anterior³⁴. Aquilo que tende a presidir à sua actuação não deriva tanto da ideia de uma *translatio ad usum christianum* por exemplo, mas mais da possibilidade de encontrar uma similitude ou até mesmo uma identidade que permitia reforçar a força ilocutória do discurso. Por trás do emprego da mitologia estava também a função retórica do *colocar as coisas diante dos olhos* que Aristóteles acentua no Livro III da sua *Retórica*, para as mostrar «em acção».

aut saepe uariorum interuallum percussio numerum conficit; quem in cadentibus guttis, quod interuallis distinguuntur, notare possumus, in animi praecipitante non possumus», *De Oratore*, 3,48,186.

²⁹ Aproveitam-se aqui reflexões de Paolo Canettieri, «La metrica e la «numerabilità» del tempo, *Critica del testo*, I/1, «Il testo e il tempo», Roma, 1998, p. 141.

³⁰ Francine Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale. La naissance du roman*, Paris, 1994, p. 163.

³¹ Paul Renucci, *L'aventure de l'humanisme européen*, cit., em especial notas ao cap. II, p. 103.

³² Boécio, *The Theological Tractates*, ed. H. F. Stewart et alii, Cambridge, 1973, p. 310.

³³ Carlos García Gual, *Prometeu : mito y tragedia*, 2ª ed., Madrid, p. 179.

³⁴ Silvia Gastaldi, «Eikos e thaumaston nella «Poetica» di Aristotele», *Il meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, a cura di Diego Lanza e Oddone Longo, Florença, 1989, p. 85.

5. Ora o uso que Luís de Camões faz dos mitos relativos aos «supliciados divinos» nas *Rimas*³⁵ não deixa de se revelar convergente com o que fica dito.

Na Ode III, «Se de meu pensamento» (p. 263), Camões inicia o poema com um problema apresentado na forma de uma equação do tipo *se p então q*: se, no meio de tanto sofrimento amoroso, lhe fosse possível obter, do ponto de vista teórico, uma alegria correspondente à extensão da dor sofrida na realidade, então a «triste lira» teria a capacidade suficiente para lhe alcançar algum consolo; como não a tem, o alívio tão ansiado não é possível. A questão converge com um tema abordado também nas redondilhas «Sobre os rios», qual é o da função da poesia; um ou outro estilema aproxima os dois poemas, mas distingue-os a presença, na Ode, das referências mitológicas de matriz clássica³⁶.

A encenação que de si mesma faz a figura do sujeito enunciativo na Ode constrói-se com a evocação dos sofrimentos físicos suportados pelos «supliciados divinos», que Zeus havia lançado ao Tártaro em castigo de *crimina* por eles cometidos. Na economia do poema surgem as fábulas de Ixião e de Sísifo, integradas na história de Orfeu conforme a *narratio* da sua catábase no Livro X das *Metamorfoses* de Ovídio, tendo subjacente a explicitação do problema inicial: a dor assumida pelo sujeito, portadora em si mesma de uma tal força que se prestava a veicular uma lição virtualmente útil para potenciais leitores ou ouvintes («ouvireis meus amores, / que exemplo são ao mundo, já, de dores»), revelava-se da mesma natureza que a dessas «infernais figuras», mas com uma diferença: enquanto estas podiam ser *movidas* pelo doce canto de Orfeu, capaz de suspender o movimento contínuo dos seus suplícios, como sucedeu com Sísifo que, «quási descansado [...] cessou de alçar [...] o grave canto», o sujeito enunciativo, que o leitor é atraído a identificar com o sujeito histórico Camões, não podia desfrutar de tal remédio.

Mas é na Canção II, «A instabilidade da Fortuna» (p. 205), que o catálogo desses «supliciados divinos» surge com uma visibilidade maior e estrategicamente disposta. Os mitos são os dos quatro canónicos Tântalo, Ixião, Tício e Sísifo, ou seja o grupo que vinha em enciclopédias como as de Ovídio ou as *Genealogias* de Bocácio, cujo cap. XLIV do Livro IV é dedicado a Prometeu e sua linhagem, numa autêntica summa de informações sobre a figura e de interpretações alegóricas.

A Canção II é um daqueles poemas que mereceu o encómio de Manuel de Faria e Sousa nos seus *Comentários*: «Esta Cancion es nobilíssima; y su assunto, engaños, y desengaños de Amor, y de Fortuna; y castigos de la Razon al amar vicioso»³⁷. A observação é de perfil barroco, mas sinaliza a perspectiva fortemente encomiástica do editor para com o seu «Poeta», colocando a sua *imitatio* acima dos mais consagrados poetas. Importa observar que o poema se elabora no interior de uma linguagem imbuída de marcas petrarquistas, para que Faria e Sousa aponte, a que se apõe o

³⁵ Entendidas aqui como o *corpus* fixado por Costa Pimpão na edição já citada.

³⁶ É certo que, não obstante o seu fundo religioso, a glosa apela ao saber clássico do leitor na evocação do poder encantatório do canto, o que remete para o mito de Orfeu; cfr. Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo da isotopia enunciativa*, Paris, 1981.

³⁷ *Rimas Várias de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, reimpr., Tomo III, Lisboa, 1972, p. 18.

contributo clássico estrategicamente distribuído nas evocações mitológicas inscritas no final das estâncias III-VI. Deste modo, repetindo a exemplaridade através da sucessão dos casos – e um dos ingredientes mais importantes desta tradição poética residia na concepção do poema como espaço organizado que permitia uma progressão marcada pela arte de repetir variando –, o poeta levava a cabo uma insistência geradora da ênfase necessária à explicitação do *assunto*, para usar os termos do comentador, a qual consistia numa análise reflexiva, marcada por alguma dramaticidade decorrente da instalação do *eu* no terreno da sugestão verosímil da dor física, sobre o castigo originado no desvio do amor em direcção a um plano mais sensorial, portanto mais «baixo», que emerge da imagem alimentar da primeira parte da estância III: «o coração lhe [o «baixo pensamento»] dei por iguaria» (p. 206).

Neste espaço explicativo – no sentido etimológico de ‘desdobramento’ que *explicar* comporta – Camões socorre-se dos mitos referidos, destacando, pelas referências mais concretas, Tântalo e Sísifo. A alusão explícita à «fome e sede» no primeiro e ao «pesado penedo» no segundo reforça a metaforização a que os exemplos são sujeitos, sem ter necessidade de encetar uma *narratio*, ainda que sintética, do mito, como faz Garcilaso de la Vega na Canción IV, «El aspereza de mis males quiero» (vv. 94-100)³⁸. Mas também não chega a instituir um símile como Bembo no Livro I, cap. XXX, de *Gli Asolani*, para caracterizar, pela voz de Perottino, o amante a quem «la fortuna niega il potere nelle sue biade por mano [...] quanto più vicina si vede la desiderata cosa e più vietata, e sentesi sciaguramente, quasi un nuovo Tantalo, nel mezzo delle sua voglie consumare»³⁹.

Na Canção II de Camões estes mitos funcionam de forma orgânica, na medida em que, pela sua distribuição ao longo do poema e pelo que comportam de sugestão, conduzem o leitor a uma conclusão: «Destarte o sumo bem se me oferece / ao faminto desejo» (p. 207). A estratégia consistiu em assinalar um paralelismo evidente entre uma história amorosa carregada de sofrimento creditado pela centralização no terreno do sujeito enunciativo e os mitos carregados de significado desde a antiguidade. Por sua vez, à antiga exemplaridade tantaliana aludem os versos da sirima da 10ª estância da Canção X: «... que o confuso regimento do mundo, antigo abuso, / faz sobre os outros homens poderosos, / que eu não passasse, atado à grã coluna / do sofrimento meu...» (p. 228).

6. Mas o mito de Prometeu, inseparável de um incidência semântica mais complexa e impressionante pela imagem do periódico dilacerar das entranhas do supliciado, não aparece frontalmente tratado por Camões. Como se anotou, na Elegia I, «O Poeta Simónides, falando» (p. 233), percebe-se que o tinha em mente, mas fica-se só pela evocação do Cáucaso «horrendo» e dessa longínqua Hircânia famosa pelos seus tigres ferozes, emblema de uma aspereza creditada pela encenação que o poeta elabora para a sua personagem, assente nas alusões a circunstâncias biográficas verosímeis que inevitavelmente apontavam para a convergência com o Oriente do exílio do poeta⁴⁰.

³⁸ Garcilaso de la Vega, *Obras completas com comentario*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, 1974, p. 197.

³⁹ *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a cura de Carlo Dionisotti, Turim, 1966, p. 366.

⁴⁰ Esse «Oriente» a que o poeta se refere explicitamente por exemplo na Ode I, não era, na realidade, tão inóspito do ponto de vista cultural que um fidalgo culto não encontrasse aí um ambiente

Quanto ao mito de Orfeu, o seu elemento central consistia na «magia do canto»⁴¹: nas situações mais extremas, frente às coisas inanimadas e aos animais irracionais, a sua música revelava-se poderosa para provocar um espanto encantatório imediato; o processo retórico consistia em suscitar a figura do *impossibile*. É nesse enquadramento que, à semelhança do procedimento de Ovídio, Camões se serve das potencialidades que o mito oferecia. Colocando-se na mesma condição dos «suplicados dos Infernos», o poeta projecta a imagem virtual – mas a virtualidade não exclui a ilusão da realidade, antes dela necessita – de um amador que penava os efeitos dolorosos da ausência e da impossibilidade da alegria; até o próprio caminho para a esperança se encontrava barrado. Por isso, deixando na penumbra o lado mais irracional dos *crimina* de Tântalo, de Sísifo e de outros⁴², e aproveitando a lição poética que lhes havia sido dada pela *banalidade* a que o uso frequente os havia remetido⁴³, Camões monta um jogo de ilusões em que participam, como elementos de creditação, as referências biográficas e as convocações mitológicas. Os códigos das convenções e das imposições próprias dos géneros em que se realiza o seu lirismo permitiam o jogo poético de considerar como verdade – uma *verdade poética*, entenda-se – tanto o fingimento mitológico como o fingimento autobiográfico. O cruzamento e o entrosamento de ambos potencializava a *arte* como técnica do enunciado verificado e como manuseio de um saber que só as letras podiam ensinar.

Assim, quando na Ode «Se de meu pensamento» convoca a imagem de um Sísifo «pasmado» com a música de Orfeu a ponto de *cessar* o trabalho sempre em vão repetido de *alçar* o «grave canto», o poeta procede a uma exposição por analogia que passa pela metáfora de *canto*: tanto o penedo que o filho de Éolo tinha de rolar encosta acima constantemente, quanto o esforço sempre renovado do poeta na busca de uma expressão poética perfeita se relacionavam com *crimina*. A ênfase decorrente disto evidencia o tratamento genial levado a cabo por Camões sobre as correntes poéticas que faziam parte da sua competência literária e do seu horizonte de expectativas. Os elogios, tantas vezes voluntariosos, de Faria e Sousa no século seguinte serão um dos melhores sintomas disso.

O drama residia em que o caminho não tinha saída: a aporia camoniana caracteriza-se também por isto⁴⁴. A perspectiva religiosa – com maior ou menor dose de neoplatonismo – constitui certamente um dos vectores centrais das *Rimas*⁴⁵; religiosa, mas não sacra nem devota, porque estas se moviam num terreno distinto, ainda que vizinho.

de apreço pela poesia compartilhado por outros; Rita Marnoto, «Petrarca em Portugal. *Ad eorum littus irem*», *Petrarca. 700 anos, cit.*, p. 251 (p. 256).

⁴¹ José Ribeiro Ferreira, *Amor e morte na Cultura Clássica*, Coimbra, 2004, p. 73.

⁴² Pierre-Maxime Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque. Introduction historique à une étude de la philosophie platonicienne*, Paris, 1949, p. 35.

⁴³ Lucien Jerphagnon, *De la banalité. Essai sur l'ipséité et sa durée vécue: durée personnelle et co-durée*, Paris, 1965, p. 29. Nesse quadro significativo cabia o mito de Sísifo como alegoria do trabalho ou esforço sem fruto, que a emblemática também aproveitou; Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 121.

⁴⁴ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, 1994, p. 209.

⁴⁵ Maria de Lourdes Belchior Pontes, «Problemática religiosa na lírica de Camões», *Camoniana Californiana. Commemorating the Quadricentennial of the Death of Luís Vaz de Camões*, Santa Barbara-Lisboa, 1985, p. 40.

Nair Nazaré Castro Soares
Universidade de Coimbra

Inês de Castro: da tragédia ao melodrama

Permita-se uma palavra de louvor e amizade!

Já lá vão trinta anos – mas foi ontem, na experiência espiritual e humana que vivi –, tomei posse como assistente eventual da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A Ana Paula acompanhou-me, neste acto solene, com toda a ternura, com toda a doçura de que só ela é capaz! E aquele dia 3 de Janeiro, desde 1975, tornou-se duplamente celebrativo para mim, como marco duma efeméride pessoal e sobretudo da sua amizade!

Mas era no decorrer dos dias, das horas, em todos os momentos bons e menos bons dos sete anos em que aqui fomos colegas – e para além deles! – que se me revelava uma alma de eleição, admirável, na espontaneidade, na simplicidade, na alegria, no zeloso cumprimento dos deveres, na bondade!

A *philantropia*, a *praotes*, a doçura – ou melhor, a atitude adequada a todas as circunstâncias humanas –, tal como a define Jaqueline de Romilly, na sua obra *La douceur dans la pensée grecque*¹, tem-nas a Ana Paula, por natureza, por formação familiar, por educação moral e intelectual. É o legado espiritual do seu Prometeu!

Associo ainda, nestas palavras de reconhecimento, apreço e amizade, os outros colegas da Universidade do Porto, que aqui estiveram comigo, e que foram e continuam a ser grandes amigos – sobretudo os que não tive oportunidade de homenagear! –, e os alunos de então, que são agora professores desta Faculdade.

Platão, na *República*, o mais extenso dos seus diálogos, confessa, pela voz das personagens², que a sua *República* não existe, não é do mundo real, uma vez que

¹ Paris, 1979. Cf. chap. XVI e XVII: «Plutarque et la douceur des héros» (p. 275-292); «Plutarque et la douceur des sages» (p. 293-307). A dado passo (p. 275), afirma: «Vers la fin de la grande littérature grecque, on trouve, avec Plutarque, l'apogée de la notion de douceur. Chez lui, elle est partout; elle commande tout; et elle s'épanouit comme l'image même d'un idéal de vie essentiellement grec».

² A terminar o livro IX da *República* (592a-b), afirma, pela boca de Gláucon, que a sua república é utópica, pois «está fundada só em palavras», «não se encontra em parte alguma da terra», ao que Sócrates objecta: «mas talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma só para si mesmo. De resto, nada importa que a cidade exista em qualquer lugar, ou venha a existir, porquanto é pelas suas normas, e pelas de mais nenhuma outra, que ele [o filósofo] pautará o seu comportamento» Cf. Platão, *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, F. C. Gulbenkian, ⁸1996, p. 450.

não se situa em parte alguma da Terra, pelo menos como ele a imagina. Mas no céu existe talvez um modelo dela!

Thomas More, pela mão de Platão e de Santo Agostinho, torna-a real. Essa cidade, de parte alguma – a *Nusquam* – existe. Afirma-o, no livro II da *Utopia*, o português Hythlodeu, «porque eu vivi lá!»³.

Ana Paula, muito obrigada! Devo-te muito do que sou como pessoa, humana, intelectual e espiritualmente!...

Perguntei-te um dia, Ana Paula, o que querias que te trouxesse aqui, nesta tua homenagem, que tema gostarias que tratasse, nesta minha comunicação. Foste espontânea e sincera, como sempre:

– Fala-me de Inês de Castro! Gosto tanto da *Castro*! Desde menina que me apaixonei por António Ferreira. Além de António Ferreira tive outras paixões: Garrett, Victor Hugo...

Que interessante, pensei eu, todos três trataram do tema inesiano: da tragédia ao melodrama.

Trago-te agora aqui esta reflexão e que ela sirva, de algum modo, para ambas, ainda que modestamente, celebrarmos o ano inesiano, em que se comemoram os 650 anos da morte «daquela mísera e mesquinha/ que depois de morta foi rainha».

O episódio dos amores infelizes de Pedro e Inês que o génio lírico do nosso trágico e do nosso épico quinhentistas, Ferreira e Camões, immortalizaram, depressa se vê envolvido pelo manto diáfano da poesia, assumindo-se como tema de idiossincrasia mais perfeita com radicação no país, antes do Sebastianismo.

Desde as crónicas quatrocentistas, as *Trovas* de Garcia de Resende, a *Visão* de Anrique da Mota, a tradição popular, que a imaginação e a sensibilidade estética de diversos autores transfiguram e recriam o tema inesiano e fazem-no ascender a um plano por assim dizer lendário e intemporal, paralelo ao da fábula grega⁴. O próprio Fernão Lopes encarece a aura mítica de Inês que merece maiores honras do que as heroínas da poesia e da mitologia clássicas, Ariadne e Dido⁵.

³ Thomas More publica a sua *Utopia*, em Londres em 1516. Cf. livro II: “*De urbibus, ac nominatim de Amauroto*” – Raphael Hythlodæus: «[...] *nec ulla mihi notior, ut in qua annos quinque perpetuo uixerim*». Cf. André Prévost, *L'Utopie de Thomas More*. Présentation, texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes. Préface de Maurice Schumann, Paris, 1978, p. 74 (p. 456-457).

⁴ Devem ser referidas a *Crónica Geral de Espanha*, a *Crónica de D. Pedro I* de Fernão Lopes, a *Crónica de D. Afonso IV* de Rui de Pina, a *Crónica* de Acenheiro e ainda o *Códice 348* da biblioteca da Manizola. A revelação deste códice foi feita por Eugénio Asensio, ‘Inês de Castro: De la crónica al mito’, *Boletim de Filologia* 21 (1961-1963) 337-358, artigo incluído posteriormente no volume *Estudios portugueses*, Paris, 1977, p. 37-58. Neste códice, está a designada *Crónica* de Manizola e a *Visão* de Dona Inês de Anrique da Mota, descrição poética que, com as *Trovas* q: *Garçia de resende fez a morte de dōa Ynes de Castro*, insertas no *Cancioneiro Geral*, serve de elo de ligação entre os textos cronísticos e a obra de Ferreira.

⁵ Fernão Lopes, *Crónica do Senhor dom Pedro oitavo rei destes regnos*, Porto, 1986, cap. 44, p. 199: *Por que semelbante amor, qual elRei Dom Pedro ouve a Dona Enes, raramente be acbado em alguuma pessoa, porem disserom os antiigos que nenbum be tam verdadeiramente acbado como aquel cuja morte nom tira da memoria o gramde espaço do tempo. E se algum disser que muitos forom ja que tanto e mais que el amarom, assim como Adriana e Dido [...] respondesse que nom fallamos em amores compostos*

A par das descrições objectivas de Fernão Lopes e Rui de Pina, a *Crónica* de Manizola⁶ enfatiza a beleza de Inês, “colo de garça”, a sua “boa geraçam”, a celebração do casamento, que Pedro não confessara, “porque a chave deste segredo tinha deitado no mar”, os presságios de Inês, a culpa dos conselheiros e a consequente atenuação da de D. Afonso IV, a união dos enamorados que “jazem ambos os dous juntos por que ja que se apartaram na morte ficassem juntos nas sepulturas”⁷. Na *Crónica* de Acenheiro, a idealização da figura de Inês surge filtrada através dos argumentos que aduz em sua defesa, na presença do rei: a sua inocência, a orfandade dos filhos de Pedro e Inês, seus netos, a tristeza que traria ao príncipe a morte da amada. Além das advertências, de feição moralizante, sobre os riscos do amor, nas *Trovas* de Resende, o tratamento do tema, embelezado esteticamente com elementos petrarquistas, adquire profundidade e intimismo característicos da poesia quinhentista.

Assim se pode verificar que muitos dos motivos e recursos dramáticos de Ferreira, na *Castro*, já se encontravam elaborados nos textos, em prosa e em verso, que a precederam.

Não quer isto dizer que o nosso tragediógrafo desmereça, por esta razão, em originalidade. Pelo contrário, reside precisamente nesta escolha do tema e na sua teatralização a marca da sua actualidade, da sua novidade estética, dentro dos padrões de sensibilidade da época.

Albertino Mussato, o precursor de Petrarca, tinha em 1314 composto e lido publicamente a *Ecerinis*, a primeira tragédia moderna de inspiração senequiana, de assunto nacional contemporâneo, que se tornaria mentora, no Renascimento, de um tipo de tragédia que já existia nas literaturas grega e latina⁸.

O drama histórico – apesar do carácter poético-lendário de que se revestia a verdade histórica – atraía os gostos dos poetas de toda a Europa, da Itália à França, à Inglaterra, a Portugal, que glosaram, por vezes, os mesmos temas e dentro dos mesmos moldes. O fascínio da história da Antiguidade e da história pátria, que caracterizou o

[...] mas fallamos daqueles amores que se contam e leem nas estorias, que seu fundamento teem sobre verdade. Mas nem só pela sua veracidade os amores de Inês e Pedro são superiores aos que a mitologia consagra. Pode acrescentar-se ainda que, do ponto de vista dramático, nos dois exemplos apontados por Fernão Lopes, as heroínas são abandonadas conscientemente pelos seus amados, Teseu e Eneias, em razão de forças imperiosas, como o desejo de glória ou o cumprimento do dever. O abandono de Pedro é involuntário e inconsciente, o que dá à história uma maior dimensão trágica e a torna mais capaz de concitar a emoção do público.

⁶ Eugenio Asensio, *ibidem*.

⁷ Note-se que, no que se refere ao casamento, nem Fernão Lopes, na *Crónicas de D. Pedro I* e nos capítulos 186-187 da *Crónica de D. João I* (onde se refere à argumentação de João das Regras sobre a escolha do Mestre de Avis, em detrimento de D. João, filho de Inês de Castro), nem Rui de Pina, nem as *Trovas* de Garcia de Resende, nem a *Visão* de Anrique da Mota consideram que se tenha realizado.

⁸ A *Ecerinis* de Albertino Mussato é bem representativa da época que deu início ao movimento humanístico em Itália, por tratar um assunto nacional contemporâneo, se rebelar contra a tirania e ostentar o gosto por cenas sangrentas, de que Séneca é o modelo. Vide Manlio Pastore-Stocchi, ‘Seneca poeta tragicus’ in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964, p. 25. De assunto histórico são ainda a *Sofonisba* de Trissino, composta em 1514 e impressa em 1524, a *Rosmunda* de Rucellai, de 1525, a *Orbecche* de Giraldi Cinzio, que data de 1541, a *Canace* de Sperone Speroni, escrita em 1542 e publicada em 1546, a *Orazia* de Pietro Aretino, vinda a lume neste mesmo ano.

movimento humanista⁹, aliado a um intercâmbio cultural e mesmo geográfico entre os diversos autores, explica o tema comum de muitas tragédias por toda a Europa¹⁰.

No que se refere à arte dramática quinhentista, em Portugal, ela manifesta as diversas tendências do teatro europeu contemporâneo. Surgem as tragédias em vulgar, inspiradas na mitologia ou na história clássicas¹¹, as tragédias novilatinas – que exprimem os ideais religiosos, culturais e políticos da época, e adquirem, por vezes, um tom de verdadeira intervenção¹². Nelas se integra a *Ioannes princeps tragoedia* de Diogo de Teive, verdadeiro treno à morte do Príncipe João, filho de D. João III e único herdeiro do reino, composta em 1554 e considerada fonte da *Castro* de António Ferreira. A estas últimas serviu de tema a história pátria, contemporânea e medieval.

Ferreira foi muito feliz na escolha do tema, do *mythos*, que, no dizer de Aristóteles, é ‘como que a alma da tragédia’¹³. Tal como Sófocles, na *Antígona*, Ferreira dramatiza, na *Castro*, o conflito entre o Amor e a Razão de Estado – temas que a literatura e o pensamento da época privilegiavam.

Mas a originalidade do nosso poeta quinhentista reside essencialmente na forma como organizou e entreteceu a acção, no ritmo expressivo dos diálogos, em que a retórica sentenciosa se combina com a suavidade melódica, a tensão trágica com o lirismo elegíaco.

Não lhe faltaram modelos. Entre os clássicos, foi Eurípides – o último dos trágicos do drama ático do séc. V –, o primeiro a transportar para a cena a paixão amorosa e a recorrer ao esquema agonístico da retórica, que lhe abria as portas ao debate psicológico, num crescendo de motivos e emoções. Séneca imita Eurípides, em peças que por vezes conservam o mesmo nome e em que o amor é tema dominante, e lhes confere a exuberância oratória, própria da sensibilidade da sua época, que se sobrepõe à contenção, rigor e hieratismo da tragédia grega.

⁹ Vide Nair De Nazaré Castro Soares, ‘A História Antiga no Humanismo Renascentista Português’ in *Actas do II Congresso Peninsular de História Antiga* (Coimbra, 18-20 Out. 1990), Coimbra, 1994, pp. 280-305.

¹⁰ Cf. e.g. *Iulius Caesar* de Muret e *Jules César* de Jacques Grévin – que é uma imitação daquela em língua francesa –, *Didon* de Du Bellay e *Cléopâtre captive* de Jodelle, ambas com paralelo em tragédias do mesmo nome de Giraldo Cinzio. É na *Cleopatra* de Cinzio que se inspiram também a de Sá de Miranda e a do inglês Marlowe. O magistério de mestres comuns, nos diversos colégios universitários europeus, desempenhou um papel de relevo nas origens e evolução da arte dramática, bem como na formação dos gostos estéticos, tanto em Portugal como além-fronteiras. Exemplo disso, entre nós, são as tragédias novilatinas de Diogo de Teive, ou ainda a produção dramática de George Buchanan, levada à cena em Bordéus, Paris, Coimbra e Cambridge, onde ensinou. O poeta escocês é autor, além de peças de assunto bíblico, *Baptistes* e *Jephthes*, de traduções latinas livres de Eurípides, *Medea* e *Alceste*, que António Ferreira teria visto representar.

¹¹ Lembremos as tragédias *Vingança de Agamémnon* de Aires Vitória, tradução da *Electra* de Sófocles, ou a perdida *Cleopatra* de Sá de Miranda.

¹² Vide o nosso estudo ‘O tema do amor na tragédia humanista: amor sagrado e amor profano’, in *Miscelânea em honra do Prof. Américo da Costa Ramalho*, Coimbra, INIC, 1992, p. 179-197. Não poderemos deixar de referir toda a produção do século XVII, nomeadamente o acervo bibliográfico, manuscrito e impresso, do teatro jesuítico, de que é tão rica a Biblioteca-Geral da Universidade de Coimbra, e ainda tão pouco estudado.

¹³ *Poética*, 1450 a 38-39.

No entanto, qualquer que seja o padrão temático-estético adoptado, é significativo o número de tragédias que, tal como a *Castro*, têm por título nomes femininos e em que se problematiza, à maneira euripidiana, em volta da mulher-presença, o amor em conflito com interesses e razões de carácter político¹⁴.

António Ferreira, num anseio de ser original e imprimir à sua obra literária a marca da actualidade, tenta criar o seu próprio estilo, apoiado na tradição clássica, nas recentes experiências de teatro novo e na preceptística que se esboçava principalmente em Itália¹⁵.

Tem-se afirmado que o lirismo sobreleva na *Castro* a *uirtus* trágica – «Os melhores passos da *Castro* dão a medida de Ferreira como lírico: são as expansões de Pedro e Inês, os arroubos dos Coros»¹⁶. É que, no século XVI, tudo é envolto em emoção. A dimensão visual e rítmica da palavra, a orquestração verbal, impõe-se em todo o género de poesia, a que Petrarca empresta voz. É sobretudo com os *Rerum Vulgarium Fragmenta*, através de antíteses abstractas e de uma sugestiva imagética da interioridade, que o poeta de Arezzo impõe à literatura europeia um verdadeiro código poético, o petrarquismo, ou dá o tom petrarquizante à expressão do amor cortesanesco¹⁷.

No entanto, podemos afirmar que a própria expressão lírica e os seus recursos e ingredientes servem para acentuar os contrastes luz/sombra, claro/escuro da alma humana, verdadeiro diapasão da essencialidade dramática. O lirismo petrarquista, no seu jogo intelectual, assente numa estratégia da reduplicação do sujeito da enunciação em relação ao sujeito do enunciado; na valorização das capacidades perceptivas, em que avulta a prevalência da luz, do ver e do olhar, de inspiração plotino-ficiniana; na simplicidade estilística, que vive do ritmo e da harmonia interna do verso – conseguida por vezes por subtilezas alterações, na repetição de esquemas sintácticos e lexicais – exprime admiravelmente os contrastes do sentimento amoroso, o debate passionai.

¹⁴ Na tragédia italiana, basta lembrar, a título de exemplo, a *Sofonisba* de Trissino, a *Rosmunda* de Rucellai, a *Orazia* de Pietro Aretino, na literatura francesa as obras *Cléopâtre captive* de Jodelle e *Didon* de Du Bellay; em Espanha, é significativo o exemplo de Cristóbal de Virués com as suas tragédias *La gran Semiramis*, *La cruel Casandra*, *La infelice Marcela* e *Elisa Dido*; em Portugal, a desaparecida *Cleópatra* de Sá de Miranda e a *Castro* de António Ferreira.

¹⁵ Em finais do *Quattrocento*, num ambiente dominado pelos textos da teorização medieval, em que a *Epistula ad Pisones* fora assimilada às regras e preceitos da tradição retórica, vem à luz a *Poética* de Aristóteles. Logo se estabeleceram semelhanças e se fizeram convergências interpretativas, no sentido de conciliarem o pensamento estético de Horácio com o do Estagirita. Várias edições, comentários e traduções das obras de Horácio e Aristóteles surgiram nos finais do século XV e no decurso do século XVI. Contudo, o início do aristotelismo científico marca-se pela publicação da primeira explicação integral e pormenorizada da *Poética*, da autoria de Francesco Robortello, em 1548. Sobre os textos básicos da teoria poética, em geral, na primeira metade do séc. XVI, período em que se situa a composição da *Castro*, vide *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, 1970, vol. I, p. 566-581.

¹⁶ Jacinto do Prado Coelho, 'Relendo a 'Castro' de Ferreira', *Ocidente* 36 (1949) 18-22: passo citado, p. 19.

¹⁷ Expressão admirável do ideal cortesanesco nos oferece Baldassare Castiglione, em *Il cortegiano*, publicado em 1528, com dedicatória ao nosso Cardeal D. Miguel da Silva e traduzido em castelhano por Boscán.

Neste sentido, a *mimesis praxeos*, a imitação da acção humana, própria da tragédia¹⁸, que põe em cena o homem em conflito consigo próprio, o dissecar da alma humana e das paixões, que implicam um agir consciente ou involuntário, está em perfeita sintonia com a *imitatio stili*, porquanto o código petrarquista lhe confere naturalidade expressiva e vigor experiencial.

Determinantes na fixação de modelos trágicos no século XVI são dois italianos, teorizadores da arte dramática, Giovan Giorgio Trissino e Giovan Battista Giraldi Cinzio, pioneiros do teatro regular europeu e corifeus da tragédia grega e senequiana, respectivamente. Assim se revestem de particular interesse o seu pensamento crítico, a sua concepção estética¹⁹.

Giraldi Cinzio proclama a excelência da tragédia senequiana – tão apreciada desde os finais da Idade Média e por demais vulgarizada na época em traduções e comentários – e a sua superioridade sobre a grega²⁰.

É também o modelo senequiano que segue Ferreira, ao compor o primeiro texto da sua tragédia. Esta preferência está em relação intrínseca, em primeiro lugar, com o ambiente que a viu nascer e, em segundo lugar, com os padrões de referência que inicialmente motivaram o seu autor – a tragédia novilatina de inspiração senequiana, e de modo particular a *Ioannes Princeps* de Teive, e a própria produção trágica do Cordovês.

No entanto, António Ferreira desprende-se intencionalmente do pendor oratório e reflexivo de cariz senequiano e vai deixar-se cativar pelo modelo dramático grego, que Trissino representava, e que na sua singeleza e expressão depurada, estava mais de acordo com o discurso poético quinhentista²¹. No seu fascínio pela musicalidade, pela harmonia e pelas imagens, pelas sugestões de carácter linguístico e ideológico,

¹⁸ Aristóteles, *Poética* (1449b 24-28).

¹⁹ Sobre a teorização e a obra trágica destes autores vide Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira. Fontes-Originalidade*. Coimbra, Almedina, 1996, p. 126-132.

²⁰ Vide *Discorso ouvero lettera di Giovambattista Giraldi Cintio, intorno al comporre delle commedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, in *Scritti estetici*, Milano, 1864. Cinzio preferia à tragédia de inspiração grega a tragédia senequiana, por melhor «servire a l'età, a gli spettatori e a la materia» (cf. prólogo de *Altile*, de 1543). Na sua admiração pelo teatro de Séneca e influenciado pela realização do concílio de Trento e pelo formalismo da Contra-Reforma, reitera, como os teorizadores da época, e entre eles o próprio Robortello, iniciador do aristotelismo científico, o princípio da função educativa da tragédia. O seu conceito de catarse firma-se na interpretação que dá do *phobos* aristotélico, que traduz como 'horror' e não como 'terror', pelo que teoriza sobre a vantagem de apresentar cenas sangrentas *coram populo* (ibidem, p. 12), o que viria a influenciar a orientação seguida pelo teatro espanhol até Lope de Vega – a *Nise laureada* é um bom exemplo –, ou pelo teatro da época isabelina, de que Shakespeare é o expoente máximo.

²¹ Apesar de Trissino se manifestar, pela sua teorização, um homem verdadeiramente do seu século, capaz de exercer influência na arte dramática europeia, impõe-se sobretudo com o exemplo da sua *Sofonisba*. O próprio Cinzio, na carta dedicatória da *Orbecche* (1541), mostra acolher com distinção as novidades de técnica e de estrutura, preconizadas por Trissino e pelos seus seguidores florentinos.

pelas reflexões líricas, pela suavidade, melodia e fluidez do verso, Trissino pretendia atingir a vivacidade e o colorido, de que a poesia antiga reveste as coisas²².

A evolução dos gostos de Ferreira, na linha de Trissino, no sentido do teatro grego, que a edição definitiva da *Castro* documenta, compreende-se pelos ideais estéticos que perflhou. Os códigos poéticos do autor da *Castro* – que é também, com o seu livro de sonetos, o autor do primeiro cancioneiro petrarquista entre nós, vão ao encontro da contenção, sublimidade e lirismo da linguagem da tragédia clássica, definida por Aristóteles pelo ritmo, pela melodia e pelo canto²³.

Aliás o próprio *limae labor* do nosso poeta trágico, que ainda hoje pode ser apreciado, confere uma notável singularidade estética à *Castro*²⁴. Ao ver a sua tragédia representada, como o título da primeira edição documenta, *Tragédia muy sentida de Dona Inês, agora novamente representada* (Manuel de Lira, 1587), Ferreira vai trabalhar o seu texto e revelar não apenas um perfeito domínio formal, mas um apurado sentido da imagem, com predilecção por contrastes de lexemas e sintagmas, por antíteses ao gosto petrarquista, em que a *ordo artificialis* do discurso poético é posta ao serviço da expressão dialógica e de uma musicalidade fluida, tão adequada aos gostos do público.

O papel condicionador e fundamental do público, para que a tragédia se realize como espectáculo, a *theatrokratia*, é já sublinhado por Aristóteles (*Poética*, 1455a 24-27). Considera o Estagirita que a representação amplia a intensidade do texto dramático, através da música e do espectáculo – os dois recursos que tornam a tragédia superior à epopeia. Mais, a empatia autor/ actor/ público é indispensável no processo de composição e teatralização, de forma a que todas as virtualidades dramáticas e psicagógicas sejam atingidas. Assim sendo, o *poietes* tem de ter, no seu horizonte, os gostos, interesses e expectativas do público, do auditório, em quem pretende concitar emoções e o consequente prazer catártico, primordial objectivo de toda a representação.

Expressivo do ponto de vista poético-dramático e produto de uma profunda remodelação é o acto I da edição definitiva da *Castro*, a que a *contaminatio* genológica confere lirismo e narratividade.

O I acto, ou prólogo, segundo a designação aristotélica, inicia *in medias res*. A abri-lo, a Castro, num cenário idílico, o *locus amoenus*, dirige-se ao Coro em pseudo-estrofe de canção, insinuada por alusões toantes, qual monódia lírica ao gosto de Eurípides:

«Colhei, colhei alegres,
donzelas minhas, mil cheirosas flores.
Tecei frescas capelas
de lírios e de rosas; coroi todas

²² Trissino publica em 1529 a *Poética* (I-IV) e o seu complemento *La quinta e la sesta divisione della poetica*, redigido em 1549 e editado em 1563. Se a primeira destas obras se ocupa nomeadamente da prosódia e é uma espécie de arte métrica medieval, feita a partir do *De vulgari eloquentia* de Dante e do *De rhythmis vulgaribus* de Antonio da Tempo, a segunda é uma paráfrase perfeita da *Poética* de Aristóteles, que aproveita a lição de Robortello e Bernardo Segni (autor da primeira tradução italiana com comentário da obra do Estagirita, *Rettorica et Poetica d'Aristotele*, publicada em 1549).

²³ Aristóteles, *Poética*, 1449b 21 sqq.

²⁴ Não esquece Ferreira o preceito horaciano que aconselha a necessidade de aperfeiçoar a obra literária com as emendas que o decorrer dos anos sugere, *Arte Poética*, v. 292-293.

as douradas cabeças.
espirem suaves cheiros
de que se encha este ar todo.
Soem doces tangeres, doces cantos.
Honrai o claro dia,
meu dia tão ditoso, a minha glória
com brandas liras, com suaves vozes».

O diálogo com a Ama, que se segue à entrada lírica, desenrola-se numa linguagem de extrema simplicidade, em que predomina a *reduplicatio* adjectiva, por vezes em antítese conceptual, a traduzir, em torrente de sentimentos e impressões, uma indefinida sensação de euforia, sem que uma certa nota de melancolia deixe de se aperceber. A longa *rhexis* da Castro (v. 30-99) – em que é manifesta a permeabilidade genológica discursiva do modo dramático com os modos lírico e narrativo, com a intenção de reforçar a mensagem e a ambiência trágica²⁵ –, permite, através de rememorações e visões retrospectivas, introduzir o espectador no assunto da peça e caracterizar a protagonista (v. 30 e sqq.):

«Ó ama, amanheceu-me um alvo dia,
dia do meu descanso. Sofre um pouco
repetir de mais alto a minha história...».

O enquadramento histórico-simbólico dos antepassados do Infante – os reis de Portugal de quem é «desejado herdeiro» –, elemento diegético tão característico dos romances de cavalaria, ao gosto da época, introduz de forma alusiva a verdadeira dimensão do conflito entre a Razão de Amor e a Razão de Estado. Assim, a caracterização da Castro surge também, nesta fala, em termos que denunciam a *contaminatio* com a novela sentimental, ou mesmo a écloga dramática, em que Sannazaro era modelo (v. 51 sqq.):

«...em saindo dos teus braços,
Ama, na viva flor da minha idade
(Ou fosse fado seu, ou estrela minha),
Cos olhos lhe acendi no peito fogo,
Fogo, que sempre ardeo, e inda arde agora,
Na primeira viveza inteiro e puro
[...]
Que fará? Se o encobre, então mais queima.
Descobri-lo não quer, nem lhe é honesto».
Mas quem o fogo guardará no seo?
Quem esconderá amor, que em seus sinais,
Apesar da vontade, se descobre?
Nos olhos e no rosto chamejava.
Nos meus olhos os seus o descobriam.
Suspira, e geme, e chora a alma cativa,

²⁵ Vide Carlos Reis, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra, 1995, p. 229 e sqq.

Forçada da brandura e doce força,
Sojeita ao cruel jugo, que pesado
a seu desejo sacodir deseja.
Não pode, não convém: a fúria cresce.
Lavra a doce peçonha nas entranhas.
Os homens foge, foge a luz e o dia.
Só passeia, só fala, triste cuida.
Castro na boca, Castro na alma, Castro
Em toda parte tem ante si presente».

Um amor na flor da idade, *topos* literário desde Petrarca, justifica, do ponto de vista poético e do direito natural, os erros da paixão. O *ethos* de heroína de tragédia clássica desenha-se assim com traços nítidos, nesta *rhexis* da Castro: além da culpa involuntária, enfatiza-se a sua alta linhagem, que não desmerece a do seu Infante: (v. 93-96) ²⁶:

«Da antiga casa Castro em toda Espanha,
já dantes do real ceptro deste reino
por grande conhecida, inda meu sangue
do real sangue seu tinha grã parte».

Ferreira, ao descurar os dados históricos, confere verosimilhança a este “amor primeiro” de Inês e Pedro e envolve em lirismo e idealidade a heroína trágica, *donna angelicata* dos códigos temático-ideológicos *stilnuovista* e petrarquista²⁷.

A figura de Inês surge projectada, desde o início, num cenário idílico de toada elegíaca, que faz lembrar o Ovídio mais cenográfico das *Heroides*. O longo enquadramento descritivo numa situação narrativa, na sua dupla funcionalidade de catálise ornamental e significativa²⁸, deixa perceber o conflito: a tragédia de caracteres, que nasce da diversidade de atitudes individuais quanto à legitimidade da morte da jovem Inês ou, o mesmo será dizer, quanto à legitimidade do seu amor.

Os monólogos e as condições com os duplos, Inês com a Ama e Pedro com o Secretário, neste acto I, dão-nos a verdadeira dimensão dos sentimentos dos dois amantes, sem que seja necessário um encontro entre ambos, como gostaria Almeida Garrett, numa afirmação dos seus gostos românticos.

²⁶ O acto I da edição de 1587 compõe-se de uma única cena em que, após o longo monólogo do Infante, este dialoga com o Secretário. É pela voz do seu fiel e leal servidor que são aduzidos pormenores que escureciam o nome de Inês, tais como a sua bastardia (v. 198-206) e a nefasta influência dos seus parentes (v. 208-211). Este texto segue de perto os dados cronísticos, não só nestes aspectos, como ainda no que se refere ao casamento secreto e à atitude do Infante em não o querer divulgar (v. 257-265 e v. 271-276). Na edição de 1598 tudo permanece, no que se refere ao casamento, no plano do estritamente necessário, de forma a não desapear a protagonista do pedestal de heroína trágica.

²⁷ Sobre a observância, por parte de Ferreira, dos preceitos, que em Aristóteles, em Horácio e nas Poéticas do Renascimento foram aceites como suporte da unidade da acção, e que na edição definitiva da Castro serviram para valorizar semântica e esteticamente o texto, vide Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI*, cit., pp. 94-115.

²⁸ A função diegética da descrição na economia geral da narração foi estudada modernamente por reputados autores como R. Barthes, T. Todorov, G. Genette em revista que se ocupa da análise estrutural da narração: *Communications* 8 (1966). Vide, em especial, o artigo de G. Genette, ‘Frontières du récit’, pp. 152-163.

O infante, na cena II, monologa com a sua paixão em que ecoa o *Omnia uincit amor* da Écloga x virgiliana, tantas vezes glosado na poesia de Quinhentos. Mais, o exemplo do Bolonhês – o «mau exemplo», na reflexão do Coro –, «Contr'as divinas leis, contra as humanas» (v. 220), justifica o carácter providencial das relações ilegítimas, já que Deus queria «...dar ao mundo o grande,/Forte, prudente e santo, um só Dinis» (v. 224-225). O diálogo com o Secretário, na última cena do acto I, serve para dar relevo à paixão de Pedro, elevada até ao paroxismo, que se exprime na tenacidade obsessiva de uma série de *adynata*, ao gosto de Petrarca (v. 394-401):

«Não cuidem que me posso apartar donde
estou todo, onde vivo: que primeiro
a terra subirá onde os ceos andam,
o mar abrasará os ceos e terra,
o fogo será frio, o sol escuro,
a lua dará dia, e todo mundo
andarà ao contraio de sua ordem
que eu, ó Castro, te deixe, ou nisso cuide.
Dei-te alma, dei-te fê, guardá-la-ei firme.
Confio isto de ti, não me descubras».

A terminar este acto I, actua o coro I, o Coro das moças de Coimbra, que prolonga o assunto da peça e entoa, em belíssimas estrofes de canção petrarquista, a exaltação do Amor, para logo a seguir, na antístrofe, apresentar os seus malefícios – *topoi* presentes já nas *Trovas* de Garcia de Resende, no *Cancioneiro Geral*. O Coro tinha já intervindo, nas duas falas da cena III do acto I, com valor semelhante ao da tragédia clássica, voz do senso comum.

O acto II apresenta-nos, numa primeira cena, D. Afonso IV, na sua humanidade, a reflectir sobre o ofício e os trabalhos do rei²⁹, numa atitude que estabelece uma ligação perfeita com as últimas palavras do Secretário, no acto I. Confessa o Rei o seu desassossego, causado pelos deveres de estado e pela desobediência do filho, que teima na sua ligação amorosa com Inês (v. 12-13):

«...é mais seguro
a si cada um reger, que o mundo todo».

O debate entre o Rei e os Conselheiros espraia-se em considerações teóricas, constantes da tratadística pedagógico-política renascentista, adequada aos horizontes e expectativas culturais do público. Quando a teoria dá lugar ao caso concreto de Inês, esses princípios gerais são aplicados pelos conselheiros do rei de forma a justificarem a necessidade, a *ananke* trágica, e urgência da morte de Inês. O rei reitera a inocência da

²⁹ Neste passo, Afonso IV apresenta-se vergado pelos “trabalhos do rei”, tema glosado não só nos tratados de educação régia, de que é exemplo expressivo o *De regis institutione et disciplina* de D. Jerónimo Osório, como ainda nos textos parenéticos de autores palacianos como Lourenço de Cáceres, Jorge de Montemor. Era este também o sentir dos poetas quinhentistas de pendor moralizante que tinham por corifeu, na poesia e na acção, Sá de Miranda. Este tema anda associado à oposição campo/cidade que, ao privilegiar o primeiro, fornece o cenário adequado ao elogio da *aurea mediocritas* horaciana. Vide, na obra de Ferreira, as cartas a Francisco Sá de Miranda (Livro II, 9), a Manuel Sampaio (Livro I, 10), a Diogo de Teive (Livro II, 2 e 4).

protagonista, propõe alternativas, outros meios, para impedir a sua morte: «Não haverá outro meio?» (v. 75) e «Matá-la é cruel meio, e rigoroso» (v. 81). Intensifica-se a acção dramática, a que corresponde um ritmo em esticomitia e mesmo em *antilabe*, a exprimir o vigor do *agon*; acentua-se a intencionalidade trágica, traduzida semanticamente, a nível dos lexemas utilizados, na repetição insistente da antinomia morrer/matar.

Vence, num primeiro momento, a tolerância, a clemência régia, que dá lugar, num segundo momento, à pusilanimidade e à inconstância, que se opõem ao ideal estoico do governante, identificado nas tragédias de Séneca com a figura do *sapiens*³⁰.

Notável é a dinâmica discursiva que o poeta imprime a este primeiro confronto entre o Rei e os Conselheiros que o IV acto prolonga e agudiza. Termina a cena com o recrudescimento da acção, provocado pela indecisão régia que, verdadeira analepse, conduzirá à morte de Inês (v. 175): «I-vos aparelhar, que em vós me salvo».

A cena II é composta por um monólogo do rei, introduzido por uma invocação a Deus – bem ao gosto dos autores da literatura de Quinhentos (v.176 e sqq.):

«Senhor, que estás nos Ceos e vês as almas,
que cuidam, que propõem, que determinam,
alumia minha alma, não se cegue
no perigo em que está. Não sei que siga.
Entre medo e conselho fico agora:
Matar injustamente é grã crueza,
Socorrer a mal publico é piedade.
Dua parte receo, mas doutra ouso...»

E logo se seguem, neste monólogo do rei, reflexões (v. 190 e sqq.) que o coro, no final do acto, prolonga, à maneira senequiana – tema coral predilecto de Séneca, colhido nos poetas clássicos, designadamente Horácio e Virgílio –, e que ecoam, num entretecido de reminiscências clássicas, o famoso *O fortunatos nimium si bona norint/ agricolas* das *Geórgicas* (2. 458-459) do Mantuano:

«Ó vida felicíssima a que vive
o pobre lavrador só no seu campo,
seguro da fortuna e descanso,
livre destes desastres que cá reinam!
Ninguém menos é rei que quem tem reino.
Ah, que não é isto estado, é cativoiro,
De muitos desejado, mas mal crido...»³¹.

É este monólogo um dos trechos mais inspirados da *Castro*, pois combina a expressão lírica adequada à vivência individual de um rei, sobrecarregado com os deveres de ofício, com elementos que são referentes ideológicos e culturais da mentalidade de

³⁰ Vide o sugestivo e importante artigo de Pierre Grimal, 'L' image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque' in *Dramaturgie et actualité du théâtre antique – Actes du Colloque international de Toulouse* – 17-19 octobre 1991, *Pallas* 38 (1992) 409-416.

³¹ É nítida a intertextualidade entre esta fala do rei, que se reflecte no coro I, em estrofe sáfica, e passos das tragédias senequianas. Cf. a este propósito os passos paralelos nos dois autores, in Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI*, cit., p. 137-142.

então: o encarecimento da *aurea mediocritas*, a denúncia dos vícios da *uita aulica*, o socratismo cristão que os versos finais traduzem (v. 217-218):

«...e me livra algum tempo, antes que moura,
de tanta obrigação pera que possa
conhecer-me melhor e a ti voar».

O acto II é o único em que, antes do êxodo, o Coro se não pronuncia no decurso da acção, mas tem dela um perfeito conhecimento e adquire saber político para entoar o *canticum* final. O Coro I, em estrofe sáfica – esquema métrico usado por Teive, na *Ioannes princeps*, considerada fonte da Castro³² –, versa o tema dos trabalhos do rei, das responsabilidades do poder. O Coro II, numa sequência de versos de seis sílabas, retoma o tema da *aurea mediocritas*, canta a felicidade dos pequenos do mundo.

O Acto III, em absoluto contraste com o *locus amoenus*, com a *uisio* poética do acto I, apresenta-nos a protagonista num cenário de pesadelo, o *locus horrendus*.

«Nunca mais tarde pera mim que agora
amanheceu. O sol claro e formoso,
como alegres os olhos, que esta noite
cuidaram não te ver! Ó noite triste
Ó noite escura, quão comprida foste...»

Envolta agora numa atmosfera de tensão e de presságio, conta à ama o sonho triste, cheio de elementos simbólicos do ponto de vista poético e dramático. A própria paisagem se torna reveladora da mudança da fortuna, numa espécie de convivência entre a natureza e a fatalidade. Entre a esperança e o medo, *spes et metus*, dois elementos que, segundo a retórica, preparam o *pathos*, se confessa a Castro (v. 107): «Porque temo perder o bem que espero».

A terminar esta cena inicial do acto III, Ferreira deixa no ar uma nota lírica de esperança, trazida pelas palavras da Ama, que são um convite à alegria e à confiança. Surge de novo o *locus amoenus* (v. 153-166), onde Inês deveria desfrutar de todos os bens e gozar feliz os seus dias:

«Ah, não te agoures mal, que melhor fado
o teu será, senhora! Quem tristeza
de sua vontade chama, mal a pode
lançar de si, que às vezes n' alegria
entra tão furiosa que a destrui».

Mas esta abertura, esta clareira momentânea de novo se fecha, para ser ainda maior o efeito trágico da notícia da morte iminente da heroína, na cena seguinte. O dramaturgo quis assim, neste acto, criar e enriquecer a peripécia, ao fazer evoluir aceleradamente a acção para uma situação de infelicidade ou vice-versa, segundo os preceitos de Aristóteles³³.

³² *Tragédia do príncipe João* de Diogo de Teive. Introdução, texto latino, tradução e notas de Nair de Nazaré Castro Soares, Lisboa, 1999.

³³ Aristóteles, *Poética*, 1452a 22 sqq.

As isotopias da luminosidade, constantes na dialéctica amorosa do código petrarquista, que acompanham a análise psicológica, a alegria e a felicidade que o amor propiciava, no acto I, dão agora lugar, no diálogo da Castro com a Ama, às «visões escuras e medonhas» (v.71-72). Estas são traduzidas em lexemas que se repetem, com fórmulas derivativas, verdadeiros monocórdios, a envolver a área semântica de *saudade*³⁴ – reiteraões de vocábulos, carregados de sentimentalismo, *escuro*, *triste*, *tristeza*, *entristecer*, *grito*, *choro*, *chorar*, *lágrimas*.

Na cena II do Acto III, mantêm-se as mesmas personagens e intervém o coro, até agora calado. Este, pela voz do corifeu, assume o valor de um verdadeiro coro de tragédia clássica, numa atitude comovida e lamentosa perante a sorte da protagonista. O diálogo que se trava apenas entre a heroína e o coro, no passo em que este lhe anuncia a morte (v. 167-197), traduz admiravelmente a tensão dramática, que dá a cada verso o tom incisivo ou o recorte lamentoso de um suspiro ou de um grito de alma. A réplica da Castro ao Coro, que num simples hemistíquio (v. 175) – «É tua morte» – lhe anuncia o destino trágico, é o verso de maior dimensão poética e sentido mais pregnante de toda a peça – «É morto o meu Senhor? O meu Ifante?»:

«CORO

Tristes novas, cruéis,

Novas mortais te trago, Dona Inês.

Ah, coitada de ti, ah, triste, triste,

Que não mereces tu a cruel morte

Que assim te vem buscar!

[...]

CASTRO

Triste de mim, triste! Que mal, que mal tamanho

é esse que me trazes?

CORO

É tua morte.

CASTRO

É morto o meu senhor, o meu Ifante?

CORO

Ambos morrereis cedo.

CASTRO

Ó novas tristes!

Matam-me o meu amor? Porque mo matam?

CORO

Porque te matarão: por ti só vive,

Por ti morrerá logo»

Perturbado e preocupado com a sorte da Castro, o Coro aconselha-a a fugir (v. 181-190)³⁵:

³⁴ Esta palavra, que inclui tonalidades como solidão, melancolia, é proferida três vezes (v. 9, 42, 62).

³⁵ Note-se que o mesmo Coro, mais adiante, no acto IV, a marcar a progressão dramática, muda de opinião e prepara a catástrofe, através do motivo do sacrifício voluntário (v. 6-8):«...Eis a morte/ Vem. Vai-te entregar a ela; vai depressa:/ Terás que chorar menos».

«...Fuge, coitada, fuge, que já soam
As duras ferraduras, que te trazem
Correndo a morte triste. Gente armada
Correndo vem, Senhora, em busca tua...».

O vocalismo fechado das semivogais, as vogais nasais, as aliteraões da vibrante, a expressividade repetitiva de formas verbais, a marcar a cesura, ou em posição anafórica, corroboram o valor semântico da mensagem e sugerem o ritmo que se apressa, que transmite o fragor da cavalgada, a aproximar-se com a Morte e o Rei que a personifica – corroborado na antístrofe da ode coral (v. 264 e sqq.), que termina o acto.

O Coro final do acto III, nos ritmos métricos usados já no canto anterior – estrofe sáfica, o primeiro, e verso hexassilábico, o segundo – entoa primeiramente o tema da brevidade da vida e aconselha a «mocidade cega» (v. 217 e 245) a aproveitar o tempo, que «só boa fama, só virtude casta/ pode mais que ele» (239-240). Na antístrofe, encarece a beleza de Inês e lamenta a sua sorte; censura o Infante – a sua ausência determina a catástrofe – que dorme ou passeia, enquanto a cruel morte se apressa; apostrofa o Príncipe, para que se apresse, e a Morte, para que se detenha.

Mesmo que se considere que só há verdadeiramente acontecer dramático na alma da protagonista, a solidão da heroína, a ausência do amado, a saudade, o tempo avaro e por fim o anúncio da morte dão forma e densidade trágica a este episódio.

O acto IV, onde se dá a catástrofe, radica em fontes literárias e históricas e traduz o confronto entre a protagonista e os seus algozes, na presença do Coro, que actua como personagem. Na cena I, a presença da Castro é dominante, não só no número e extensão das intervenções, mas sobretudo na intensidade dramático-emocional do discurso. A infeliz vai pedir misericórdia e recorre em primeiro lugar ao coro, «...amigas minhas, ajudai-me a pedir misericórdia». Dirige-se em seguida aos filhos, qual Medeia ou Alceste, para lhes apresentar o avô – é que o parentesco ampliava a emoção ³⁶ – e, em expressivo oximoro, pede-lhes para a defenderem com a linguagem do silêncio (v.51-53):

«Eles falem por mim, eles só ouve:
mas não te falarão, Senhor, com língua,
que inda não podem; falam-te co as almas»

É ainda como mãe que primeiramente se dirige ao Rei (18-19):

«Meu Senhor,
esta é a mãe de teus netos. Estes são
filhos daquele filho que tanto amas»

É a mulher frágil (v. 21-22):

«Esta é aquela coitada mulher fraca,
contra quem vens armado de crueza»

Na sua «inocência confiada», «não foge», apesar de «todo este estrondo /d'armas e cavaleiros»(v. 25-27). E prossegue (v.42-44):

³⁶ Aristóteles, *Poética*, 1453b 19-21.

«Mais contra imigos vens, que cruelmente
t'andassem tuas terras destruindo,
a ferro e fogo».

Esta oposição vigorosa entre a fragilidade e a força, entre a vítima e o detentor do poder de salvar ou condenar, é marcado pelo emprego reiterado de formas pronominais – pessoais ou possessivas – em que a primeira pessoa do singular contrasta com a segunda. Dignos de nota são, neste sentido, o versos seguintes (44-46):

«...Eu tremo, Senhor, tremo
de me ver ante ti, como me vejo,
mulher, moça, inocente, serva tua».

A repetição expressiva da forma verbal *tremo*, no presente, separada pela palavra *Senhor*, em vocativo, a que se sucedem *me ver* e *me vejo*, divididas por *ante ti*, criam o sentido visual de presença, de absoluta dependência. Esta é corroborada, no verso final, pela acumulação gradativa, em assíndeto, de adjetivos de uma pregnância significativa capaz de resumir toda a intriga. Nesta gradação ascendente não falta mesmo a anástrofe do possessivo em *serva tua*: a marcar a situação de dependência, a solidão da heroína. O seu destino trágico.

Decorridas cinco falas entre o Rei e a Castro, Pacheco corta o ritmo ao discurso para advertir, num simples hemistíquio, que o tempo não dá tréguas: «Foge o tempo» (v. 80). O curso da argumentação volta-se agora para a problemática da culpa³⁷. Entram no diálogo os Conselheiros, a quem Inês acusa de não cumprirem com os seus deveres de cavaleiros (v.97 e sqq.)³⁸.

A acção ganha densidade e avolumam-se os motivos trágicos, a prepararem o *pathos*: à afirmação instantânea da urgência do tempo unem-se, à maneira clássica, a reiteração da culpa e o jugo da necessidade que as intervenções de Coelho veiculam. Enfim o sacrifício da heroína era necessário. Criam-se então os ingredientes indispensáveis à teatralização do motivo euripídiano do sacrifício voluntário³⁹.

Ela não se limita a aceitar um destino que lhe é imposto, vai cobrir-se de todo o fulgor – como as heroínas «romãs e gregas» (v.136) – capaz de provocar dentro e fora da cena piedade e admiração.

A teatralidade cénica – a que não falta a atitude da suplicante, de inspiração grega, «Co estes teus pés me abraço, que não fujo» (v.144) – é acompanhada de uma dialéctica trágica, a que a retórica dita motivos e fornece argumentos⁴⁰. Estes, em gradação

³⁷ A este propósito, vide A. C. Coimbra Martins, 'La fatalité dans la *Castro* de Ferreira', *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, 3, 2 (1952)169-195; 'Deus, pecado e castigo na *Castro* de António Ferreira' in: *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, 1991, p. 349-369.

³⁸ É este mais um indicio da preocupação do autor em conferir verosimilhança epocal ao drama, isto apesar do ideal de cavalaria ter ainda grande actualidade, como provam as novelas de cavalaria de João de Barros, Jorge Ferreira de Vasconcelos e Francisco de Moraes.

³⁹ Nair de Nazaré Castro Soares, 'Martírio e sacrifício voluntário na tragédia humanista e no mito inesiano: em António Ferreira e Eugénio de Castro', *Humanitas* 48 (1996) 205-222.

⁴⁰ Tom F. Earle, na introdução à sua edição da *Castro* de António Ferreira (análise crítica, notas e sugestões para análise literária), Lisboa, 1989, p. 16 e sqq., faz uma análise desta I cena do acto IV, com base nas regras da retórica clássica, assimilada nas escolas, no que respeita ao pedir misericórdia.

ascendente, começam por ser do foro afectivo e emocional – Inês pensa, não em si, mas no príncipe e nos filhos, que com ela morrem juntamente – para evoluírem no sentido moral e político. À boa maneira euripídiana, a acção começa a ser comandada por motivos políticos.

É uma fala onde o estilo sublime confere voz ao patético, numa ansiedade que se exprime entre a invectiva, a defesa da inocência, a transmutação amorosa. O ritmo, entrecortado de cesuras que dividem o verso em duas, três, quatro unidades semânticas, é dado também pela exclamação, pelos verbos – no imperativo e no futuro –, a exprimirem o dramatismo do presente e a inquietação do futuro.

Por fim, num lance vibrante de comoção e angústia, com os imperativos verbais entrecortados pela anáfora *não*, a sua fala atinge o clímax, num momento ímpar de teatralidade (v.205-207):

«Socorre-me, perdoa-me, não posso
falar mais. Não me mates, não me mates!
Senhor, não to mereço!».

Após esta *rhexis*, a heroína trágica comove e demove o próprio Rei e abandona definitivamente a cena (v. 207-209):

«Ó mulher forte!
Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.
Vive, enquanto Deos quer».

A intervenção do Coro dá a medida da reacção do público, que suspira aliviado, na expectativa de um fim feliz, ao modo de Eurípides:

«Rei piadoso,
vive tu, pois perdoas: mouro aquele
que sua dura tenção leva adiante»

A cena II, onde permanecem o Rei e os Conselheiros, é elaborada com uma finura psicológica admirável, não só na distribuição das falas, mas sobretudo no desenvolvimento argumentativo. Nela há a preocupação de melhor definir o *ethos* da personagem que decide o conflito, o carácter e a indecisão de D. Afonso IV que, num rasgo de comoção e humanidade, perdoa a Inês para, logo a seguir, e em consequência da profunda pressão que sobre ele se exerce, permitir a sua morte, já iminente a partir do acto II:

«eu não mando, nem vedo. Deos o julgue.
Vós outros onfazei, se vos parece
Justiça assi matar quem não tem culpa».

Num primeiro momento, apresenta-se como um rei moderado, compreensivo e humano, uma *bona mens*, como diria Séneca. Há mesmo um passo em que afirma «Sou homem» numa reminiscência terenciana⁴¹, ao que lhe responde Coelho, «Porém

⁴¹ Terêncio foi o primeiro autor a definir entre os latinos o ideal de *humanitas*, nestes termos: 'Sou homem: e nada do que é humano eu considero alheio à minha natureza': *bomo sum: humani nil a me alienum puto* – Terêncio, *Heautontimoroumenos*, v. 77. Vide Walter de Medeiros, *O homem que se puniu a si mesmo* de Terêncio. Introdução, versão do latim e notas. Coimbra, 1992.

rei». Esta distinção de pontos de vista opinativos é dada pelo *porém* contrastivo, que sustenta expressivamente o jogo da argumentação⁴². A compaixão por Inês e a admiração pela sua beleza física e pela sua estatura intelectual constituem, na verdade, sinais de humanização e revelam a presença de um drama interior, embora sufocado. Quando os Conselheiros contratam, faltam ao rei argumentos que racionalmente os levem a renunciar à sua determinação e, num segundo momento, transfere para eles a responsabilidade da decisão final – *qui non uetat peccare, cum possit, iubet*⁴³. Estas palavras, que poderiam servir de legenda à atitude do rei, têm o mesmo sentido daquelas que a Castro profere, ao buscar socorro nos Conselheiros (v. 103): «Se me vós não defendeis, vós me matais».

É inegável que D. Afonso IV, embora não seja protagonista, representa uma personagem importante para o significado global da peça, pois está no centro da acção como factor decisivo do desenrolar dramático⁴⁴. No entanto, a Castro é a figura mais carregada de desgraça, que se objectiva aos olhos do espectador – é a personagem que melhor exprime a poesia da ausência e da saudade, da melancolia, exemplo palpitante de lirismo e *uirtus* trágica.

A cena III, que não existia na edição de 1587, mostra-nos o Rei a dialogar com o Coro-personagem. Este, espectador ideal, desempenha a função de objector dialéctico, comenta e serve de didascália ao desenlace trágico, à morte de Inês executada fora de cena – em que a medida dos acontecimentos é dada, à maneira clássica, através do ouvido⁴⁵. Esta intervenção do Coro confere uma dimensão poética universal à dor privada do Infante, que enriquece a acção, quase linear, da peça (v. 289 –311)

CORO

Enfim venceo a ira, cruel imiga
de todo bom conselho. Ah, quanto podem
palavras e razões em peito brando!
Eu vejo teu sprito combatido
De mil ondas, ó rei. Bom é teu zelo;
O conselho, leal; cruel a obra.

REI

Por crueza julgais o que é justiça?

CORO

Crueza a chamará toda outra idade.
[...]

Ai , vês que crueldade? Oh nunca visto
Mais inocente sangue! E como sofres,
Ó rei, tal injustiça? Ouves os choros

⁴² Vide Clara Araújo de Barros, 'Porém: um caso de deriva conclusiva-contrastiva', *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e literaturas*, 5.1, Porto, 1988, p. 101 e sqq.

⁴³ São estas as palavras que Séneca faz dizer a Agamémnon, nas *Troianas*, 290-291: 'Quem não proíbe uma má acção, quando pode fazê-lo, está a ordená-la'.

⁴⁴ Vide A. Roïg, 'Le personnage du Roi dans la tragédie *Castro* d' António Ferreira' in: *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, 1991, p. 441-459.

⁴⁵ Vide R. Hamilton, 'Cries within and tragic skene', *American Journal of Philology* 108 (1987) 589-599.

da inocente moça? Ouves os choros
dos inocentes filhos? Triste infante,
ali passam tua alma teus vassalos,
de teu sangue os cruéis tingem seus ferros.

REI

Afronta-se minha alma. Oh quem pudera
Desfazer o que é feito!.

Consumou-se a morte de Inês. E, numa interpenetração lírica profunda de lirismo e *uirtus* trágica, o Coro final do acto entoa um treno lamentoso. A estrofe, em sextina, pela beleza formal e conteúdo temático valoriza estética e emocionalmente a acção⁴⁶.

É o coro mais belo da *Castro*, significativamente colocado, no final do acto IV, em que a acção trágica atingiu o clímax. António Ferreira escolhe como palavras-chave vocábulos de carácter abstracto e de sentido cósmico, *amor*, *morte*, áreas semânticas dominantes, enunciadas no primeiro verso (v. 312): «Já morreo Dona Inês, matou-a Amor». Na circularidade estrutural de cada estrofe, as palavras concretas *olhos*, *nome*, *vida*, *terra*, conjugam-se numa intrínseca relação significativa, capaz de sugerir a ideia renascentista de glória *post mortem*, no plano humano e divino. A sonância vocálica da tónica *o*, em quatro das palavras-rima, complementa-se, na *uariatio* em *e* e *i* – vogais intermédia e fechada, que não impedem a suavidade melódica do verso (312-350):

«Já morreo Dona Inês, matou-a amor.
Amor cruel! Se tu tiveras olhos,
também morrerias logo. Ó dura morte,
como ousaste matar aquela vida?
Mas não mataste. Melhor vida e nome
lhe deste do que cá tinha na terra.
[...]
Amor, quanto perdeste nuns sós olhos
Que debaixo da terra pôs a morte,
Tanto eles mais terão de vida e nome».

O V acto da tragédia de Ferreira, que, na economia dramática, serve apenas para consignar um certo número de elementos, que sobrecarregariam a acção ou se oporiam ao *decorum*, é a perfeita expressão do *pathos*.⁴⁷ Expressivo pelo tom patético e pela ironia trágica é o monólogo inicial, em que ressalta o arrebatado transbordar de uma paixão já sem remédio, porque a sua amada, sem ele o saber, já não vive. Na cena final da peça, assistimos de novo à morte da heroína, ocorrida fora de cena, mas reflectida e prolongada agora na alma de D. Pedro, que ao longo da peça sempre foi identificada com a da sua Inês.

A primeira longa fala do Infante, aquela em que verdadeiramente assume a perfeita consciência do acto que foi perpetrado na sua ausência (v. 71-111), é a expressão do desespero. Este traduz-se em torrentes de interrogações e exclamações, que, pelo

⁴⁶ Sobre a sextina, vide Mario Fubini, *Metrica e poesia*, I. *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, 1962, p. 328-346. Cf. ainda Eugenio Asensio, *Estudios portugueses*, Paris, 1974, p. 145-148.

⁴⁷ Aristóteles, *Poética*, 1452b 9-13.

ritmo entrecortado de cesuras contínuas, fingem soluços ou gritos, a fazerem soar os contrastes entre a maldade tigrina dos algozes⁴⁸ e

«Aquele ovelha mansa,
Inocente, formosa, simples, casta» (v. 102).

Petrarquismo e neoplatonismo fundem-se na expressão dolorida, lamentosa, epicé-dica, na última intervenção do Infante que clama a sua dor – a ideia de vingança não a abrande! – e apela à comunhão dos elementos da natureza: «Ó Montes de Coimbra» (v. 108), «E tu, Coimbra» (v. 138), «aquela ágoa do Mondego»⁴⁹.

Amor, Morte, Imortalidade dão sentido à última lamentação do Infante (v. 115-174), que termina a tragédia (v. 166-174):

«Tu, senhora, estás lá nos Ceos; eu fico
enquanto te vingar; logo lá voo.
Tu serás cá rainha, como foras;
Teus filhos, só por teus, serão ifantes.
Teu inocente corpo será posto
Em estado real; o teu amor
Me acompanhará sempre, té que deixe
O meu corpo co teu, e lá vá esta alma
Descansar com a tua pera sempre».

Ao considerar-se a tragédia *Castro* de António Ferreira, de uma perspectiva temático-estrutural, os actos I, III, e V – para usar uma terminologia própria do neoplatonismo amoroso, tão divulgado na época –, congregam as personagens que, no seu ponto de vista, sacrificam nas aras de *Afrodite Pandemos*.

Os actos II e IV – sem deixar de incluir a cena III do acto I, entre D. Pedro e o secretário, de acentuado vigor agónico de tom eurípido-senequiano – perspectivam a paixão recíproca de Inês e Pedro não em si mesma, mas projectada a uma outra luz, em que se implicam campos semânticos que lhe são alheios, como o ético-religioso e político, e desvirtuam a essencialidade do sentimento, configurando-o ao domínio de *Afrodite Ouranos*.

A alternante especificidade temática, ao longo dos cinco actos, reflecte-se no plano estético e formal: a linguagem, o ritmo frásico e o estilo estão condicionados às emoções, que o *ethos* de cada personagem e o evoluir dramático imprimem à cena.

O estilo sublime que caracteriza a tragédia admite na *Castro* uma expressiva *contaminatio*, que não lhe desvirtua a essência e a elevação, nas cenas em que predomina a lírica descritiva e o *ornatus* obedece sobretudo à *delectatio*, de que é exemplo o acto I. A linearidade sintáctica, a *oratio soluta* ou a *oratio perpetua*, próprias do estilo médio, que recorre predominantemente à parataxe, através do assíndeto ou da construção sindética, com preferência pelas conjunções copulativas e adversativas,

⁴⁸ Vide v. 95-97: «...Ó liões bravos! /Ó tigres! Ó serpentes, que tal sede /Tinheis deste meu sangue».

⁴⁹ António Ferreira ligava o drama Inesiano a Coimbra. Não se pode esquecer que, na poesia lírica e narrativa sentimental, o monte era símbolo de saudade e apartamento. Vide António José Saraiva, 'Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro', *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* 7 (1940-1941) 98.

não desvirtua a elevação de estilo, própria da tragédia, antes lhe confere um ritmo poético e uma maior naturalidade vivencial.

Assim, se é possível organizar e dividir a peça, segundo as personagens que figuram em cada acto e a predominância temática da intriga, qualquer tentativa de sistematização estética e estilística seria artificial. É que lirismo e *uirtus* trágica fundem-se na *Castro* num movimento de sístole e diástole, ao ritmo do bater do coração. É este pulsar vital que confere realidade e poesia à tragédia, obra prima da nossa literatura dramática e bem representativa do género, na literatura europeia do Renascimento.

Dirá Garrett, grande apreciador da *Castro* e da arte de Ferreira, na sua *Memória ao Conservatório Real*:

«É singular condição dos mais belos factos e dos mais belos caracteres que ornaram os fastos portugueses, serem tantos deles, quase todos eles, de uma extrema e estrema simplicidade [...]. Inês de Castro, por exemplo, com ser o mais belo, é também o mais simples assunto que ainda trataram poetas».

O mito inesiano parecia feito para cativar o gosto romântico: medievalismo, amor fatal e irresistível, oposição do estado ao indivíduo, triunfo final da paixão excessiva, aparato fúnebre.

Garrett que tanto admirava a *Castro* de Ferreira como modelo de tragédia clássica – e o próprio mito inesiano, ao colocar no *Frei Luís de Sousa*, na boca de Madalena, versos do canto III d'Os *Lusíadas* – planeou, mas não chegou a escrever, um drama cuja acção se situava na guerra civil que se seguiu à morte de Inês.

Victor Hugo, «l'enfant sublime», conheceu vagamente, na sua adolescência, numa viagem a Espanha, o tema inesiano e compôs a sua *Inês de Castro*, melodrama em três actos com dois intermédios⁵⁰.

Mais tarde, coroado já pela celebridade, não destruiu os seu escritos de colegial, *Oeuvres d'enfance et de jeunesse*, que ainda hoje podemos apreciar⁵¹. Victor Hugo começa a escrever o seu *Cabier de vers français* em 1815, concluído em 1816, ano em que iniciou o *Cabier de Poésies diverses*. Segundo a tradição, Victor Hugo teria escrito neste caderno, a 10 de Julho, esta frase: «Je veux être Chateaubriand, ou rien»⁵² – Chateaubriand, o autor de *Le Génie du Christianisme*, que mereceu ser considerado por Eça de Queirós «esse mágico renovador do estilo e da imaginação»⁵³.

⁵⁰ Vide Vítor Hugo, *Inês de Castro: melodrama em três actos com dois intermédios*. Tradução e prefácio de Gomes Monteiro, Lisboa, Guimarães & C.^a Editores. O autor desta tradução analisa criticamente, no seu prefácio (21 p.), os amores de Pedro e Inês no seu contexto histórico e, sem dar lugar a qualquer expressão poética, considera, realista e prosaicamente, Inês de Castro «a barregã do herdeiro do trono» (p. 12), «precursora de Ana Bolena» (p. 11), que «não teve a menor relutância em trair a sua ama, senhora e amiga, empolgando-lhe o marido» (p. 14-15), que «não passou duma ambiciosa espanhola com pretensões de real linhagem e impelida pelos seus parentes mais ambiciosos ainda» (p. 15); e acrescenta que «a vingança de D. Pedro não deveria ser impelida pelo muito amor que este sentia pela sua Inês, mas pelo seu amor próprio ofendido» (p. 13).

⁵¹ Cf. e. g. *Oeuvres poétiques de Victor Hugo I, avant l'exil 1802-1851*. Préface de Gaëtan Picon, Introduction par Pierre Albouy, Paris, Ed. Gallimard, 1964.

⁵² Ibidem, p. LXI.

⁵³ Eça de Queirós, *Obras Completas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981: «Cartas Familiares de Paris», vol. XVII, p. 231.

Foi por esta altura, que o dramaturgo francês se abalçou a escrever o seu melodrama sobre os amores de Inês e Pedro, valendo-se de uns vagos conhecimentos da História de Portugal. Desenhou a personagem de Inês, galega por nascimento, como portuguesa, dotada de sentimentos patrióticos até à abnegação; chamou a D. Afonso IV “Justiceiro”, epíteto por que ficou conhecido o seu filho D. Pedro; a rainha D. Beatriz, que tornou madrastra do próprio filho, envenenou Inês de Castro – já casada secretamente com o infante – para facilitar a celebração do casamento dele com uma princesa castelhana, como lhe convinha. Inventou as personagens de que necessitava e, entre elas, um chefe mouro Albaracim que pretendia reapossar-se de Lisboa⁵⁴. Dá-se uma batalha com os mouros, onde morre D. Afonso IV, sendo coroado rei o infante D. Pedro que se vinga finalmente dos assassinos de Inês.

Victor Hugo, nas suas pomposas tiradas, desconhecedor da história de Portugal, comete gritantes anacronismos. No entanto, a peça *Inês de Castro* não deixa de ser curiosa, visto ser a primeira experiência teatral do célebre dramaturgo, autor de *Hernani*.

Nem faltam na peça de Victor Hugo as cenas melodramáticas, sem serem terríficas, como a que termina a peça, antes de cair o pano. A Sombra de Inês («Que prodígio!») dialoga com os filhos e com D. Pedro. Dirige-se às Crianças – que lhe imploram que não as abandone – e a D. Pedro. Deles se despede, exorta-os a viver e, já que é imperiosa a separação, um dia, hão-de voltar a ver-se na eternidade.

Cabe a D. Pedro proferir as últimas palavras que exprimem como é triste o dever dos reis, pois que têm de sacrificar-lhe a felicidade de morrer!

O melodrama, destinado a comover multidões, pela acumulação de situações violentas e muitas vezes inverosímeis, por peripécias imprevistas, por expectativas angustiantes, por tiradas declamatórias, ia ao encontro das expectativas do público da sua época.

Eça de Queirós ainda testemunha, nas *Cartas familiares de Paris*, o gosto pelo melodrama – a propósito da importância que então assume a donzela de Orleães, Joana d’Arc, *La Pucelle*, cantada já nos versos de Chapelain e Voltaire. São estes os termos de Eça⁵⁵:

«Paris cada noite aplaudia a donzela (*La Pucelle*) posta magnificamente em melodramas e em pantominas militares».

O tema inesiano, retomado, modernamente, por Henri de Montherlant, da Academia Francesa, em *La reine morte (drame en trois actes)*, representado, pela primeira vez, a 8 de Setembro de 1942, no “Théâtre – Français”, teve, pelas suas tiradas políticas, em tempos da Segunda Guerra Mundial e de ocupação alemã, uma recepção e uma actualidade insuperáveis: era frequente ouvir os jovens da Resistência repetirem as palavras do conselheiro Egas Coelho dirigidas ao rei D. Afonso IV, «on tue, et le ciel s’éclaircit»⁵⁶.

⁵⁴ As personagens que criou, alheias à trama histórica, são: o chefe mouro Albaracim, o alcaide de Alpunar, o velho Romero, sua filha Alice e o namorado Gomes.

⁵⁵ Eça de Queirós, *Obras Completas* cit., ibidem, p. 235.

⁵⁶ Henry de Montherlant, *La reine morte suivi de Port-Royal*, Bibliothèque des Chefs-d’Oeuvre, Sevilla, 1979, p. 144.

A importância concedida à *res politica* na *Castro* de Ferreira – que, de forma definitiva, consagrou dramaticamente o tema inesiano, aquém e além fronteiras – permitia, através da especificidade de motivos, em que o amor entrava como elemento dominante, debater causas universais, de todos os tempos, com grande oportunidade e actualidade: a problemática da liberdade individual e suas limitações no espaço social e político; a diversidade de interpretações que o homem dá dos erros e da fortuna; a apresentação do governante ideal e do déspota, com larga tradição na literatura grega e latina; a expressão da utopia de um império de Amor, em que a arrogância, o calculismo, a impiedade, dão lugar a um mundo, onde dominam a rectidão, a brandura, a beleza⁵⁷.

A perenidade dos motivos poéticos que informam o mito de Pedro e Inês, inspirador de todo o género de manifestações da criação artística, justifica, do ponto de vista dramático, o passeio genológico em “Inês de Castro: da tragédia ao melodrama”. Neste particular, António Ferreira, com a sua tragédia, distanciado no tempo e nas concepções estéticas de Victor Hugo e Garrett, permanece como marco indelével, na construção do mito inesiano, a abrir caminhos genológicos diversificados, que são reflexo de cada época.

⁵⁷ Vide Gian Giorio Trissino, *Sofonisba*, in *Teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1960, p. 54-128. Nestes termos se pronuncia o coro, no IV estásimo desta tragédia (p. 103-104), a exprimir a crença, de cariz neoplatónico e petrarquista, no valor humanizante da sensibilidade aos valores estéticos.

Belmiro Fernandes Pereira
Universidade do Porto

Entre Proteu e Prometeu: lugar da arte retórica na pedagogia humanista¹

Embora incorram em algum exagero aqueles que identificam a pedagogia humanista com a expansão e ubiquidade da arte oratória, não faltam razões para considerar a eloquência, se não a chave de compreensão da cultura renascentista, pelo menos um dos seus elementos mais característicos². Na verdade, se outros dados não houvesse para comprovar o relevo da retórica na época do Renascimento, bastaria atermo-nos ao número de manuais então produzidos: do período incunabular conhecem-se pelo menos 117 retóricas impressas, do séc. XVI haverá mais de mil autores, mais de três mil tratados³.

A ideia do despertar da cultura antiga surge na Itália, logo na primeira metade do séc. XIV, nas metáforas da ‘luz e das trevas’, da ‘ressurreição’, do ‘regresso do exílio’ ou em expressões como *Vindicatio bonarum artium*, *Restitutio litterarum* ou *prisco splendore reddere*, assim se reactivam velhas crenças e mitos, como a *translatio studii*

¹ Retomo, em sentido ligeiramente diferente, a fórmula usada por M. FUMAROLI em ‘Protée et Prométhée: réflexions sur l’histoire de la Rhétorique’, *Colloque sur la Rhétorique: Calliope I*, ed. R. Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1979, pp. 363-373.

² Vd. H. SCHANZE, ‘Problems and Trends in the History of German Rhetoric to 1500’, *Renaissance Eloquence*, ed. J. Murphy, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 105-125. Mais razoável parece a posição de P. O. Kristeller: ‘Rhetoric was only one of the five studia humanitatis cultivated by the humanists, whose work as grammarians (and classical scholars), historians, poets, and moralists cannot be derived from their rhetoric, although this work may often seem inseparable from it. (...) humanism constitutes only one aspect, though an important one, of Renaissance thought and learning; furthermore, the history of theology and jurisprudence, of the sciences and of philosophy, in the Renaissance is not limited to Renaissance humanism, let alone to humanist rhetoric, though this history was in many ways affected by rhetoric’, cf. ‘Rhetoric in Medieval and Renaissance Culture’, *ibidem*, pp. 1-19.

³ Vd. J. MURPHY, *Renaissance Rhetoric. A Short-Title Catalogue of Works on Rhetorical Theory from the Beginning of Printing to A.D. 1700*, New York, Garland Publishing, 1981, *idem*, ‘One Thousand Neglected Authors: The Scope and Importance of Renaissance Rhetoric’, *Renaissance Eloquence*, pp. 20-36. Já depois de elaborado este trabalho, saiu a público segunda edição do catálogo; a nova versão ampliada por J. Murphy e Lawrence Green ‘now presents 1717 authors and 3842 rhetorical titles in 12325 printings, published in 310 towns and cities by 3340 printers and publishers from Finland to Mexico’, vd. L. GREEN – J. MURPHY, *Renaissance Rhetoric. Short-Title Catalogue 1460-1700*, Adershot, Ashgate, 2006, p. XI.

e a *translatio imperii* ou o regresso da idade do ouro. Se a noção de renascimento comparece já em Petrarca, tornar-se-á comum e consciente na *Roma rinata* de Maquiavel, nas *renascentes musae* ou *litterae renascentes* de Melanchthon, na *rinascita* das artes de que fala Vasari⁴. A estas reivindicações de novidade, efeito de uma nova consciência do passado, não é estranha uma intenção persuasiva – as metáforas referidas, como entimemas, convidariam à dedução silogística, mas mais nítido se nos divisará o teor retórico do movimento humanista se considerarmos os primeiros sinais da sua recepção fora da Itália.

Como noutros lugares, também em Portugal o humanismo começa por surgir no ambiente da corte, tanto para celebrar o poder régio, como para formar um escol de altos funcionários, leigos ou eclesiásticos. Embora inadequada à situação forense, a eloquência pôde assim revelar a sua utilidade demonstrativa e ocasionalmente a sua pertinência deliberativa, introduzindo novas fontes de distinção social ou de legitimidade que serviam eficazmente os interesses do poder régio. Por isso não será de estranhar que entre as primícias literárias do humanismo português avultem pelo seu escopo político os discursos de D. Garcia de Meneses, João Teixeira, Cataldo Parisio Sículo, Salvador Fernandes e Lopo Fernandes de Castanheda ou que a renovação da oratória parlamentar, começada no tempo de D. João II, seja prosseguida nos reinados de D. Manuel e de D. João III, nas orações da coroa e nas *falas* de Vasco Fernandes de Lucena, Francisco de Melo, Gonçalo Vaz, D. Sancho de Noronha e D. António Pinheiro⁵.

Outro excelente indicador do progresso dos estudos humanísticos, tanto em Portugal como em Espanha e na França, encontrámo-lo na abundante oratória universitária composta em louvor de todas as disciplinas. Nessas *laudes litterarum* pronunciadas na abertura solene do ano escolar socorriam-se os oradores de variadas fontes clássicas, de *orationes* ciceronianas como o *Pro Archia poeta*, dos manuais enciclopédicos de Aulo Gélcio, Quintiliano e Marciano Capela, mas também de modernos tratados pedagógicos como o *De ingenuis moribus* de Pier Paolo Vergerio (1402-1403) ou o *De politia litteraria*

⁴ *Renaissance* é palavra relativamente tardia; no séc. XVI, ao que parece, ocorre uma única vez, na dedicatória da obra do naturalista Pierre Belon; o seu uso vulgarizar-se-á a partir de 1697 com o *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle vindo, finalmente, em 1718, a ser registada no dicionário da Academia Francesa.

⁵ Circulando em cópias manuscritas, vieram mais tarde a ser reunidas na edição que delas fez oportunamente João Álvares em 1563; da miscelânea que leva por título *Oração que fez & disse o doctor Antonio pinheyro na sala dos paços da ribeyra, nas primeyras cortes que fez o muyto alto & muyto poderoso Rey dom Sebastião* existem exemplares na Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL), Res. 79//1 V, e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), R-2-17. De outro teor, mas igualmente importantes para a história do nosso humanismo, são a *oratio* que Pietro Pasqualigo (1472-1515), embaixador da República Sereníssima, pronunciou diante de D. Manuel em 1501, bem assim uma *oratio funebris* e duas *orationes* académicas apresentadas em 1503 e 1505 por Henrique Caiado em Pádua. Da *oratio* de Pasqualigo, que Bernardino Veneto de' Vitali acabou de imprimir em Veneza a 22.12.1501, Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP), S'-7-21-16, há uma edição publicada em Pádua em 1719, uma reprodução facsimilada do ex. do British Museum feita por Eugénio do Canto (Lisboa, Imprensa Nacional, 1907) e uma tradução inglesa e comentário de Donald Weinstein (*Ambassador from Venice, Pietro Pasqualigo in Lisbon, 1501*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960). As *orationes* de Caiado foram dadas à estampa em Veneza por Bernardinus Vitalis Venetus em 1504 e 1507, vd. A. Moreira de Sá, «Duas obras desconhecidas de Henrique Caiado», *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, 2ª série, 12 (1956), pp. 289-300.

de Angelo Decembrio (1450-1463)⁶. As orações proferidas na universidade de Lisboa por D. Pedro de Meneses, André de Resende e Jerónimo Cardoso, na sua função protréptica, reflectem sobre um dos problemas que mais ocupavam os humanistas, a questão da hierarquia das artes. Se o debate não era novo, noutra perspectiva, porém, se apresentava agora; distanciando-se da tradição medieval, disso mesmo nos adverte o conde de Alcútema na oração de sapiência de 1504 com uma *occupatio* que actualiza idêntica precaução manifestada por Cícero no *Pro Archia*: «ninguém deve estranhar se eu não seguir, no meu discurso, a praxe de alguns que falaram em anos passados: quem aceita este encargo de orador não vem aqui para fazer uma exposição, mas para louvar as ciências»⁷. Ainda antes de a retórica conquistar espaço próprio no nosso ensino universitário, já a oratória promove uma reorganização do saber orientada por uma concepção holística dos *studia humaniora*. A economia das artes que formavam a *enkyclios paideia*, o ‘ensino corrente’, a ‘cultura geral’ da Antiguidade, questionada pelos medievais em inúmeros tratados dos estudos, recompunha-se sob a égide da retórica, como vinha sucedendo em Itália desde os alvares do *Quattrocento*. A *Oratio de laudibus Ciceronis* que Jorge de Trebizonda pronunciou em Vicenza em 1421, a *Oratio de septem artibus liberalibus* proferida por Guarini no *Gymnasium* de Ferrara em 1453, as *orationes* universitárias e o *Panepistemon* de Angelo Poliziano, textos familiares aos nossos humanistas, davam lastro a esse debate em torno da classificação das ciências⁸.

O regresso às fontes antigas permite recuperar a vertente crítica da gramática, a *poetarum enarratio* que lhe fora subtraída na Antiguidade tardia⁹; aproximando o ensino gramatical da formação enciclopédica, sob a influência de Quintiliano o renascimento

⁶ Vd. F. RICO, «Laudes litterarum: Humanisme et dignité de l’homme dans l’Espagne de la Renaissance», *L’Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Vrin, 1979, pp. 31-51. Da obra de Decembrio há uma edição recente feita por Norbert Witten (München-Leipzig, K.G. Saur, 2002).

⁷ «in [nostro sermone], si quorundam superiorum dicentium morem non sequar, nemo mirari debet; non enim qui hoc orandi munus suscipit, scientias expositurus sed laudaturus uenit», vd. D. PEDRO DE MENESES, *Oração proferida no Estudo Geral de Lisboa*, Lisboa, IAC, 1964, p. 76.

⁸ O discurso do mestre bizantino, apoiado na *Vita Ciceronis* de Plutarco e no *Cicero Nouus* de Leonardo Bruni, constitui um marco na propagação do ciceronianismo, vd. *Collectanea Trapezuntiana*, ed. J. Monfasani, Binghampton (NY), Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984, pp. 343-350. A obra de Poliziano nasceu de uma lição inaugural, a *Praelectio cui titulus Panepistemon* (1490), que agrupava as ciências em três áreas do saber, teologia, filosofia e adivinhação; dividindo a filosofia em teórica, prática e racional (*spectatiua*, *actualis*, *rationalis*), Poliziano englobava nesta a gramática, a história, a lógica, a retórica e a poética. Ordenação semelhante propusera Vergerio no *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae*. O *Angeli Policiani opusculum quod Panepistemon inscribitur* (Veneza, Christophorus de Pensis, 1495) foi muitas vezes editado juntamente com os tratados de Vitrúvio (*De architectura*), Cleónides (*Harmonicum introductorium*) e Beroaldo (*Annotationes centum*), vd. J. ALCINA ROVIRA, «Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)», *Humanistica Lovaniensia* 25 (1976), pp. 198-222, A. WESSELING, «Poliziano and Ancient Rhetoric: Theory and Practice», *Rinascimento* 30 (1990), pp. 191-204, e J.-M. MANDOSIO, «La fortune du Panepistemon d’Ange Politien en France au XVI^e siècle», *La réception des écrits italiens en France à la Renaissance*, ed. A. Perifano, Paris, Impr. F. Paillart, 2001.

⁹ Nessa versão incompleta que Santo Isidoro transmitiu à Idade Média não desapareceu apenas o *intellectus poetarum* mas também a dimensão escritural da arte, a *scribendi ratio*, vd. *Orig.* 1.5.1: «Grammatica est scientia recte loquendi, et origo et fundamentum liberalium litterarum. Haec in disciplinis post litteras communes inventa est, ut iam qui didicerant litteras per eam recte loquendi rationem sciunt».

italiano alarga-lhe o horizonte: *grammatici* e *critici* para Poliziano tornam-se termos equivalentes. A percepção da precariedade dos *praecepta* submetidos às contingências do *usus* reforça-se pela redescoberta de textos de Diomedes, Varrão e Probo; revelando discordâncias inesperadas, estas gramáticas não só enfraquecem a autoridade de Prisciano e Donato, como estimulam a elaboração de novos manuais para o ensino do latim. O que valida a regra passa a ser não tanto a prescrição dos gramáticos quanto o *usus*, a prática dos autores clássicos. Não se contentando com a mera correção, vem assim a gramática humanista a conformar-se com os fins da retórica, arte de bem falar e de bem escrever como queria Quintiliano¹⁰.

Ora dessa reorientação retórica do ensino gramatical, em curso na universidade de Lisboa desde finais do séc. XV, dão-nos conta ainda as orações académicas. Coincidindo com o magistério desenvolvido por Cataldo, as gramáticas de João Vaz e de Estêvão Cavaleiro, apesar da resistência dos negociantes do «trigo sarnento» de Pastrana, testemunham não só o esforço laborioso de dotar as classes de novos instrumentos pedagógicos como também um inegável interesse pela arte retórica¹¹. Restabelecida a comunicação entre a *ars bene dicendi* e a *ars recte loquendi*, dirigida agora à aquisição da *eloquentia*, restaura-se a concepção integral do saber que distinguia o modelo quintilianista tal como ele se oferecia no livro I da *Institutio Oratoria*. Os discursos em louvor de todas as ciências, de D. Pedro de Meneses, André de Resende ou Jerónimo Cardoso, postulam essa unidade sob o signo da gramática, *origo et fundamentum omnium liberalium artium*¹². Na voz daqueles oradores a gramática engloba todos os conhecimentos indispensáveis à composição e à crítica, competências que definem o homem douto típico de uma sociedade *letrada* em que a escrita e a leitura por via do livro impresso substituem anteriores formas de comunicação¹³. Para a primazia do critério da elegância na elaboração gramatical, indicador do grau de aceitação da mensagem humanista e da colonização retórica das artes do discurso, muito contribuiu

¹⁰ Vd. W. PERCIVAL, «Grammar and Rhetoric in the Renaissance Rhetoric», *Renaissance Eloquence*, ed. J. Murphy, pp. 303-330, Francisco RICO, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, Ed. Universidad, 1978, p. 99.

¹¹ Aos estudos de Américo Costa Ramalho sobre a obra de Cataldo se deve a antecipação da entrada do Humanismo em Portugal, vd. CATALDO Parisio Sículo, *Epistolae. II Parte*, ed. A. Costa Ramalho – A. F. Oliveira e Silva, Lisboa, INCM, 2005. O manual de João Vaz, publicado provavelmente em 1501, é anterior aos *Praecepta ad prima grammatices rudimenta* de Cavaleiro; o teor polémico deste texto tornar-se-á ainda mais acerbo no *prologus* da *Noua grammatices marie matris dei uirginis ars* vinda a lume em 1516, vd. A. COSTA RAMALHO, «Um capítulo da história do Humanismo em Portugal: o *Prologus* de Estêvão Cavaleiro», *Estudos sobre o séc. XVI*, Lisboa, INCM, 1982, pp. 125-151.

¹² Vd. André de RESENDE, *Oração de sapiência*, Lisboa, IAC, 1956, pp. 35-37. A ideia não era nova mas dela nem sempre se retiravam todas as consequências, cf. Cassiodoro, *Inst.* 2.4; Santo Isidoro de Sevilha, *Orig.* 1.5; Rábano Mauro, *De inst. cler.* 3, 18; João de Salisbúria, *Metalog.* 1.13.

¹³ Sobre a prática da *leitura* humanista que fundamenta toda a produção textual, vd. E. RUMMEL, *Humanistic-Scholastic Debate in the Renaissance and Reformation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995, K. MEERHOFF (ed.), *Autour de Ramus: texte, théorie*, Québec, Nuit blanche, 1997, pp. 235-387, *idem*, «La passion du sujet: entre logique et littérature», *Ethos et pathos: le statut du sujet rhétorique*, ed. F. Cornilliat, Paris, Champion, 2000, pp. 107-118, P. MACK, «Ramus Reading: the Commentaries on Cicero's *Consular Orations* and Vergil's *Eclogues* and *Georgics*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61 (1998), pp. 111-141, *idem*, «Rhetoric, ethics and reading in the Renaissance», *Renaissance Studies* 19 (2005), pp. 1-21.

certamente a divulgação da obra de Lorenzo Valla: atestam-no não só a autoridade que lhe reconhecem os *Flores rhetorici* de Fernando de Manzanares (Salamanca, 1488), as gramáticas de João Vaz e Estêvão Cavaleiro, a *Ars eloquentiae* da Biblioteca Pública de Évora que terá sido composta por Cataldo, como ainda a abundância de exemplares de edições vallianas e, indirectamente, o número razoável de espécies supérstites da *Institutio Oratoria*.

Se a introdução do humanismo em Portugal não é acompanhada de uma imediata autonomia da arte retórica no plano da organização curricular, não é menos verdade que, nas quatro décadas que se seguiram à chegada de Cataldo, quer a difusão dos textos clássicos em edições incunabulares, quer a crescente disponibilidade de novos manuais facilitam a colonização retórica das demais artes do discurso, processo que se pode observar, nitidamente, na gramaticografia e na lexicografia de Quinhentos e em toda uma vastíssima produção enciclopédica que não só abastece a *inuentio* retórica como sustenta a *copia*, a *uirtus* mais cara à elocução humanista¹⁴. A essas obras de que se conservam dezenas de espécies no fundo antigo das nossas bibliotecas – a *Margarita poetica* de Albrecht von Eyß, a *Margarita philosophica* de Gregório Reisch, a *Cornucopia* de Niccolò Perotti, a *Officina* de Ravius Textor, os *Adagia* e o *De copia* de Erasmo, os *Adagia* de Virgílio Polidoro, o *Onomasticon* de Conrad Gesner, a *Polyanthea* de Domenico Nani Mirabelli – a essas inúmeras colecções de *sententiae et exempla*, ou repositórios de *facta et dicta*, não é possível recusar um escopo e um télos retóricos¹⁵.

Ora as figuras míticas de Proteu e Prometeu encontrámo-las associadas à arte oratória em textos que reflectem sobre a questão da *imitatio*, em comentários aos retores antigos, mas também em protrépticos da eloquência inseridos precisamente naquela literatura enciclopédica. Menção especial, pelo espaço que concede à retórica

¹⁴ O que se pode dizer da renovação do ensino da gramática e da dialéctica vale igualmente para a poética, que, integrada na gramática, surgia limitada à estilística e à exposição da técnica versificatória. Por conseguinte, foi por acção dos humanistas que o ensino gramatical se colocou ao serviço da composição *literária*, abrindo portas para a subsequente autonomização seja da retórica seja da poética, vd. Aníbal Pinto de CASTRO, «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco», *Revista da Universidade de Coimbra* 31 (1984), pp. 505-532, e Belmiro Fernandes PEREIRA, *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*, dissert. de doutoram., Coimbra, 2005, pp. 171-241.

¹⁵ Grande sucesso teve na Península o *De rerum inuentoribus* de Polidoro, sobretudo depois que foi traduzido para castelhano por Francisco Thámara em 1550 e Vicente de Millis Godínez em 1584; da edição de 1599 há ex. na BGUC (S.P.-Ad-11-5 e R-19-24). Da *Bibliotheca uniuersalis* de Gesner há raros exemplares mas devia correr pelo menos até figurar no índice de livros defesos de 1551 (o rol de 1547, não impresso, já a menciona sem indicar o autor, sinal da sua notoriedade). A obra mais influente terá sido, no entanto, o *De copia* de Erasmo composto segundo o princípio expresso no *De ratione studii* «cognitio uerborum prior, rerum potior»: a fluência verbal precede o domínio das ideias, pela *elocutio* se progride para o domínio da *inuentio*, ideias hauridas no livro X da *Institutio Oratoria*. Publicado em 1512, revisto e acrescentado pelo menos três vezes em vida de Erasmo, o *De copia* apresenta-se como um manual de exercícios estilísticos orientados para a aquisição das técnicas de *uariatio* e *amplificatio*, numa tal diversidade de formas que supera o multiforme Proteu, vd. T. SLOANE, «Schoolbooks and Rhetoric: Erasmus's *Copia*», *Rhetorica* 9 (1991), pp. 113-129, e R. SCHOECK, «Going for the Throat: Erasmus' Rhetorical Theory and Practice», *Renaissance-Rhetorik*, ed. H. Plett, Berlin, W. de Gruyter, 1993, pp. 43-58. Sobre algumas das figuras referidas vd. *Contemporaries of Erasmus*, Toronto, University of Toronto Press, 1985-1987, e *Centuriae Latinae*, Genève, Droz, 1997.

e pela difusão que teve entre nós, merece a *Polyanthea* de Domenico Nani Mirabelli publicada pela primeira vez em Savona no ano de 1503¹⁶.

Não por acaso, é nas entradas *eloquentia* e *rhetorica* que nos surgem dois dos verbetes mais extensos desta preciosa colectânea. No primeiro, depois de oferecer o equivalente grego de *eloquentia*, *logiôtes*, e outros termos com o mesmo radical, de imediato entra o compilador a distinguir o léxico deste campo semântico: como *dicere est eleganter et facunde loqui* (Quintiliano), será *eloquens* quem estiver munido da *dicendi ratione* e a *eloquentia* consistirá na *dictio ex omni parte perfecta*. Aqui, como ao tratar do orador perfeito e da natureza e função da arte retórica, acolhe-se Mirabelli à autoridade de Quintiliano: a retórica é a *bene dicendi scientia* e o orador o *uir bonus dicendi peritus*. Se a adesão à concepção quintilianista não pode deixar de ser notada, mais interessante se mostra, no entanto, a extensa exemplificação aduzida, que pelo seu propósito compendiário até leva a perder de vista as definições iniciais. Na recolha antológica Cícero é de longe o autor mais citado; sobre a *uis atque potentia* da arte oratória coligem-se várias *chriæ*, *exempla* e *sententiae*; nem falta sequer um elenco alfabetado de *Nomina clarorum Oratorum* e uma lista de *Adagia ad eloquentiam pertinentia*, hauridos, todos sem excepção, nos *Adagia* de Erasmo: *Attica Musa* (1.8.80), *Lepos Atticus* (1.2.57), *Cygneæ cantio* (1.2.55), *Nihil ex agro dicis* (3.6.33), *Nunc ipsa uiuit sapientia* (3.3.23), *Nunc ipsa floret Musa* (3.3.24), *Tunc canent cygni* (3.3.97), *Musarum aues* (4.6.4), *Nestorea eloquentia* (1.2.56)¹⁷.

Curiosamente não é aqui que comparece a apologia da *eloquentia* mas no verbete de quatro páginas dedicado à *rhetorica*. O desenvolvimento de tópicos como *origo et initium*, *laus*, *utilitas et commoda* acrescenta aspectos descuidados anteriormente, expondo-se de forma diversa aquilo que poderia tornar-se redundante¹⁸. A perspectiva beletrística da retórica é acentuada: entre os *officia oratoris* sobrepuja o *ornate copioseque dicere*, da arte oferece-se uma sincrética definição que, suportada em Cícero, compagina arbitrariamente as concepções de Aristóteles e Quintiliano, «o fim da retórica, como quer Aristóteles, não é persuadir, mas tão só expressar-se com elegância e reconhecer o que houver de persuasivo na matéria»¹⁹. Surge assim como pedra angular da eloquência o *apte dicere* ciceroniano, de acordo com o fundo erasmiano da exposição. De novo comparecem os *Apophthegmata* de Erasmo, mas também Luís Vives (*De anima*) e, sobretudo, os *Rhetoricorum libri V* de Jorge de Trebizonda de que se transcrevem longos trechos. Nestas edições de meados de Quinhentos a *Polyanthea* mostra-se pois muito aberta ao modo de entender a arte retórica corrente entre os humanistas da área renano-flamenga.

Sobre a inevitável questão das origens da arte retórica apresentam-se as duas versões sicilianas (Córax e Tísias), a partir de um passo colhido em Raffaele Maffei, 'il

¹⁶ Recorro a exemplares da edição feita em Colónia em 1546, que se guardam na BGUC, R-59-4, e na BPMP, L-13-49; noutras bibliotecas nacionais, na BNL e na BPE, há mais de uma dezena de espécies.

¹⁷ Vd. *Erasmii Desiderii Opera Omnia*, recognouit J. Clericus, Leiden, 1703 (Hildesheim, 1961-62); *Opera Omnia Desiderii Erasmii Roterodami*, II-7, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1999.

¹⁸ Vd. *op. cit.*, pp. 741-745.

¹⁹ «finis rhetoricae, ut Aristoteli placet, non persuadere, sed tantum bene dicere et ea nosse, quae sint ad rem persuadibilia (...)».

Volterrano'. Mas, mais significativo do que a tradição da história da retórica, considera o compilador a etiologia que o mito oferecia. Embora Mirabelli remeta para o relato do *Protágoras*, não é essa a versão que lhe importa²⁰. No diálogo de Platão pretendia o sofista provar que a virtude podia ser ensinada, porque através de Hermes Zeus dera aos homens, de forma equitativa, a *dike* e a *aidos*, a justiça e o respeito. Protágoras, porém, orgulha-se de ensinar uma arte sem nome que quando muito será, como sugere Sócrates, uma *politike techne*: não conviria, pois, a versão platônica ao protréptico da retórica. Por isso Mirabelli prefere transcrever as narrativas do *Communis Mercurius* e do *Prometheus orator*, ou seja, as *fabulae* hauridas em Élio Aristides, orador da Segunda Sofística que nos legou cinquenta e cinco discursos²¹.

Com efeito, na indevidamente chamada II Declamação, *Em defesa da oratória*, 2. 395-399, Élio Aristides argumenta contra Platão e, tendo em vista sobretudo o *Górgias*, de caminho resolve também o final aporético do *Protágoras*: *aidos* e *dike* são virtudes políticas que só passaram a existir verdadeiramente quando Prometeu trouxe do Olimpo a arte oratória²². Vivendo a humanidade em permanentes tumultos e discórdias, por não haver meio de conciliar vontades e interesses, os mais fortes oprimiam os mais fracos. Inermes, os homens não podiam resistir aos restantes animais, pois estes em alguma qualidade lhes eram superiores. Por isso, até os grous, segundo Homero (*Iliada*, 3.1-7), dizimavam os Pigmeus. Vendo como a raça humana *em silêncio* perecia, Prometeu sobe ao Olimpo para interceder junto de Zeus; fá-lo por sua iniciativa, por os mortais ainda não serem capazes de enviar embaixadas. Então Júpiter, em atenção a Prometeu, na versão latina da *Polyanthea*, *semper hominum studiosus*, manda Mercúrio *ad homines descendere, Rhetorice secum adducentem*. Se o Titã por igual tinha distribuído os dons entre os mortais, Júpiter ordena a Mercúrio que não proceda assim, que não reparta a eloquência como se estivesse a dividir os dinheiros do teatro, que a retórica seja atribuída apenas aos melhores, aos mais nobres, aos mais fortes, para que possam salvar-se, a si e aos outros. Deste modo receberam os homens dos deuses a retórica e com ela a salvação ao passarem a viver em comum. Quando o *logos* prevaleceu, construíram cidades, instituíram leis e constituições: à retórica, não à *dike* ou *aidos*, se deveria a fundação de cidades, o estabelecimento do direito, a organização das ideias religiosas. Afinal, a ciência política podia ser ensinada, pois competia à *techne rhetorike*. Para Aristides, portanto, o verdadeiro factor de civilização é a retórica, dádiva dos deuses.

²⁰ Vd. Ana da Piedade PINHEIRO, *Platão: Protágoras*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

²¹ Vd. G. ANDERSON, *The Second Sophistic: A Cultural Phaenomenon in the Roman Empire*, London, Routledge, 1993. Desde o ano de 74, sob o imperador Vespasiano, que se tinham instituído em Roma cátedras de retórica pagas pelo Estado: quem pretendia uma cultura superior devia estudar a retórica depois de passar pelos *progymnasmata*, «sistema», escreveu Albin Lesky em 1971, que se continuou a praticar na escola até aos nossos dias, até que se achou mais eficaz deixar que as crianças dessem livre curso à fantasia com os lápis de desenho», vd. *História da Literatura Grega*, Lisboa, Gulbenkian, 1995, p. 867; a fábula (*mythos*) e a narração (*diegesis*) eram alguns desses exercícios preparatórios, vd. G. KENNEDY, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2003.

²² Vd. Charles BEHR, *P. Aelius Aristides: The Complete Works*, Leiden, Brill, 1986, vol. I, pp. 78-150, e L. PERNOT, «Platon contre Platon: Le problème de la rhétorique dans les Discours platoniciens d'Aelius Aristide», *Contre Platon. Tome 1: Le platonisme dévoilé*, ed. M. Dixsaut, Paris, Vrin, 1993, pp. 315-338.

A retórica, no entanto, não é um sistema perfeito, acrónico ou universal. Se a *eloquentia* aparecia aos olhos dos humanistas como vínculo das artes e ciências, também não deixava de impressionar pela sua diversidade e pelas suas contradições²³. Ora a figura mítica que representa a outra face desta ambivalência é Proteu, o Velho do Mar. Mais vezes o encontramos em comentários aos retores antigos ou em textos que reflectem sobre a questão sempre controvertida da *Tulliana imitatio*.

Não duvidavam os ciceronianistas em considerar Cícero o modelo ideal de orador *uarius, multiplex, copiosus*, e nesta preferência se viam confirmados ao regressarem aos Padres da Igreja²⁴. Mas, se o Arpinate formou o seu estilo imitando vários modelos, não deveria o orador actual proceder do mesmo modo e seguir as suas inclinações? *Multi sint, an unus imitandus?* Em 1512 reacendia-se, entre Gianfrancesco Pico e Pietro Bembo, a velha polémica da imitação exclusiva ou da imitação múltipla. É que várias possibilidades se ofereciam: se, de acordo com o *De optimo genere oratorum*, a eloquência é uma só, entre essa perfeição absoluta e a falsa perfeição da natureza individual, fica a perfeição atingível pela imitação exclusiva do modelo histórico mais conveniente²⁵. Na sua resposta a Gianfrancesco Pico, repercutindo pensamento expresso por Cícero no *De oratore* (1.33.150), começa Pietro Bembo por valorizar o texto escrito:

*Então até costuma acontecer o seguinte: que o que pomos por escrito fica mais completo e mais rico do que o que dizemos uns aos outros de viva voz. Na verdade, a pena e o tempo gasto a redigir acrescentam sempre alguma coisa e é com essa reflexão que o discurso se desenvolve*²⁶.

Depois, partindo da consideração da variedade dos engenhos, passa à refutação da imitação múltipla: só se compreenderia a conveniência de imitar vários autores «se todos aqueles, que foram considerados bons mestres em um dado género literário, mostrassem igual valor tanto na elevação estilística como na elegância expressiva»²⁷. Ora como a medida do talento de cada um, ou de cada uma das artes, pelo contrário, se mostra tão diversa, como se pode questionar alguém que imita os melhores e negligencia os menos bons? Só uma solução é admissível, ou se recusa a imitação ou se imitam os melhores. Mas, como a ideia de perfeição absoluta só em Deus existe, deve buscar o imitador a centelha que desse fogo divino mais se aproxime. Nada

²³ A sistematização metódica e a perspectiva taxinomista são recentes, supõem a possibilidade de encontrar a essência da retórica, uma *retórica geral* fora do tempo e do espaço, perspectiva porventura útil, mas ilusória, como bem observou P. KUENTZ, «L'enjeu des rhétoriques», *Littérature* 18 (1975) 3-15.

²⁴ Vd. Santo Agostinho, *De doctrina christiana* 4.17 e *De trinitate* 14.9, e S. Jerónimo em numerosos passos da sua obra, mormente no famoso episódio do sonho relatado na *Epist.* 22.30 *Ad Eustochium*.

²⁵ Para os ciceronianistas o orador latino, de acordo com a doutrina expandida no *Orator* (7-10), não combinara diferentes modelos, antes almejava uma ideia da Eloquência; nesta perspectiva a imitação múltipla significa adaptação a uma norma única das diferentes realizações históricas, as melhores, dessa *imagem* de perfeição.

²⁶ «Tum accidere etiam illud solet, ut ea, quae chartis mandantur, pleniora uberioraque sint, quam quae homines inter se colloquantur. Addit enim semper aliquid stilus et scribendi mora, crescitque cogitatione ipsa oratio», vd. Giorgio SANTANGELO (ed.), *Le Epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1954, pp. 44-49.

²⁷ «Si omnes ii, qui aliquo uno in genere boni scribendi magistri sunt habiti, pares inter se stili nobilitate scriptionumque elegantia extitissent».

aproveita a imitação simultânea de vários autores: a abundância distrai o espírito, os sentidos, o entendimento. Nunca a imitação poderá prescindir do *prépon*, do *aptum*, da ligação harmoniosa, pois a natureza humana rejeita o híbrido monstruoso, mesmo no caso do Velho do Mar:

*Os poetas da antiguidade que criaram a imagem de Proteu diziam que ele se transformava ora em água, ora em fogo, ora numa fera, mas que nunca tolerava mais do que uma forma na mesma aparição. Creio que assim procederam não só porque pensavam que tal não podia acontecer, mas também porque não viam como coisas de tão vário e tão diverso aspecto se poderiam combinar de modo harmonioso*²⁸.

Na exegese dos retores antigos o recurso à imagem de Proteu era também solução conhecida e autorizada pelo menos desde os diálogos platônicos. Quando o interlocutor não se submete à manipulação, ou se mostra pouco dócil, como sucede no *Íon* (541e-542a), Sócrates protesta: «Comportas-te exactamente como Proteu, assumindo todas as formas, virando-te para todos os lados e, por fim, depois de me teres escapado, apresentas-te como um general para não me mostrares como és hábil na ciência de Homero»²⁹. Nos *Commentarii* ao livro III de Quintiliano, ao tratar da definição dos estados de causa, António Pinheiro procede do mesmo modo; como o autor latino resiste à acribia do comentador, o futuro mestre dos moços fidalgos da corte de D. João III observa:

*Aqui Fábio é tão escorregadio e tão difícil de agarrar que se nos escapa das mãos; não é, pois, por imperícia que se lhe atribui aquela incongruência. Com que nós hei-de prender a versátil figura de Proteu? Sigamos então o conselho de Cirene [a mãe de Aristeu] e apertemos, se conseguirmos, laços bem fortes à volta daquele que em tudo se transforma*³⁰.

A incongruência a que António Pinheiro alude tem a ver com a classificação dos *status causae*. Seguindo Cícero, Quintiliano começara por enumerar três *status rationales*, *an sit*, *quid sit*, *quale sit* (*coniectura*, *finitio*, *qualitas*), mas depois, passando a considerá-los como modos de defesa, acrescentou-lhes a *translatio*³¹. A obscuridade do autor latino, ironicamente, resolve-a o humanista com uma conglomeração retórica. Ao mito do pastor das focas de Poséidon acrescenta Pinheiro duas referências eruditas: cita um verso horaciano que envolve, em certa medida, um juízo sobre os artifícios dos doutos, comparáveis na sua inconstância aos caprichos dos ricos (*Epist.* 1.1.90: Quo

²⁸ «Ac mihi quidem uetustissimi poetae finxisse Protea uidentur, cum illum modo aquam fieri, modo ignem, modo belluam dicerent, nunquam tamen eodem aspectu plus unam formam prae se tulisse, non solum quia id posse fieri non existimabant, sed etiam propterea quod, quo modo diuersae facies inter seque uariae apte coniungerentur, non uidebant».

²⁹ Vd. V. JABOUILLE, *Platão: Íon*, Lisboa, Inquérito, 1988, pp. 94-97.

³⁰ «Hic Fabius sic est lubricus et incomprehensibilis, ut elabatur ex manibus, nec inepte ei illud accommodes. Quo teneam uultum mutantem Protea nodo? Ergo sequamur Cyrenes consilium et se in omnia uertenti tenacia uincula, si possumus, contendamus», vd. *M. Fabii Quintiliani Institutionum Oratoriarum Libri XII (...) Quibus & accessit doctissimus Cōmentarius Antonii Pino Portodemaei in Tertium*, Paris, ex officina Michaelis Vascosani, 1538.

³¹ Sobre esta questão vd. L. CALBOLI-MONTEFUSCO, *La dottrina degli "status" nella retorica greca e romana*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1986, *maxime* cap. V.

teneam uoltus mutantem Protea nodo?); como imagem dos desmedidos esforços do filólogo que, quiçá pela sua insolência, paga preço alto para obter magros resultados, evoca os trabalhos de Aristeu relatados por Virgílio (*Geórgicas*, 4. 317-442).

Entre Proteu e Prometeu, que lugar ocupa, então, a arte retórica na pedagogia humanista? Se tal pedagogia visa a *eloquentia* e se esta, no dizer de Jerónimo Cardoso, consiste em *ser copioso & polido, como foram os atticos*, fazendo bom uso das provas lógicas, quer dizer, dos *topica*, as *cousas de lugar*, e dos *loci communes*, *hos passos da reytorica pera louuar, ou uiluperar*, a questão, por simples que pareça, só pode ter resposta complexa. Reclama dilucidação porque desde logo a própria ideia de *lugar*, como Proteu, não se deixa prender facilmente. Nos *loci* e nos *loci communes*, matéria da *inuentio*, buscavam os antigos as *sedes argumentorum*, isto é, as ideias recebidas e partilhadas, os argumentos que permitem a comunicação, o *consensus* entre os cidadãos, a adesão de ouvintes e leitores.

No *Quattrocento*, sobretudo depois das *Dialecticae disputationes* de Lorenzo Valla, a dialéctica desce das escolas à sociedade e reacende-se o interesse pela tópica. Valla recusa a perspectiva especulativa e toda a espécie de abstracção que esqueça a *res* e o horizonte da *res publica*; o movimento completa-se, em 1515, quando Rodolfo Agrícola publica o *De inuentione dialectica*.

Afastando-se da lógica e da metafísica, a tópica renova-se por via desta aproximação à retórica: interessa-lhe organizar o *thesaurus*, a *cópia uerborum ac rerum*, fornecer ao orador um método de imitação. Nas mãos de Erasmo e de Melanchthon os *loci communes* ganham nova vida e tornam-se êxitos editoriais retumbantes. A tópica, matéria de pedagogos, já nas obras de Erasmo e Melanchthon, depois no ensino dos jesuítas, transforma-se em *clauis uniuersalis*, numa forma racional de compreender o mundo. Aproveita a retórica humanista esta dinâmica, porque, em certo sentido, também ela se apresenta como *lugar* que dispõe os *lugares comuns* e organiza a floresta³². No entanto, na *silua*, no labirinto das artes e ciências, a retórica, perdoe-se o latinismo, tudo pervade; arte do discurso persuasivo, da expressão oral mas também, e sobretudo, da composição escrita, graças à sua capacidade proteica coloniza os demais saberes, tirando vantagem até das suas próprias contradições. Para os ramistas, que a reduzem à elocução, não deixa de ser *organum*, instrumento indispensável ao método; para os ciceronianistas e para quem procura preservar uma concepção holística do saber continuará a ser a *regina scientiarum* que tudo conforma.

Distinguindo-se daquilo a que alguns chamam a fragmentação medieval das artes, em contraste ainda mais flagrante com a actual pulverização do saber em 'competências', a retórica humanista – fosse nos colégios trilingues, em Santa Bárbara, no *Collège de*

³² *Tópos*, no sentido corrente de repetição ou banalidade, assenta numa metáfora que vem do séc. XIX, o cliché, a chapa tipográfica que permite reproduzir um texto quantas vezes se queira sem alterar os caracteres móveis; para os humanistas, pelo contrário, a *cópia* implicava utilização pessoal, um contexto, em suma, a imitação, vd. Francis Goyet, *Le sublime du «lieu commun»*, Paris, Champion, 1996; privilegiando mais a *cópia*, à maneira de Terence Cave, do que os *topoi*, entendidos ao modo de E. R. Curtius, o estudo de Goyet incide sobre Agrícola, Erasmo e Melanchthon, autores que dão lastro doutrinal ao ensino das humanidades em Portugal nas décadas de 1530-1550; a tese que sustenta, de forma convincente, é a de que o lugar-comum, por paradoxal que pareça, desempenha no séc. XVI o papel que no séc. XVIII caberá ao sublime.

Guyenne ou no Colégio das Artes, fosse nos *gymnasia* protestantes ou nos colégios dos jesuítas – era muito mais do que uma matéria, uma disciplina ou área curricular. Na verdade, a aprendizagem das técnicas de composição escrita e oral não figurava no *curriculum*, nem sequer *ao longo do curriculum*, antes se confundia com a própria *ratio studiorum*, enquanto elemento essencial da aprendizagem em todas as classes e graus. Embora não seja possível, nem desejável, regressar à prática pedagógica do Renascimento, alguma vantagem haveria, decerto, pelo menos nas Faculdades de Letras, em considerar a primazia que nela se dava à arte retórica, de acordo com dois princípios basilares: a eficácia do ensino depende da gradação das dificuldades e de uma perfeita articulação entre a composição escrita e a expressão oral³³.

Se a retórica vivia sob o signo de Proteu – vária, multiforme, na contingência do *kairós* era retórica do *ethos*, do homem medida de todas as coisas, já a tensão entre o múltiplo e o uno a colocava também sob o signo de Prometeu: foi a *eloquentia* que permitiu ao homem sair da barbárie para a vida em sociedade. Ao cabo, a própria ideia de um *saber universal* exige um instrumento que o torne acessível a todos, uma faculdade que, produzindo contínua clareza, *perspicuitas*, assegure a relação entre *res* e *uerba*. Ora é à eloquência, quer dizer, à eloquência latina que compete tal função prometeica. Neste sentido se pronunciava Marc-Antoine Muret, um ciceronianista moderado da segunda metade de Quinhentos, e com ele assentiam os seus amigos jesuítas do *Collegio Romano*³⁴.

Restaurando a ortodoxia retórica na fidelidade aos clássicos, o ciceronianismo jesuítico representa bem essa ambivalência da arte oratória. Confiam os membros da Companhia no poder da palavra humana, prolongamento do verbo divino que unifica e legitima o que é vário e até contraditório, os *spolia Aegyptii*, mas não esquecem também a lição erasmiana do *Ciceronianus*: sujeito à *prudencia*, o princípio retórico do *apte dicere* regulará a acção segundo as necessidades de ajustamento às condições particulares e ao fim pretendido³⁵. Essa natureza bidimensional da retórica jesuítica manifesta-se de forma eloquente na *Bibliotheca Selecta*, publicada em Roma em 1593³⁶. Aí o P. Antonio Possevino (1534-1612) valoriza a *Retórica* aristotélica, sobretudo pela sua acuidade e manifesto proveito no que respeita à doutrina do *ethos* – o estudo

³³ Vd. J. MURPHY (ed.), *A Short History of Writing Instruction from Ancient Greece to Modern America*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 2001, *maxime* Don Paul Abbott, «Rhetoric and Writing in the Renaissance», cap. V.

³⁴ Vd. Marc-Antoine MURET, *Orationes, Opera Omnia*, ed. Frotscher, Leipzig, 1834, vol. I, orat. XVII.

³⁵ O *aptum* da retórica clássica torna-se na Parte IV das *Constituições* da Companhia de Jesus princípio pedagógico com valor universal, por exemplo, quando se estipula que «en las tales facultades studiarán los que se imbián a los collegios, insiendiendo con más diligencia en la parte que para el fin dicho más conviene, attentas las circunstancias de tiempos y lugares y personas» (cf. *Const.* 4.5.1, vd. *Mon. Paed.*, t. I, pp. 214-217), «ha de aver mucha variedad según las circunstancias de lugares y personas» (cf. *Const.* 4.7.2, vd. *ibidem*, pp. 264-267), «aunque según las regiones y tiempos pueda aver variedad en el orden y horas que se gastan en estos studios, aya conformidad en que se haga en cada parte lo que allí se huzgare que más conviene para más aprovechar en las letras» (cf. *Const.* 4.13.2, vd. *ibidem*, pp. 284-285), ou quando se prescreve que na selecção das obras a ler se escolham aquelas que «parezcan más acomodadas a estos tiempos nuestros» (cf. *Const.* 4.14.1, Vd. *ibidem*, pp. 294-297).

³⁶ Vd. Antonio POSSEVINO, *Bibliotheca Selecta de ratione studiorum, ad Disciplinas, et ad Salutem omnium gentium procurandam* (...), Colónia, apud Ioannem Gymnicum, 1607 (BPMP, N-12-16).

da variedade dos caracteres, das virtudes e dos vícios exposta no livro II convinha à formação de pregadores. Ao assunto, *de uarietate ingeniorum*, são dedicados os livros IX a XI, onde se explica justamente como os missionários se devem dirigir às diferentes culturas, tradições e costumes dos povos e cidades a evangelizar, já que a eficácia e credibilidade do discurso depende da adequação do *ethos* do orador aos *mores* dos ouvintes. No entanto, junta o P. Possevino, a multiplicidade da *inuentio* há que submetê-la à *Tulliana imitatio*, pois todas as artes e ciências se encaminham para a retórica. Não por acaso, o livro XVIII, o último da *Bibliotheca*, se intitula *Cícero* e é inteiramente dedicado à epistolografia, à retórica e aos tratados filosóficos do orador latino.

Terminado este breve percurso pela pedagogia do Renascimento, poderemos concluir que se Proteu corporiza a diversidade, a *copia*, as metamorfoses da retórica na enciclopédia humanista, a variedade de engenhos, a imitação múltipla, a busca da diferença, Prometeu representa a unidade essencial do saber, a força humanizadora do *logos*, *ratio* e *oratio*, a imitação da perfeição divina, o valor civilizacional da retórica.

Carlos Morais
Universidade de Aveiro

As Artes de gramática ex Clenardo para o ensino do Grego em Portugal

πάνσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως
Todas as artes para os mortais vêm de Prometeu¹.
A. Pr. 506.

1. Do sucesso editorial das *Institutiones Linguae Graecae*

Na primeira metade do séc. XVI, mais concretamente em 1530 e 1531, saíram dos prelos de Rogério Réscio, em Lovaina, dois livros que marcaram de forma indelével, ao longo de mais de duas centúrias, o ensino do grego em toda a Europa: as *Institutiones in Linguam Graecam* e, como seu complemento, as *Meditationes Graecanae* de Nicolau Clenardo (1495-1542). Reduzidas a epítomes ou aumentadas e enriquecidas por escólios², com estes ou outros títulos, separadamente ou em conjunto, as edições destes manuais escolares, sobretudo do primeiro, foram-se multiplicando, às dezenas, por diferentes cidades do Velho Continente, desde Lisboa a Colónia³, substituindo os

¹ Dedico este estudo à minha amiga Ana Paula Quintela Sottomayor, classicista emérita, com quem, enquanto docente da Faculdade de Letras do Porto, muito aprendi na arte de ensinar, como diziam os antigos, *utramque linguam*. A tradução de onde retirei este verso – *Ésquilo. Prometeu Agrilboado* – foi o seu primeiro trabalho académico, que mereceu honras de publicação, pela primeira vez, na colecção “O Grande Teatro do Mundo”, Coimbra, Atlântida, 1967.

² Entre os mais notáveis escoliastas das *Institutiones* de Clenardo contam-se, entre outros, Renatus Guillonius (1500-1570), Petrus Antesignanus Rapistagnensis (1525-1561), Friedrich Sylburg (1536-1596), Henri Estienne (1528-1598), Philippe Labbé (1607-1667), Gerardus Ioannes Vossius (1577-1649) e Alexander Scot (1525-1584), responsável pela monumental *Universa Grammatica Graeca: Institutiones Etymologicae ex N. Clenardo, cum scholiis P. Antesignani, multis bis quidem in locis recognitis, auctis et emendatis; orthographia vero syntaxis et prosodia, ex optimis, et qui in scholis Societatis Jesu potissimum probantur auctoribus*, Lugduni, Off. Hugonis a Porta, apud fratres de Gabiano, 1593. Sobre este assunto, veja-se V. CHAUVIN et A. ROERSCH, *Étude sur la vie et les travaux de Nicolas Clénard*, Bruxelles, 1900, pp. 91-102.

³ Ainda que com várias lacunas, V. CHAUVIN et A. ROERSCH, *op. cit.*, pp. 190-201, apresentam uma extensa lista de cerca de duas centenas e meia de edições das *Institutiones*, das *Meditationes* e destas duas obras em conjunto. Para se ter uma ideia do sucesso destes compêndios, mormente do primeiro, refira-se que, de acordo com os dados apresentados por estes autores, são igualmente cerca de 250 os anos que medeiam entre a primeira (Lovaina, 1530) e a última publicação (Paris, 1783).

velhos métodos escolásticos e as eruditas e, por vezes, obscuras gramáticas de Teodoro de Gaza, de Constantino Láscaris ou de Manuel Chrysoloras⁴. Tão grande fortuna, que só encontra paralelo no sucesso que teve a Gramática Latina de Manuel Álvares (1526-1583), ficou a dever-se ao facto de estes dois compêndios reflectirem inovadores princípios pedagógicos, mais atractivos e mais adequados às capacidades cognitivas dos jovens estudantes, que o seu autor teve a oportunidade de pôr em prática, ao longo da década e meia (1515-1530) em que ensinou a língua grega, em Lovaina, na “Pédagogie du Porc” e no colégio de Houterlé. As linhas gerais do seu ideário pedagógico, bem evidentes na forma como pensou e estruturou os seus livros didácticos, encontram-se dispersas por algumas das suas cartas, sobretudo pelas que dirigiu a Réscio (23 de Março de 1535), a Polites (27 de Dezembro de 1536) e a Vaseu (18 de Julho de 1537), esta última com uma explanação detalhada e precisa do seu “método-programa” para o ensino do Latim. A estas três cartas, do período em que esteve radicado em Portugal, a convite de D. João III, como preceptor do Infante D. Henrique, acresce ainda uma outra, *Aos Cristãos*, escrita em Fez (1540-1541), não muito tempo antes da sua morte, ocorrida em Granada, em Setembro de 1542⁵.

Ainda que estas epístolas, verdadeiros textos programáticos, se reportem, em concreto, ao ensino do Latim, não será abusivo concluir que Clenardo se terá guiado igualmente, nas suas aulas de grego, por muitos dos preceitos metodológicos nelas defendidos. Tendo sempre como centro das suas preocupações o aluno, preconizava um ensino que não sobrecarregasse a memória deste com minudências gramaticais ou regras inúteis, que fosse vivo e intuitivo e que se pautasse pela clareza e pela simplicidade de processos. As *Meditationes*, livro destinado aos que não podiam aceder ao ensino oral, oferecem um exemplo do que poderá ter sido um curso de Grego ministrado pelo humanista de Diest, dentro dos princípios que advogava. Partindo da *Epistola de uita solitaria ad Gregorium Nazianzenum* de S. Basílio, facultava ao aluno, período a período, o comentário de Budé e uma tradução de sua autoria, seguidos de *scholia* com breves, mas rigorosas, explicações morfossintácticas, tudo isto na língua de Virgílio. Nestes seus comentários gramaticais, não descurava, sempre que tal lhe parecesse pertinente, uma aproximação entre estruturas ou formas equivalentes do Grego e do Latim – língua que devia ser já do conhecimento dos alunos –, remetendo *pari passu* para as *Institutiones*, pedra angular de todo o sistema de ensino por si gizado.

⁴ Sobre estes e outros tratados, veja-se o manuscrito de António Ignácio Coelho de Moraes (BGUC: códice 1485, caderno E), que faz a história da gramaticografia grega, desde os seus primórdios até 1873.

⁵ Publicadas por A. ROERSCH, *Correspondance de Nicolas Clénard*, 3 vols., Bruxelles, 1940-1941, estas cartas aparecem traduzidas em M. Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal*, 2 vols., Coimbra, 1974-1975. As duas primeiras e a última surgem no vol. I: *Clenardo e a Sociedade Portuguesa*, respectivamente, nas pp. 265-269, 275-293, 349-383; a terceira, no vol. II: *Clenardo, o Humanismo e a Reforma*, pp. 203-223, se bem que a primeira parte da carta, menos interessante para os nossos objectivos, se encontre no primeiro volume, pp. 301-306. Sobre os métodos pedagógicos de Clenardo, veja-se Manuel Breda Simões, “Un «pédagogue» du XVI^e siècle – Nicolas Clénard”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* 4 (1960) 56-78.

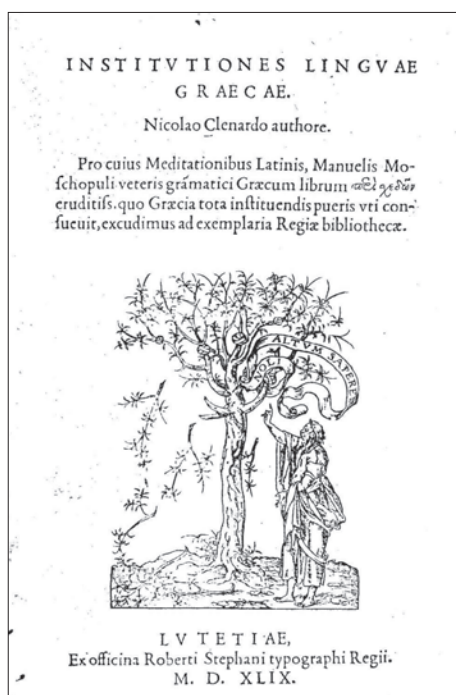


Fig. 1: Frontispício das *Institutiones*, Paris, 1549 (BPMP: I-12-1).

Divide-se esta gramática em quatro partes, apresentando cada uma delas, por opção metodológica do seu autor, apenas o estritamente necessário. A primeira, designada *Institutiones Absolutissimae*, é a mais extensa, contendo o fundamental para a leitura e entendimento dos textos por parte dos que se iniciavam na língua de Homero: o alfabeto, as regras da pronúncia e o essencial relativo às oito partes em que os antigos, desde Dionísio da Trácia, autor da primeira gramática grega, dividiam a oração (nome, verbo, particípio, pronome, artigo, advérbio, conjunções e preposições)⁶. Na segunda parte – *Annotationes in nominum uerborumque difficultates* –, inclui o autor algumas notas sobre os adjetivos e sobre as declinações e insere ainda breves capítulos sobre os numerais, os graus de comparação, os nomes verbais (*verbalia*) e os nomes heteróclitos (*beteroclita*). Na terceira, a que chama *Investigatio thematis in verbis anomalis*, apresenta uma listagem de verbos anómalos com a enunciação dos seus principais tempos. Para a quarta e última parte, intitulada *Compendiosa et luculenta Syntaxeos ratio*, reservou, como sugere o próprio título, a exposição de umas quantas regras de sintaxe, sucintas e não muito numerosas. Ou seja, apenas o essencial, que procurava pôr em destaque, sobretudo, alguns dos aspectos em que o grego diferia do latim: a concordância do verbo com o neutro do plural, o genitivo absoluto, o acusativo ático,

⁶ Cf. Louis KUKENHEIM, *Contributions à l'Histoire de la Grammaire Grecque, Latine et Hébraïque à l'époque de la Renaissance*, Leiden, 1951, pp. 20-21.

os complementos do comparativo e do superlativo, a função dos casos e as regências verbais e preposicionais. Para o estudo das orações ou de outros assuntos de pormenor, que, por economia, entendeu não abordar, remete, mesmo a fechar o seu compêndio, para os *Commentarii Linguae Graecae* de Guillaume Budé (1468-1540), livro que saiu dos prelos de Iodocus Badius Ascencius, em Paris, no ano de 1529⁷.

Como se pode deduzir pela descrição feita, foram sobretudo dois os atributos que valeram a esta gramática o apreço imediato e generalizado, com inegáveis reflexos na sua tão prolongada vida editorial: a clareza e a brevidade. Clareza, pelo modo organizado e simples como apresentava os conteúdos, socorrendo-se muitas vezes de esquemas e de quadros de declinação e de conjugação. Brevidade, pela forma contida da exposição, centrada num conjunto reduzido e simplificado de regras gramaticais, para que o aluno mais facilmente pudesse assimilar as matérias e, assim, mais rapidamente evoluísse na sua aprendizagem, sem grande esforço de memória ou custos de tempo.

Cientes de que estas qualidades se ajustavam à prática pedagógica pretendida para os seus colégios, os Jesuítas, desde cedo, adoptaram a gramática do humanista de Diest como compêndio oficial, ainda que este seu estatuto de primazia viesse a ser disputado, alguns anos mais tarde, pelos *Rudimenta Linguae Graecae ex primo libro institutionum* de Gretser (1560-1625), conforme sustenta Ladislau Lukács, nos seus comentários a uma passagem de um capítulo da *Ratio Studiorum* (1586/B) dedicado ao ensino do grego⁸.

Estamos em crer, contudo, que, em Portugal, só muito esporadicamente a gramática do filólogo e jesuíta alemão terá tido acolhimento. De facto, os inicianos portugueses não só terão usado edições estrangeiras das *Institutiones*, nomeadamente nos primeiros tempos⁹, como ainda, mais tarde, quando algumas das tipografias portuguesas estavam já dotadas de tipos gregos, se abalançaram na composição de manuais próprios *in usum tyronum*, decalcados do compêndio do brabantino. Mais simples do que este, porque expurgados de tudo o que não fosse necessário à iniciação dos jovens estudantes, estes epítomes *ex Clenardo*¹⁰,

⁷ Assim terminam as *Institutiones*: “Verum istiusmodi orationis formas, & breuiter quicquid ad Graecanicas phrases attinet, doctissime persecutus est Budaeus in suis Commentariis, quos nuper & emendate, & eleganter magno studiosorum bono excudit Badius, optime semper de literis meritis. Eum librum comparare sibi debet, quisquis serio Graecari volet”. A recomendação repete-a quer numa das suas epístolas a Vaseu (*Ep. I*, p. 73: “Id, Vasaee, scias, nisi Budaei libros praecipue commentarios evolveris, te frustra saepe sudaturum, nec verborum proprietatem assequeris”) quer ainda em diferentes momentos das *Meditationes* (e.g., a propósito do uso e valor de καί: “...vide Commentarios Budaei, in quibus plenissime docet vsum partium orationis indeclinabilium”, p. 21, edição de Paris, 1549).

⁸ *Monumenta Paedagogica Societas Iesu. V: Ratio atque Institutio Studiorum Societas Iesu*, Roma, 1986, p. 189 e n. 4. O texto regulamentador dos estudos jesuíticos afirma o seguinte: “quoniam Clenardi grammatica omnium iudicio valde manca est, neque ulla omnino reperitur graeca grammatica omnibus expleta numeris, placuit novam cudi a nostris iusta magnitudine et eodem fere ordine”. Sobre esta questão, veja-se ainda Carlos Morais, *A Gramática de Grego de João Jacinto de Magalhães no contexto da Reforma Pombalina*, Aveiro, 2000, p. 37, n. 27.

⁹ É este também o entendimento do P.º Francisco Rodrigues. No seu livro *A Formação Intellectual do Jesuíta*, Porto, 1917, p. 211, não esboça qualquer dúvida quanto a este uso: “As Artes, Latina e Grega, dos dois últimos auctores [Despautério e Clenardo], não Jesuítas, começaram a usar-se como livro de texto nos collegios da Companhia de Jesus, logo desde os primeiros annos que abriram escolas em Lisboa, Evora e Coimbra, segundo se depreheende de documentos contemporaneos ineditos”.

¹⁰ Utilizada no título e ao longo do artigo, esta fórmula serve para designar os vários epítomes gramaticais portugueses que derivam das *Institutiones* de Clenardo. Para o nosso estudo, utilizámos a edição parisiense de 1549, cujo frontispício reproduzimos (fig. 1).

todos com o monograma da Companhia de Jesus no frontispício, foram saindo dos prelos nacionais e até mesmo estrangeiros, desde finais do séc. XVI até ao primeiro terço do séc. XVIII, com intervalos não muito regulares.

2. Dos epítomes gramaticais *ex Clenardo*

Neste processo de construção dos compêndios portugueses, é possível identificar três fases distintas, às quais corresponde uma diferente licença de publicação. Representadas pelas edições de 1594, de 1595 e de 1608 (na qual se filiam todas as que se lhe seguem), estas diferentes etapas traduzem os progressivos aperfeiçoamentos e melhoramentos a que foi sujeito este epítome gramatical *ex Clenardo*, que apresenta algumas características próprias, como a tradução das formas verbais para português¹¹, e uma organização dos conteúdos que, por vezes, se afasta da estrutura do compêndio que lhe está na origem, denunciando pontualmente outras influências¹².

Durante décadas a fio, foi este o instrumento fundamental para a aprendizagem do grego nos Colégios Jesuítas, que seria feita, muito provavelmente, a partir dos textos reunidos na antologia *Aliquot Opuscula Graeca ex variis auctoribus collecta*, publicada em Coimbra, na oficina de António Mariz, no ano de 1583. Esta colectânea, igualmente da responsabilidade dos inicianos, contém três discursos de Demóstenes, três idílios de Teócrito, o epitáfio de Bión de Mosco, os “carmina aurea” pitagóricos, cinco hinos homéricos, cinco diálogos de Luciano, alguns “epigrammata graeca veterum elegantissima” e ainda várias fábulas de Esopo com o latim à margem¹³.

2.1. A mal avaliada edição de 1594

Ao contrário do que erradamente vem sendo repetido, ao longo dos últimos cinquenta anos, depois que Justino Mendes de Almeida publicou um artigo sobre esta matéria¹⁴, a primeira edição da gramática grega *ex Clenardo*, publicada em Portugal, não é a de 1595, como vamos demonstrar, mas a que saiu dos prelos de António Mariz, em Coimbra, no ano de 1594, com um título – *Graecae Nominum ac Verborum Inflexiones in Vsum Tyronum* – e um monograma indiciadores quer do seu conteúdo quer dos seus objectivos e destinatários.

¹¹ Vide apêndice, figuras 7 e 8.

¹² Que os responsáveis pelos epítomes portugueses consultaram outros compêndios gramaticais e por eles foram pontualmente influenciados, fica claro pelo conteúdo de uma ou outra matéria que se afasta momentaneamente do modelo clenardiano, como acontece, conforme veremos, no capítulo de sintaxe da 2.ª edição. Ou ainda por alguns dos comentários que nelas são inseridos, como este da 1.ª edição, em que a propósito do mais-que-perfeito do verbo εἶπὶ se escreve: “Expugitur hoc praeteritu à nōnullis grāmaticis, illud tamen recipit Clenardus”. Refira-se ainda que as anotações e aditamentos de um dos mais famosos escoliastas das *Institutiones*, P. Antesignanus, também não foram ignorados. A eles se alude através de referências breves do tipo “ut notauit P. Antesignanus” (ed. 1594, fl. 2v) ou “aduertit Antesignanus” (ed. 1594, fl. 6r).

¹³ Frei Fortunato de S. Boaventura tem desta obra uma descrição pormenorizada, em “Memoria do começo, progressos, e decadencia da Literatura Grega em Portugal desde o estabelecimento da Monarquia até ao reinado do Senhor D. José I”, *Memoria da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Lisboa, 1823, p. 36. Da colectânea, existe um exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa (cota: F. 6737).

¹⁴ “Institutiones Grammaticae ex Clenardo (a 1.ª edição portuguesa da Gramática Grega de Clenardo)”, *Revista da Universidade de Lisboa* 2 (1956) 177-186.

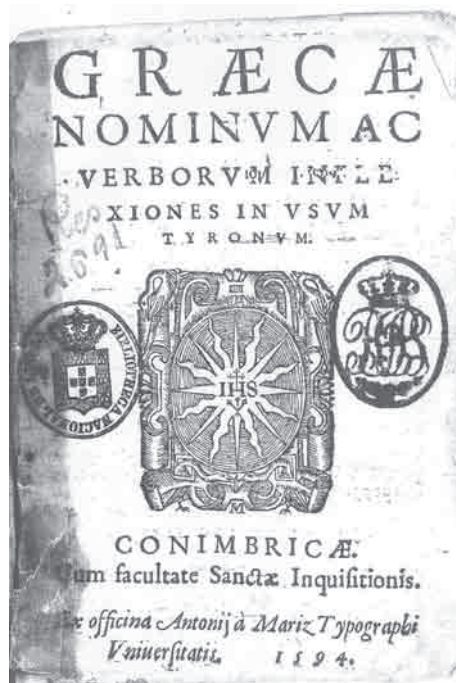


Fig. 2: Frontispício da edição de 1594 (BNL: Res. 2691 P.)

O facto de o nome do brabantino não aparecer no frontispício, tal como acontece nas restantes edições portuguesas, terá contribuído seguramente para que este epítome tivesse sido mal avaliado e, em consequência disso, nunca tivesse sido incluído na família das gramáticas *ex Clenardo*. Porém, um simples e rápido cotejo com as *Institutiones* basta para se concluir que o responsável pela edição do nosso manual transcreveu daquelas, com ligeiríssimas alterações, adaptações ou cortes, o que considerou ser o mínimo necessário para que os jovens estudantes dos Colégios Jesuítas pudessem dar os seus primeiros passos na aprendizagem da língua grega.

Assim, dentro desta linha metodológica, forneceu-lhes, a abrir, o indispensável alfabeto e, a fechar, uns breves rudimentos de fonética, que se restringem à classificação e pronúncia das vogais, dos ditongos e das consoantes, num capítulo cujo título – *Pro rudimentis ex Clenardo* – não deixa qualquer dúvida quanto à filiação do epítome¹⁵. Seguem-se-lhe, já à margem do texto gramatical clonado, as orações do Pai-Nosso (*Oratio Dominica*), da Ave-Maria (*Salutatio Angeli ad Beatissimam Virginem*), da Salve-Rainha (*Salue Regina*) e do Credo (*Symbolum Apostolorum*) e ainda um passo do prólogo do Evangelho Segundo S. João sobre o Verbo Divino (Jo. 1. 1-14), acompanhados pelas respectivas traduções latinas.

¹⁵ Vide apêndice, fig. 9.

Para o miolo do compêndio ficou o fundamental da morfologia, que constitui a essência da própria gramática, já que nela não há lugar para matérias de sintaxe. Numa primeira parte, dedicada à flexão nominal, o aluno tem à sua disposição as cinco declinações dos nomes não contractos e contractos e ainda, por esta ordem, os pronomes pessoais e possessivos e o artigo. Os paradigmas adoptados para as declinações são os mesmos que podemos ler nas *Institutiones*, tal como são os mesmos os comentários, regras ou explicações que, bem mais sucintos, os acompanham. Mas há um aspecto em que a gramática portuguesa, desde logo, se destaca da de Clenardo: pela forma bem mais clara como apresenta os seus quadros flexionais, evidenciando assim as nítidas preocupações de carácter didáctico-pedagógico do seu desconhecido autor.

Iguais preocupações não só se mantêm na segunda parte do capítulo da morfologia, dedicada à conjugação, como saem ainda reforçadas com a inclusão da já mencionada tradução para vernáculo das diferentes formas verbais, cuja exposição começa com o verbo εἰμί, contrariamente ao que se verifica na gramática de Clenardo, que insere este verbo no final da segunda parte (*Annotationes in nominum uerborumque difficultates*), entre os *anomala in mi*. No restante, à semelhança do que acontece com as declinações, os paradigmas adoptados e a ordem por que aparecem são os mesmos das *Institutiones*: τύπτω para os verbos temáticos em -ω; ποιέω, βοάω e βρυσάω para os verbos contractos; e τίθημι, ἵστημι, δίδωμι e ζεύγνυμι para as quatro categorias em que são divididos os verbos em -μι. Certamente por economia ou para não massacrar o aluno com excesso de informação, o nosso autor só fornece, dos verbos contractos, a conjugação completa de ποιέω. Dos dois outros paradigmas, disponibiliza apenas o presente do indicativo, critério igualmente seguido para os verbos em -μι, que não apresentam a tradução portuguesa das suas formas. Sempre que os restantes tempos ou modos são necessários, remete o aprendiz para as *Institutiones* com um recorrente e significativo *Vide Clenardum*¹⁶.

Face à evidência de todas estas semelhanças, pensamos que a inclusão deste epítome entre as gramáticas portuguesas que derivam da do humanista de Diest não é passível de qualquer contestação. E mesmo que, no espírito dos mais desatentos ou menos informados, alguma dúvida pudesse ainda subsistir, o texto da licença, a este respeito bem esclarecedor, bastaria para a dissipar:

Licença.

Vi por mandado de S. A. a 2. Tusculana de Cicero, o Sexto Liuro de Quintiliano, a prima Decada 3. & 4. de Tito Liutio, & as declinações, & conjugações de Clenardo, o que não tem cousa contra see, & bons costumes, & imprimirseão sem annotações, & cotas, & prefações, porque algũs destes liuros, as trazem suspectas.

F. Bertolameu Ferreyra.

Vista a Informação podem se imprimir os liuros apontados na petição atras, guardandose a aduertencia que o Reueedor diz, & depois de impressos tornem pera se conferirem, & se dar licença pera correrem. Em Lisboa 14. de Setêbro de 93.

O bispo d'Elvas. Diogo de Sousa. Marcos Teixeyra.

¹⁶ Vide apêndice, fig. 9.

Ao mencionar o epítome, último dos livros de uma lista de quatro abrangida pela autorização¹⁷, o revisor acrescenta ao título, apresentado em tradução abreviada (“Declinações, & conjugações”), a expressão “de Clenardo”, que é seguramente a versão para português da fórmula latina “ex Clenardo”, igualmente usada, como vimos, no capítulo final com alguns rudimentos de fonética. Ao contrário do que acontece nas edições seguintes, esta referência autoral inscrita no texto da licença, não virá a ser incluída no frontispício da obra que virá a ser impressa em Coimbra, no ano seguinte. Mas é a chave que possibilita o cabal entendimento do teor da autorização inquisitorial do epítome gramatical saído em 1595.

2.2. A edição de 1595

Publicada em Lisboa, na oficina de Simão Lopes, com um título mais próximo do da sua fonte – *Institutiones Grammaticae ex Clenardo* –, esta edição apresenta uma dupla licença que, além de confirmar tudo o que temos vindo a defender, permite inferir que estamos na presença de um compêndio revisto e aumentado¹⁸:

Licença.

Podese imprimir outra vez este liuro da Arte Grega, mas da maneira q̃ se imprimio a primeira vez sem cotas nem prefações.

Frey Manoel Coelho.

Vista a enformação podese imprimir esta Arte Grega, & depois de impressa torne a este conselho para se conferir & se dar licença para correrem. Em Lisboa a 18. de Outub. de 94.

O bispo d'Elvas. Diogo de Sousa. Marcos Teixeira.

Licença do que se acrescentou.

Vĩ o que se ofereceo para acrescetar a Arte Grega, não tem cousa tocãte a fê, ou costumes, & parece sera proveitoso aos q̃ aprendẽ essa lingoa polo que se pode dar licença q̃ se imprima. Em Lisboa 17. de Dezem. de 94.

Francisco Pereira.

Vista a enformação podese imprimir o q̃ se acrescentou a Arte Grega, & depois de impressa torne ao conselho para se conferir com o original, & se dar licença para correr. Em Lisboa a 20. de Dezembro de 94.

O bispo d'Elvas. Diogo de Sousa. Marcos Teixeira.

¹⁷ Dos restantes livros citados, apenas conseguimos identificar o primeiro e o terceiro, saídos ambos dos prelos de Simão Lopes, em Lisboa, no ano de 1593, com os seguintes títulos: *M. T. C. Tusculanarum Quaestionum liber secundus / De Tolerando Dolo* (BNL: RES. 2455/2 P.; Anselmo, n.º 811); e *T. Liuij Patauini Historiarum Ab Vrbe Condita decadae primae liber primus* (BNL: RES. 2741 P.; Anselmo, n.º 800). Dado o mau estado de conservação do segundo, só nos foi possível consultar o primeiro exemplar depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, que não apresenta a licença de publicação. *Vide* nota seguinte.

¹⁸ Esta licença surge repetida, quase *ipsis verbis*, no segundo volume das Tusculanas de Cícero (*M. T. Ciceronis Tusculanarum Quaestionum Liber Primus / Ad Brutum / De Contemnenda Morte*), impresso igualmente na tipografia de Simão Lopes, no ano de 1595 (BNL: Res. 2455/1 P.; Anselmo n.º 811). *Vide* nota anterior.

Porque ignorava que a edição de 1594 era a que havia iniciado o rol das gramáticas clenardianas publicadas em Portugal, Justino Mendes de Almeida, em artigo por nós já referido, tem desta licença uma interpretação que, como se pode constatar, se revela algo forçada e até mesmo abusiva¹⁹:

Mas será a edição olissiponense das Institutiones Grammaticae, saída dos prelos de Simão Lopes em 1595, a primeira edição – resumida, como dissemos – portuguesa da Gramática Grega de Clenardo? Eis por que nos decidimos pela afirmativa. (...)

Ora, a verdade é que na autorização eclesiástica não se diz «2.ª impressão» mas sim «pode-se imprimir outra vez». Não havendo qualquer elemento que permita suspeitar de uma edição portuguesa anterior, deve entender-se que a Gramática Grega de Clenardo, já impressa de 1530 a 1594, dezenas de vezes, nas mais diversas cidades e países, era editada uma vez mais, mas agora em Portugal.

Perfeitamente claro, o conteúdo dos textos dos revisores, ao contrário do que pretende e sustenta Mendes de Almeida, exclui qualquer hipótese de esta ser uma primeira edição. Na verdade, este compêndio, incorporando novas matérias, devidamente autorizadas por uma “licença do que se acrescentou”, vem suprir algumas das lacunas ou omissões do primeiro epítome, saído em 1594 com uma tiragem que provavelmente terá sido reduzida, atendendo ao curto intervalo de tempo que medeia as duas impressões.



Fig. 3: Frontispício da edição de 1595 (BGUC: 1-(23)-36)

¹⁹ Art. cit., p. 183.

Com raras correcções e alguns retoques sem importância num ou noutro título, esta edição, até ao capítulo dos verbos contractos, é igual à de 1594. As principais alterações ou novidades encontram-se a partir daqui, ou seja, na parte final do texto gramatical. De facto, para evitar as constantes remissões para as *Institutiones*, que se multiplicavam no fim da primeira edição, este renovado compêndio inclui a conjugação completa dos verbos *βοάω* e *χρυσόω* e todas as formas, para além do presente do indicativo, das quatro conjugações dos verbos em *-μι*²⁰. E ao último capítulo, que na edição de 1594 incluía apenas a classificação e pronúncia dos fonemas vocálicos e consonânticos, acrescenta novas questões de fonética (o espírito, os sinais de pontuação, os acentos, as regras da acentuação e algumas das abreviaturas mais comuns e sua descodificação), breves noções de prosódia (quantidade das sílabas) e ainda vários assuntos de morfologia (os numerais, o comparativo e o superlativo, a formação de nomes a partir de raízes verbais, a que chama *verbalia*, as preposições, os géneros dos nomes e algumas considerações sobre as seis conjugações)²¹. Mas a parte mais importante deste aditamento prende-se com uma súmula de preceitos sintácticos, incrustada entre os assuntos de morfologia e que sugestivamente se designa “De constructione praecepta aliquot tyronibus ediscenda”²². Sob este título, o responsável pela organização do epítome inclui, com o mesmo teor e pela mesma ordem, as matérias tratadas por Clenardo na *Syntaxeos ratio*, a quarta e última parte das *Institutiones*, já por nós abordada²³. Depois de uma primeira edição muito sucinta, a prática lectiva nos colégios Jesuítas terá evidenciado, desde cedo, esta necessidade de inclusão de um breve capítulo de sintaxe bem como de outras questões de morfologia, assuntos que serão conservados, em grande parte, nas publicações seguintes.

2.3. A edição de 1608 e as que nela se filiam

A terceira edição do epítome português de que temos conhecimento foi impressa em Coimbra, na oficina de Pedro Crasbeeck, no ano de 1608, com um título que põe em destaque quer o seu estatuto de introdução gramatical quer ainda a sua dependência directa do compêndio de Clenardo: *Introductio in Graecam Linguam ex Institutionibus Grammaticis Nicolai Clenardi*.

A nota que sucede ao título (*Nunc mendis sublati multo quam antea correctior*) associada ao texto do revisor João Correia, que fala de “acrescentamento que tem no cabo”²⁴, alerta o leitor para as alterações que vai encontrar: alguns conteúdos novos,

²⁰ Cf. apêndice, figuras 9 e 10.

²¹ Estas matérias são retiradas quase todas directamente das *Institutiones*. No entanto, algumas questões aparecem pontualmente mais desenvolvidas e sistematizadas do que na gramática do brabantino, denunciando assim outras leituras da parte do desconhecido autor português. É o caso, e.g., dos capítulos “Litterarum Prolationes” (fls. 49r-50r), “De quibusdam graecis notulis & primo de spiritibus” (fls. 50v-51r) ou “Generales accentuum canones” (fls. 52v-54v).

²² Para a estrutura e organização dos conteúdos deste aditamento, *vide*, em apêndice, o quadro comparativo do capítulo final das várias edições portuguesas, *infra*, p. 16.

²³ Cf. *supra*, p. 3. Este capítulo, na gramática de Clenardo, encerra com a enumeração das diferentes preposições, suas regências e valores. No epítome português, esta questão foi deslocada para o fim dos assuntos de morfologia, mesmo antes de se dar início ao capítulo da sintaxe (fls. 57v-58r).

²⁴ Diz o seguinte o texto do censor: “Reui esta Arte Grega com o acrescentamento que tem no cabo, & não achei nella cousa que offenda à Fè, ou bõs costumes, pello que me parece que se pode, & deue imprimir outra vez. Em S. Roque 22. de Mayo. de 1608. Ioaõ Correia”. Segue-se, como nas anteriores

várias correcções sobretudo de ordem estrutural e uma ou outra supressão. No essencial, porém, o compêndio não se afasta muito da edição de 1595.



Fig. 4: Frontispício da edição de 1608 (BNL: L. 143 P.)

Começemos pelas alterações estruturais. Por forma a conferir mais lógica à sequência dos conteúdos, o autor português coloca as questões fonéticas logo no início, depois do alfabeto e antes das declinações, abandonando a exposição mais desenvolvida da edição de 1595 e regressando ao texto sucinto e claro da abertura das *Institutiones*. O artigo, que nos compêndios anteriores aparecia no fim da flexão nominal, mesmo antes da conjugação do verbo εἶμι, passa para o início do capítulo da morfologia, precedendo, assim, a primeira declinação, tal como nas actuais gramáticas²⁵. Por fim, as anotações de carácter geral sobre o pretérito e o futuro, bem como sobre as seis conjugações, que se encontravam no fim da edição de 1595, entre os *Rudimenta*, são agora colocadas no seu lugar natural, ou seja, a abrir a flexão dos verbos em -ω, tal como nas *Institutiones*.

gramáticas, a autorização: “Vista à informação podese imprimir esta Arte, & depois d’ impressa torne a este Conselho, pera se conferir & dar licença pera correr, & sem ella não correrá. Em Lisboa 24. de Mayo de 1608. Bertolameu da Fonseca. Ruy Pirez da Veiga”.

²⁵ Nas *Institutiones*, encontra-se entre os pronomes e os advérbios, o seu lugar natural, de acordo com a ordem estabelecida, no início do compêndio, para as oito partes da oração.

À parte a substituição dos paradigmas dos verbos contractos da primeira e segunda conjugações que deixam de ser *ποιέω* e *βοάω* e passam a ser *φιλέω* e *τιμάω*, as principais novidades encontram-se “no cabo” do compêndio, que volta a integrar, como na 1.^a edição, as orações do Pai-Nosso e da Ave-Maria. Ignorando algumas das matérias da edição de 1595, reformulando e reordenando outras²⁶, o nosso autor apresenta três novos assuntos, relativos aos verbos irregulares e impessoais: “Verba anomala” (fls. 51v-55r), “Annotationes in verba” (fls. 55r-56r) e “Impersonalia quaedam” (fls. 55v-56r). Não obstante focarem aspectos tratados no capítulo “Investigatio Thematis in verbis anomalis” das *Institutiones*, a forma como surgem organizados e o facto de apresentarem uma diferente listagem de exemplos denunciam a influência de outras leituras que não lográmos identificar.

Mais bem estruturada do que as anteriores, como prova a descrição feita, esta edição, pelo que conseguimos apurar, voltou a ser publicada, sem alterações e com o mesmo título e a mesma licença, três vezes mais: duas delas em Lião, *Apud Nicolaum Iullieron*, nos anos de 1621 e 1622; e uma outra, só em 1712, em Coimbra, na tipografia do Colégio das Artes.

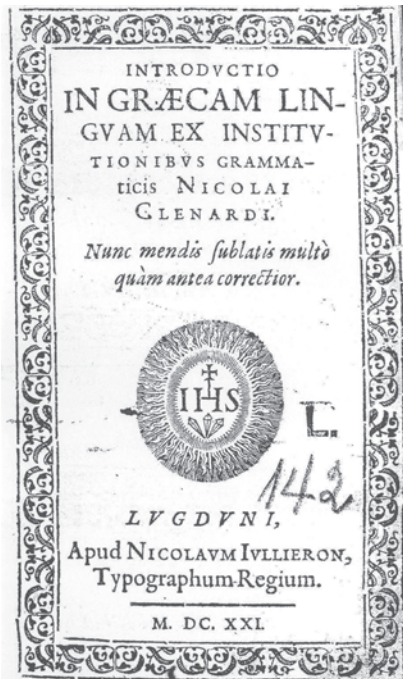


Fig. 5: Frontispício da edição de 1621
(BNL: L. 142 P.)

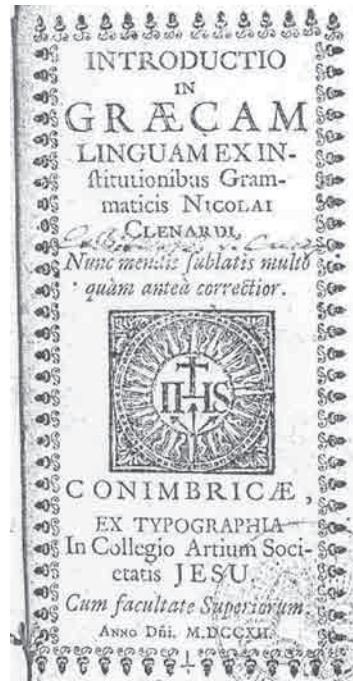


Fig. 6: Frontispício da edição de 1712
(UCFL-IEC: FE S.G. 10-4)

²⁶ Da edição de 1595, possivelmente por não serem de fulcral importância, foram ignorados os capítulos “De στίγμασι, seu punctis graecorum aliisque notis”, “De accentibus” (bastava o que se mencionava em “Generales accentuum canones”), “De generibus nominum” e “De syllabarum quantitate & carminum ratione”. Reformulados, para além das já referidas questões de fonética, foram o texto relativo aos graus dos adjectivos e o capítulo de sintaxe designado “De constructione”.

Para a diferente ordenação das matérias, na parte final do compêndio, veja-se, *infra*, p. 15.

O recurso a editores estrangeiros talvez se explique pela “extrema penúria de tipos gregos” nas tipografias portuguesas, em grande parte do séc. XVII. Como refere Frei Fortunato de S. Boaventura, por causa de tal escassez, em certos casos, “foi necessario ao Impressor aproveitar os Latinos em hum crescido numero de palavras Gregas, o que denota o lamentavel desuso, em que tinham cahido taes applicações”²⁷. Já o hiato de nove décadas entre as edições de Lião e a de Coimbra talvez se deva à conjugação de dois factores: o uso de outros compêndios, necessariamente estrangeiros, associado a um decréscimo no interesse pelo estudo do Grego no séc. XVII.

Esse interesse terá recrudescido no início do século seguinte. De facto, Frei Fortunato de S. Boaventura²⁸, bem como Lopes de Mendonça²⁹ e o P.^e António Ignácio Coelho de Moraes³⁰, que o citam, além da já referida edição de 1712, aludem a publicações saídas em 1702 e em 1729, no Real Colégio das Artes. Infelizmente, não conseguimos localizar nenhum destes compêndios. Se existiram, o que face a estes testemunhos é bastante provável, tudo leva a crer que fossem iguais à edição de 1608, à semelhança da de 1712, ou, então, que dela não se afastassem muito.

3. Conclusão

“Todas as artes para os mortais”, de acordo com o mito redesenhado por Ésquilo, “vêm de Prometeu”³¹. Entre elas, ainda que remotamente, contam-se as Artes de gramática que regulam a “combinação das letras” e das palavras para a construção de discursos coerentes e inteligíveis, “memória de tudo quanto existe, obreira mãe das musas”³². Em suma, Artes que, na expressão feliz de Novalis, são “a dinâmica do reino do espírito”³³.

Desde Dionísio de Trácia, muitos foram os compêndios gramaticais que foram elaborados em prol de uma cada vez melhor compreensão do funcionamento da língua helénica. Com o incremento do estudo do Grego no Renascimento, este número aumentou de forma exponencial. Mas, como sublinhámos ao longo da nossa exposição, uma gramática houve, desta época, que se destacou das demais: as *Institutiones in Linguam Graecam* de Clenardo. Porque mais atractiva e mais adequada às novas exigências pedagógicas, logo teve grande acolhimento um pouco por toda a Europa, estando mesmo na base de outros manuais, como foi o caso dos epítomes *ex Clenardo*, *in usum tyronum*, que os Jesuítas portugueses compuseram para o ensino nos seus colégios. Com características muito próprias, como a tradução das formas verbais para vernáculo, e com sucessivos aditamentos e reformulações até à terceira edição,

²⁷ *Art. cit.*, p. 42.

²⁸ *Art. cit.*, pp. 36 e 43.

²⁹ *Annaes das Sciencias e Lettras*, Lisboa, 1857, pp. 128-129.

³⁰ BGUC, códice 1485, caderno E, capítulo 9.^o. Muito provavelmente, este manuscrito data de 1880. Cf. Américo da Costa Ramalho e João de Castro Nunes, *Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra Relativo à Antiguidade Clássica*, Coimbra, 1945, pp. 101-102.

³¹ A. *Pr.* 506, verso citado em epígrafe.

³² A. *Pr.* 460-461. A tradução é de Ana Paula Quintela Sottomayor, tal como a do verso mencionado na nota anterior.

³³ NOVALIS, *Fragmentos* (trad. de Mário Cesariny), Lisboa, 1986, p. 14.

que traduzem a preocupação constante dos seus autores de ajustar o conteúdo às necessidades lectivas, estes manuais, publicados de forma intermitente, desde 1594 até ao primeiro quartel do séc. XVIII, marcaram de forma decisiva a história do ensino do Grego em Portugal.

Apêndice – Coda das três famílias de epitomes ex Clenardo

1594	1595	1608
Pro rudimentis ex Clenardo – Vocales (fl. 27r) – Diphthongi (fl. 27r) – Mutae (fl. 27v) – Duplices (fl. 27v) – Canones pronuntationis (fls. 27v-28r)	Rudimenta – Litterarum numerus & diuisio (fl. 49r) – Diphthongi (fl. 49r) – Litterarum prolationes (fls. 49 v-50r) – (<i>Compendia litterarum</i>) (fl. 50r) – De quibusdam graecis notulis & primo de spiritibus (fls. 50v-51r) – De apostropho (fl. 51r) – De στίγματις, seu punctis graecorum alijsque notis (fls. 51r-51v) – De accentibus (fls. 51v-52v)	
	– Generales accentuum canones (fls. 52v-54v) – De nominibus numeralibus & ordinalibus (fls. 55r-55v) – Comparatiua et superlatiua quomodo formentur (fls. 55v-57r) – Verbalia (fls. 57r-57v) – De praepositionibus (fls. 57v-58r) – De constructione praecepta aliquot tyronibus ediscenda (fls. 58r-61v) – De generibus nominum (fls. 61v-62r) – De uerborum praeteritis atque futuris (fl. 62r) – Prima coniugatio (fls. 62r-62v) – Secunda coniugatio (fl. 62v) – Tertia coniugatio (fl. 62v) – Quarta coniugatio (fl. 62v) – Quinta coniugatio (fl. 63r) – Sexta coniugatio (fls. 63r-63v) – De syllabarum quantitate & carminum ratione (fls. 63v-64r) – Errata (fls. 64r-64v)	– De gradibus comparationis (fls. 49r-50r) – Verbalia (fl. 50r) – Numeralia et ordinalia (fls. 50v-51r) – Praepositiones (fls. 51r-51v) – Verba anomala (fl. 51v) * in ἀνω (fls. 51v-52r) * in σκω (fls. 52r-52v) * in νμη (fls. 52v-53r) * anomala ordine alphabetico (fls. 53r-55r) – Annotationes in verba (fls. 55r-55v) – Impersonalia quaedam (fls. 55v-56r) – Generales accentuum canones (fls. 56r-58r) – De constructione (fls. 58r-59r)
– Oratio Dominica (fl. 28v) – Salutatio Angeli ad beatissimam Virginem (fl. 28v) – Salve Regina (fl. 29r) – Symbolum Apostolorum (fls. 29r-30r) – Euangelium secundum Ioannem (fls. 30r-30v)		– Oratio Dominica (fl. 58v.) – Salvatio Angelica ad beatissimam Virginem (fl. 59v.) – Compendia litterarum (fl. 60r)

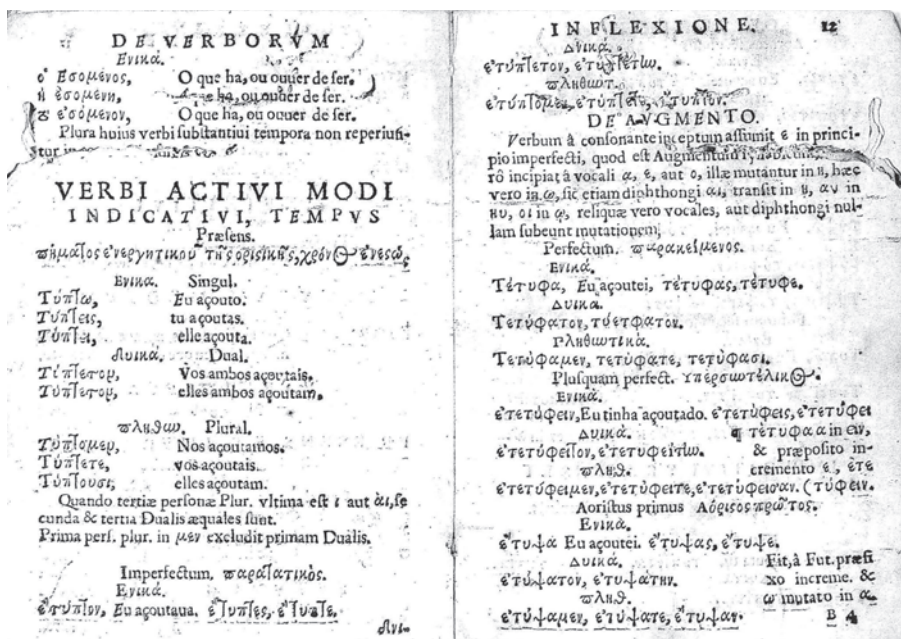


Fig. 7: Edição de 1594, fls. 11v-12r (BNL: Res. 2691 P.)

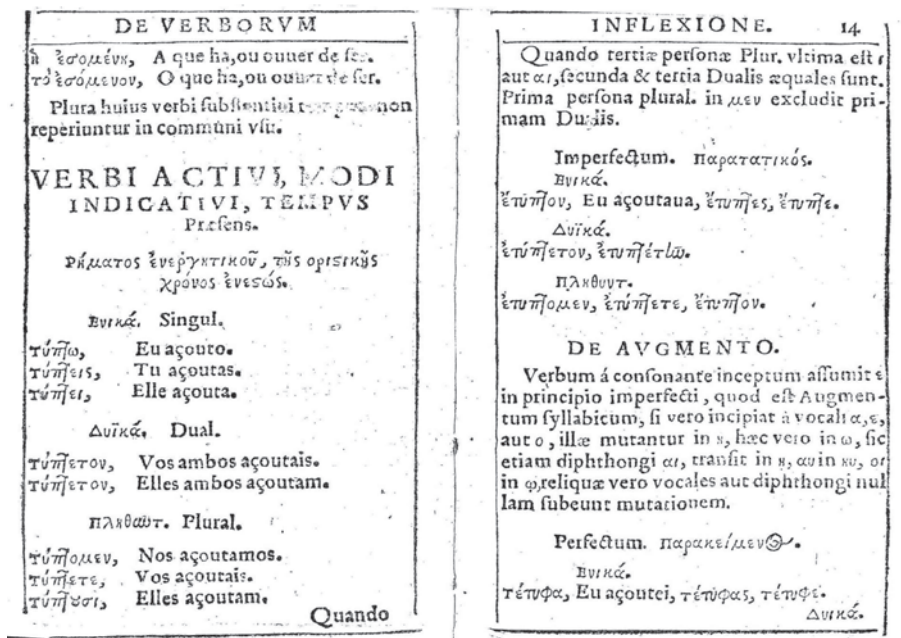


Fig. 8: Edição de 1595, fls. 13v-14r (BGUC: 1-(23)-36)

BIBLIOGRAFIA

1. Edições

- INSTITVTIONES LINGVAE / GRAECAE*/ Nicolao Clenardo Authore./ *LVTETIAE*./ Ex officina Roberti Stephani typographi Regii./ M. D. XLIX. (edição que seguimos no confronto que fizemos com os epítomes portugueses).
- MEDITATIONES GRAECANICAE / in artem Grâmaticam*, authore Nicolao Clenardo: in eorū gratiam, qui viua praeceptoris voce destitu-/ untur, & literas Graecas suo ipsorum ductu discere / coguntur. / *EMENDATIORES*./ *LVTETIAE*./ Ex officina Roberti Stephani typographi Regii./ M. D. XLIX.
- ALIQVOT / OPVSCVLA / GRAECAE EX VA-/ RIIS AVTORIBVS / collecta / CONIMBRICAE*./ Ex officina Antonij à Mariz Univer-/ sitatis Typograph. / anno 1583.
- T LIVII PA / TAVINI HISTO-/ RIARVM AB VRBE / CONDITA DECADAE / PRIMAE LIBER / PRIMVS / OLISIPONE*./ Cum facultate Sanctae Inquisitionis,/ Apud Simonem Lopezium./ 1593.
- M. T. C. TVSCVLA-/ NARVM QVAESTIO-/ num Liber secundis,/ DE / TOLERANDO / DOLORE*./ SOCIETAS IESV./ OLISIPONE./ Cum facultate Sanctae Inquisitionis./ Apud Simonem Lopezium./ 1593.
- M. T. CICERO-/ NIS. TVSCVLANAE. QVAESTIONES*./ OLYSIPPONE./ Apud Simonem Lopezium Typographum./ Cum facultate Sanctae Inquisitionis,/ & ordinarij./ Anno. M. D. L. XXXXV.
- GRAECAE / NOMINVM AC / VERBORVM INFLE-/ XIONES IN VSVM / TYRONVM*. CONIMBRICAE./ Cum facultate Sanctae Inquisitionis./ Ex officina Antonij à Mariz Typographi / Vniuersitatis. 1594.
- INSTITVTIO-/ NES GRAMMA-/ TICAЕ EX CLE-/ NARDO*. / Cum licentia superiorum. / OLYSSIPONE. / Ex officina Simonis Lopezis. / Anno M.D. XCV.
- INTRODVCTIO / IN GRAECAM LIN-/ GVAM EX INTITV-/ TIONIBVS GRAMMA-/ tics Nicolai Clenardi*. / Nunc mendis sublati multò quàm / antea correctior. CONIMBRICAE./ Ex officina Petri Crasbeeck / Anno 1608. / Cum facultate Sanctae Inquisitionis.
- INTRODVCTIO / IN GRAECAM LIN-/ GVAM EX INTITV-/ TIONIBVS GRAMMA-/ tics NICOLAI / CLENARDI*. / Nunc mendis sublati multò / quàm antea correctior./ LVGDVNI, / Apud NICOLAVM IVLLIERON, / Typographum Regium. / M. DC. XXI.
- INTRODVCTIO / IN GRAECAM LIN-/ GVAM EX INTITV-/ TIONIBVS GRAMMA-/ tics NICOLAI / CLENARDI*. / Nunc mendis sublati multò / quàm antea correctior./ LVGDVNI, / Apud NICOLAVM IVLLIERON, / Typographum Regium. / M. DC. XXII.
- INTRODVCTIO / IN / GRAECAM / LINGVAM EX IN-/ stitutionibus Gram-/ maticis NICOLAI / CLENARDI*. / Nunc mendis sublati multò / quàm antea correctior./ CONIMBRICAE,/ EX TYPOGRAPHIA / In Collegio Artium Soci-/ etatis JESU./ Cum facultate Superiorum./ Anno Dñi. M. DCCXII.

2. Estudos

- ALMEIDA, Justino Mendes de, “Institutiones Grammaticae ex Clenardo (a 1.^a edição portuguesa da Gramática Grega de Clenardo)”, *Revista da Universidade de Lisboa* 2 (1956) 177-186.

- CEREJEIRA, M. Gonçalves, *O Renascimento em Portugal*, 2 vols., Coimbra, 1974-1975.
- CHAUVIN, V. et ROERSCH, A., *Étude sur la vie et les travaux de Nicolas Clénard*, Bruxelles, 1900.
- DELBOEUF, Régis, “Études et enseignement du Grec en Portugal”, *Revista de Educação e Ensino* 5 (1890) 186-192; 535-540.
- GUIMARÃES, A. J. Gonçalves, *O Grego em Portugal*, Coimbra, 1894.
- KUKENHEIM, Louis, *Contributions à l'Histoire de la Grammaire Grecque, Latine et Hébraïque à l'époque de la Renaissance*, Leiden, 1951.
- LUKÁCS, Ladislau (ed.), *Monumenta Paedagogica Societas Iesu. V: Ratio atque Institutio Studiorum Societas Iesu (1596, 1591, 1599)*, Roma, 1986.
- MORAIS, Carlos, *A Gramática de Grego de João Jacinto de Magalhães no contexto da Reforma Pombalina*, Aveiro, 2000.
- PINHO, Sebastião Tavares, “Les Études de Grec à l'Université de Coimbra (XVI^e siècle)”, in *L'Humanisme Portugais et l'Europe*, Paris, 1984, pp. 87-109.
- RAMALHO, Américo da Costa e NUNES, João de Castro, *Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra Relativo à Antiguidade Clássica*, Coimbra, 1945.
- RODRIGUES, P.^o Francisco, *A Formação Intellectual do Jesuíta*, Porto, 1917.
- ROERSCH, A., *Correspondance de Nicolas Clénard*, 3 vols., Bruxelles, 1940-1941.
- S. BOAVENTURA, Frei Fortunato de, “Memoria do começo, progressos, e decadencia da Literatura Grega em Portugal desde o estabelecimento da Monarquia até ao reinado do Senhor D. José I”, in *Memoria da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Lisboa, 1823.
- SIMÕES, Manuel Breda, “Un «pédagogue» du XVI^e siècle – Nicolas Clénard”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* 4 (1960) 56-78.
- SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela, *Êsquilo. Prometeu Agrilboado*, Coimbra, Atlântida, 1967 (2.^a ed.: Coimbra, Atlântida, 1974; 3.^a ed.: Lisboa, Edições 70, 1992).
- VERDELHO, Telmo, *As Origens da Gramaticografia e da Lexicografia Latino-Portuguesas*, Aveiro, 1995.

Rogelio Ponce de León Romeo
Universidade do Porto

Nótulas sobre as gramáticas latinas de Amaro de Roboredo: Edições da mesma obra ou obras diferentes?

1. Introdução

Em 1995, saiu do prelo uma rigorosa edição crítica, ao cuidado de Eustaquio Sánchez Salor e César Chaparro Gómez, da *Minerua seu de causis lingua latina* (Salamanca 1587) de Francisco Sánchez de las Brozas¹, à qual subjaz uma singular – mas indubitável e extremamente sugestiva e interessante – proposta, na medida em que, para os referidos investigadores, a *Minerua* sanctiana constitui uma sorte de cume doutrinal das obras gramaticais do humanista estremenho, concretamente das *Verae breuesque grammatices latinae institutiones* (Lião 1562), do esboço da *Minerua* (Lião 1562) e dos *Paradoxa* (Antuérpia 1582): “la *Minerva* de 1587 – defende Sánchez Salor – es algo así como un testamento gramatical de Francisco Sánchez, en el que se recoge todo lo que hasta entonces él mismo había escrito sobre Gramática latina, y no sólo lo que había dicho en la *Minerva* de 1562”². O objectivo, por conseguinte, dos editores da obra sanctiana é apresentar a evolução do pensamento do Brocense; por esta razão, “el aparato crítico [...] es una especie de historia del texto de la *Minerva* del Brocense”³. É mister, não obstante, salientar que, para Sánchez Salor, “confluyen [...] en la obra de 1587 *tratados anteriores diferentes*”⁴; a saber, as obras acima referidas.

¹ Cf. Francisco Sánchez de las Brozas, *Minerua o de causis linguae latinae*, Introdução e edição (livros I, III, IV) de Eustaquio Sánchez Salor e de César Chaparro Gómez (livro II), Cáceres, Institución Cultural “El Brocense” / Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1995.

² Eustaquio Sánchez Salor, “Introducción” à *Minerua o de causis linguae latinae* de Francisco Sánchez de las Brozas, Cáceres, Institución Cultural “El Brocense” / Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1995, p. 11. Mais adiante, faz o autor fincapé na mesma ideia: “la *Minerva* de 1562 no es una primeira edición de la *Minerva* de 1587; o, dicho de otra forma, la *Minerva* de 1587 es la recopilación de la doctrina gramatical de Francisco Sánchez, en donde se recoge toda su doctrina anterior, que estaba, no sólo en la *Minerva* de 1562, sino también en las diferentes ediciones de las *Institutiones*, y en los *Paradoxa* (*ibid.*, *ibidem*).

³ *Ibid.*, *ibidem*

⁴ *Ibid.*, *ibidem*. Itálico nosso.

Em nossa opinião, talvez não fosse descabido aproveitar a proposta crítico-textual de Sánchez Salor e Chaparro Gómez, no sentido de a aplicar, *mutatis mutandis*, às obras gramaticais de um dos mais fervorosos sanchistas do seu tempo; referimo-nos a Amaro de Roboredo; isto é, poderia realizar-se uma edição crítica dos tratados linguísticos deste autor, com o objectivo de apresentar a evolução da sua concepção teórica através dos seus tratados. Tal implicaria considerar quatro obras: a *Grammatica latina. Mais breve, e facil que as publicadas até agora na qual precedem os exemplos aas regras* (Lisboa 1625), a *Recopilaçam da gramatica portuguesa e latina* (Lisboa 1619), o *Methodo grammatical para todas as linguas* (Lisboa 1619)⁵ e a *Verdadeira grammatica latina para se bem saber em breve tempo* (Lisboa 1615). É claro que, ao contrário da *Minerua sanctiana*, a *Grammatica latina* de Roboredo de 1625 não parece constituir o texto que reproduz o estado mais avançado das propostas teóricas do autor, na medida em que o objectivo é diferente daquele para o qual se concebeu o *Methodo grammatical*; seja como for, se adoptássemos o referido critério, o objectivo seria, como ficou dito, reproduzir, na nossa edição, o pensamento gramatical e didáctico do autor através das suas obras gramaticais.

Uma abordagem crítico-textual diferente seria levar a cabo a edição de cada uma das obras do referido autor. Segundo este critério, poderíamos encarar dois trabalhos: 1) a edição das gramáticas comparadas – na medida em que a *Recopilaçam* constitui, tal como defende Gonçalo Fernandes⁶, um suplemento – por assim dizer, intercalar – do *Methodo grammatical* –; 2) quanto à *Verdadeira grammatica* e à *Grammatica latina*, deveríamos elucidar se esta constitui uma segunda edição daquela, ou se, na verdade, são obras diferentes. Sobre esta questão, num momento em que ainda não tinham sido encontrados exemplares da *Verdadeira grammatica*, Gonçalo Fernandes opinava que “é possível que esta [*i. e. a Grammatica latina*] seja a segunda edição da *Verdadeira grammatica*”, reconhecendo prudentemente que “não temos quaisquer factos objectivos para corroborar esta hipótese”⁸. Ora, em 2005, localizámos um exemplar da referida

⁵ Desta obra há uma edição fac-símile com introdução de Marina Kossarik (*Methodo grammatical para todas as linguas*, M. Kossarik (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [Série Filologia Portuguesa]).

⁶ “Amaro de Roboredo publica no *Methodo Grammatical* um suplemento entre as páginas 78 e 79 intitulado *Recopilaçam da grãmatica portugueza, e latina, pela qual com as 1141 sentenças insertas na arte se podem entender ambas as linguas* [...]. Trata-se sinteticamente de um mapa gramatical, onde Roboredo apresenta sumariamente a morfologia e a sintaxe portuguesas e latinas” (Gonçalo Fernandes, *Amaro de Roboredo, um Pioneiro nos Estudos Linguísticos e na Didáctica das Línguas*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2002 [edição do autor], p. 105).

⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁸ *Ibid.*, *ibidem*. Anos depois, o referido autor tratava de fundamentar, com os dados de que dispunha, a sua hipótese: “A *Grammatica Latina* [...], de 1625, contudo, talvez seja uma segunda edição da *Verdadeira Grammatica Latina*, de 1615, porque se trata apenas de uma gramática latina que segue o «novo estylo», isto é, o método indutivo, como aquela, e o número de páginas de ambas é muito aproximado pois, a acreditar nas palavras do Abade de Baçal, a *Verdadeira Grammatica* de 1615 tinha um prólogo com 4 folhas (8 páginas) e a *Grammatica Latina* de 1625, 7 (13 páginas), e o restante da gramática é constituído por 67 folhas (134 páginas) da edição primeira e 71 (141 páginas) da segunda” (Gonçalo Fernandes, “Ideias Pedagógico-Didácticas de Amaro de Roboredo”, in *Gramática e Humanismo. Actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres*, Miguel Gonçalves, Augusto Soares

obra⁹ – da qual quase não se dispõe de estudos¹⁰ –, facto que, certamente, pode lançar luz sobre a questão colocada pelo mencionado investigador. Nas linhas que seguem, vamos tratar de dilucidar se a *Verdadeira grammatica* e a *Grammatica latina* constituem edições da mesma obra ou se, pelo contrário, são duas obras diferentes.

2. A *Verdadeira grammatica* e a *Grammatica latina* em confronto

2.1 A ordenação da matéria gramatical

Noutro estudo pusemos em relevo¹¹ a forma como a concepção pedagógica subjacente à *Verdadeira grammatica* determina a estrutura da mesma obra, distanciando-a das restantes Artes gramaticais coevas. Com efeito, a redução dos preceitos faz com que o autor proceda a uma reestruturação da exposição da matéria gramatical, distribuindo-a ao longo de dez capítulos ou *divisões*, agrupados, implicitamente, em dois blocos ou ciclos de aprendizagem. Contudo, a disposição dos capítulos nesta segunda fase não tem uma correlação pedagogicamente marcada; isto é, segundo as necessidades de aprendizagem do aluno, este poderá iniciar o segundo ciclo por qualquer um dos cinco capítulos. De tal nos informa Roboredo: “Das dez diuisoẽs, em que este methodo va<i> repartido, vão as vltimas cinco em circulo, porque por qualquer diuisão, ou artigo se pode começar, & fazer delle principio”¹²; ou antes de iniciar a segunda parte: “O que se segue nesta Arte vai como em circulo, porq<ue> de qualquer diuisão, ou artigo podem fa<zer> principio s o impedir supposição, ou dependencia”¹³... Não temos notícia, na gramaticografia latino-portuguesa, de uma proposta pedagógica semelhante. Seja como for, a estrutura da *Verdadeira grammatica* pode ser apresentada da seguinte forma¹⁴:

- A. Ciclo inicial:
[Primeiras noções gramaticais;]
- Divisão I: *Das Declinações dos Nomes*;
- Divisão II: *Das Conjugações dos Verbos*;
- Divisão III: *<D>os substantiuos, & seu genero*;

da Silva, Jorge Coutinho, José Cândido Martins e Maria José Ferreira (orgs.), Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia-Universidade Católica Portuguesa, 2005, v. 1, p. 335.

⁹ Na Biblioteca da Universidade de Barcelona, cota 0700 C-213/8/19.

¹⁰ Sobre diversos aspectos desta obra, cf. Rogelio Ponce de León Romeo, “De pasiones gramaticales: en torno a las *Obieções contra esta Grammatica, & repostas a ellas* de Amaro de Roboredo”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 3, 2006, pp. 61-99; *id.*, “Fuentes hispánicas en la *Verdadeira grammatica latina para se bem saber em breue tempo* (Lisboa 1615) de Amaro de Roboredo”, in *VII Congrès de Lingüística General, del 18 al 21 d'abril de 2006, Barcelona. Actes*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2006, 1 CD-ROM [19 páginas].

¹¹ *Idem*, “De pasiones...”, *art. cit.*, pp. 68-69.

¹² Amaro de Roboredo, *Verdadeira grammatica latina para se bem em breue tempo, scritta na lingua portuguesa com exemplos na latina*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, ff. ¶3vº-¶4rº. O exemplar consultado encontra-se muito estragado pela acção de agentes externos. A fim de tratar de resolver este problema, reconstruímos, na medida do possível, por meio de parênteses angulares, os passos deteriorados.

¹³ Amaro de Roboredo, *Verdadeira grammatica...* *op. cit.*, f. 31vº.

¹⁴ Esta proposta de estruturação é parcialmente reproduzida em Rogelio Ponce de León Romeo, “De pasiones...”, *art. cit.*, pp. 68-69.

Divisão IV: *Dos Verbos, & seus Preteritos;*

Divisão V: *Composição das partes da oração.*

B. Ciclo de consolidação:

Divisão VI: *Regencia dos casos;*

Divisão VII: *Aduertencias particulares das partes da oração;*

Divisão VIII: *Do Verbo;*

Divisão IX: *Das ultimas tres partes da oração;*

Divisão X: *Das Declinações, & figuras.*

[*Do accento, e medida da Syllaba*¹⁵.]

No atinente à estrutura da *Grammatica latina*, detecta-se uma aproximação, se comparada com o esquema anteriormente reproduzido, aos modelos tradicionais, porquanto o autor divide a matéria em três livros:

Vai esta arte repartida em tres livros segundo as tres difficuldades que nella ha para fazer hũ a Oração sem solecismo, a qual he o alvo a que toda a arte se encaminha [...].

O primeiro livro contem a primeira difficuldade que he a do Nome, a qual consiste em saber declinado com destreza: e que genero tem o Substantivo para se ajuntar com elle o Adjectiuo. Leva por appenso a Preposição que rege ou Accusativo, ou Ablativo do Nome.

O segundo livro contem a segunda difficuldade, que he do Verbo, a qual consiste em saber conjugado com destreza; para o que he necessario saber seus Preteritos, e Supinos. Leva por appenso o Adverbio, que o qualifica; e por isso se diz, *quasi ad Verbum*.

O terceiro livro contem a terceira difficuldade que he do Nome e do Verbo juntos, e unidos: a qual consiste em saber concordalos, e regelos: isto he, concordar o Substantivo com o Adjectivo, e com o Verbo, e reger o Substantivo seu Genitivo, e o Verbo activo seu Accusativo; e em saber o uso de Dativo com sua acuição, e oda Oração deminuta per suas figuras para maior elegancia, e o vario uso das Preposições. Leva por appenso a Conjugação que ata as palavras, e Orações.

De modo que os primeiros dous livros trattão as cinco partes da Oração, cada hũ a de per si; e o terceiro livro tratta todas juntas, compostas, e unidas em Oração per concordia, e regencia¹⁶.

É claro que a referida aproximação às Artes gramaticais tradicionais se manifesta apenas na estruturação em três livros, pois a distribuição dos factos linguísticos, como se pode observar do passo reproduzido, se distancia abertamente daquelas; seja como for,

¹⁵ Amaro de Roboredo exclui expressamente a prosódia e a métrica da matéria gramatical: "As artes de accentuar, medir, & metrificar são tão conjuntas aa Grammatica, que muitos as fazem partes della: porque de concordar, & reger dicções, a entoalas, & medilas ha pouca distancia; assi como da oração solta aa ligada. Porem não são partes da grammatica, porque a Accentuaria he arte de entoar syllabas, & dicções, tem por fim hũa dicção bem entoada: a Mensuraria hẽ arte de medir syllabas, & dicções per pronunciações temporaes; seu fim hẽ a dicção bem medida: a Metrifica ensina a medir versos, tem por fim a oração ligada com certas m<e>didias, & certo numero dellas: a Accentuaria respeita a <or>ação solta, & rhythmia: Mensuraria o pee, & metro: a Me<trifi>ca o verso, poema, & poesia, como fiis remotos" (*Verdadeira grammatica... op. cit.*, f. <48>v^o).

¹⁶ *Id.*, *Grammatica latina. Mais breve, e facil que as publicadas até agora na qual precedem os exemplos aas regras*, Lisboa, Antonio Alvarez, 1625, ff. §3b v^o-§4a r^o.

se confrontarmos a disposição da informação gramatical da *Verdadeira grammatica* com a correspondente à gramática de 1625, que se pode esquematizar no seguinte quadro:

- Livro I. *Do nome, e da Preposição*;
Capítulo 1. *Dividese a Palavra, & o Nome: mostrãose suas declinações, e a formação de Côparativos, e Superlativos: Genero do Substantivo, e definição do Nome*;
Capítulo 2. *Da Preposição. Mostrase o uso das Preposições com seu Accusativo ou Ablativo em ambas as linguas Portuguesa, e Latina*;
Livro II. *Ensinase a conjugar o Verbo, e a formar seu Preterito, e Supino*;
Capítulo 1. *Mostrãose as quatro Conjugações dos Verbos em quatro exemplos, e os Verbos que dellas discrepão*;
Capítulo 2. *Definise o Verbo, e dividese em varias especies: mostrãose seus Preteritos: e Supinos*;
Capítulo 3. *Mostrase que cousa he Adverbio, e Cõjunção, & seus usos*;
Livro III. *Da Composição do Nome, e Verbo juntos per Concordia, e Regencia; e das mais partes da Oração com algũa frase particular*;
Prefacio;
Capítulo 1. *Mostrãose as Concordias, e Regencias em suma*;
Capítulo 2. *Mostrãose as Figuras da Oração*;
Capítulo 3. *Mostrãose os encontros que faz a lingua Portuguesa com a Latina nestas particulas, De, A, Que, nas quaes se embaração muito os principiantes*;
Capítulo 4. *Mostrase o uso vario de Genitivo, Dativo, Accusativo, & Ablativo*;
Capítulo 5. *Mostrase o uso, e intelligencia de algũas frases mais frequentes*;
Capítulo 6. *Perguntas per Adverbios com repostas per casos, e per Adverbios*;
Capítulo 7. *Advertencias das Declinações, que por não retardarem o curso ao principiante se reservarom para este lugar*;

[*Da quantidade das Syllabas e da medida dos versos, e modo de os fazer*;
Mostrador das palavras desta arte, que não estão no Vocabulario da Porta de linguas];

Podemos facilmente verificar que o autor procede a uma reordenação da matéria gramatical provavelmente, no plano pedagógico, menos inovadora, mas também, é mister reconhecê-lo, bastante menos confusa do que aquela que se propõe na *Verdadeira grammatica*. Tal, em nossa opinião, constitui uma primeira prova de que a gramática de 1615 e aquela que se imprime dez anos depois são duas obras diferentes. Há, certamente, critérios comuns numa e noutra, como é o caso da exclusão da prosódia e da métrica da descrição gramatical; mesmo assim, por exemplo, confrontando em ambas as gramáticas os prefácios ao tratado sobre a métrica – nos quais, por sua vez, se justifica o referido critério de exclusão –, a redacção dos textos diverge totalmente. Por outro lado, na gramática de 1625 mantém-se um critério de índole pedagógica de que até agora não demos notícia; a saber, a discriminação da matéria que é dirigida ao discente daquela que se destina ao professor, por meio da inclusão, na margem da página, de uma nota gráfica – *M* e *D*, na gramática de 1625; *Mestre* e *Discipulo*, na de 1615 –. Apesar de o autor optar, em 1625, por aproveitar este recurso didáctico – que, de resto, também utiliza no *Methodo grammatical* –, as redacções divergem nas três Artes, como se pode apreciar no seguinte quadro:

<i>Verdadeira grammatica</i>	<i>Methodo grammatical</i>	<i>Grammatica latina</i>
O methodo he o mais facil, que me occorreo, ainda que largo por tocar com clareza cousas nouas, & satisfazer a velhas, sem o que não seria a nouidade bem acceita: porque o que stã acqui<rido co>m boa fee per longo tempo, he difficultoso deixar em breue. Mas o discipulo decõre soamente os artigos apontados com esta dicção, Discipulo, & o mestre explique os que mostra esta, Mestre, para que fiquem entendidos: porq̃ nem o discipulo deue decorar tudo, nem a arte ser falta delle: bastão Nominatiuos, & Conjugações, Genero, & Preteritos, com as concordias, & regencias de casos em summa: & o trabalho empregara na muita explicação de liuros, em que consiste tudo, & dos quaes aprendemos hoje a lingua Latina ¹⁶ .	O paragrafo, que vai apontado com esta letra, D, na margem, decorará o Discipulo. E o que vai apontado com esta letra, M, declarará o Mestre em voz, não obrigando a decoralo; mas a entendelo si: porque de balde se studia o que se não entende. E o que vai apontado com ambas as letras pede frequente repetição em summa da parte do Mestre, & da do Discipulo. E boas são as perguntas, para que com hũs apparentes consentimentos não encubra o aprendiz sua rudeza: porque he natural querer encobrir a falta actual, sem advirtir a habitual, que he maior ¹⁷ .	Toda a escriptura que vai notada com esta letra M, até a letra D, que vão postas na margem, declare o Mestre com muitos exemplos em voz para ser bem entendido sem obrigar ao aprendiz a decoralo. E a que vai notada com esta letra, D, até a letra M, o declarará o Mestre em voz com muitos exemplos, e alem disso o mandará trazer de memoria: principalmente os exemplos que vão em lugar de regras mostrandaos ¹⁸ .

Parece, com efeito, que, do ponto de vista da génese textual, a *Grammatica latina* aproxima-se mais do *Methodo grammatical*²⁰ do que da *Verdadeira grammatica*. De novo, na verdade, verifica-se um claro distanciamento entre as gramáticas de 1615 e de 1625.

2.2 Em torno dos conteúdos linguísticos

No que se refere à descrição gramatical, devemos sublinhar que a fundamentação teórica que subjaz à *Verdadeira grammatica* e à *Grammatica latina* – e também, como é sobejamente conhecido, ao *Methodo grammatical* – aparece determinada pela recepção das ideias gramaticais de Francisco Sánchez de las Brozas²¹. Por exemplo, ao definir a gramática e delimitar as partes da oração, pode observar-se a mesma adopção de critérios:

¹⁷ *Id.*, *Verdadeira grammatica...* *op. cit.*, f. §3^o.

¹⁸ *Id.*, *Methodo grammatical para todas as linguas*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1619 (ed. fac. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002), f. C2v^o.

¹⁹ *Id.*, *Grammatica latina...* *op. cit.*, f. 4a 1^o.

²⁰ No plano da opção didáctica, o *Methodo grammatical* introduz um critério inovador ao atribuir a certos comentários as duas siglas.

²¹ Não é nossa intenção abordarmos aspectos da concepção teórica nas obras gramaticais de Amaro de Roboredo, pois tais têm sido suficientes e devidamente desenvolvidos pelos especialistas; seja como for, remetemos para a bibliografia que apresentámos nos trabalhos referenciados na nota 10.

*NÓTULAS SOBRE AS GRAMÁTICAS LATINAS DE AMARO DE ROBOREDO:
EDIÇÕES DA MESMA OBRA OU OBRAS DIFERENTES?*

<i>Verdadeira grammatica</i>	<i>Methodo grammatical</i>	<i>Grammatica latina</i>
Grammatica he arte de fallar; seu fi<m> he hũa oração bem concordada, <&> regida. Oração he hũa ordenada <di>posição de palauras, que são suas par<t>es: & estas são cinco, Nome, Verbo, Preposição, Aduerbio, Conjunção ²² .	Grammatica significa arte de letras, derivada de gramma, que em Grego significa letra. As letras na Portuguesa, & Latina são A, Be, Ce, De [...]. Das letras se compõem as palavras, que ou são Nomes, ou Preposições, ou Verbos, ou Adverbios, ou Conjunções; que se dizem as cinco partes, de que a oração consta ²³ .	Grammatica he arte de letras que ensina a fallar concertadamente. As Letras Latinas são as mesmas que as Portuguesas. Dellas se compôi a Syllaba, como, <i>Pa</i> : e de Syllabas a Palavra, como, <i>Pater</i> : & de Palavras a Oração, que he o fim, a que esta arte se encaminha; como, <i>Pater noster in coelis este, & ubique</i> . Esta Oração consta de cinco partes, em que a Palavra se divide; as quaes são Nome, Preposição, Verbo, Adverbio, Conjunção ²⁴ .

Dos passos reproduzidos se detectam, pese embora a proposta teórica comum, divergências textuais que nos obrigam, de novo, a concluir que estamos perante três obras diferentes. Esta hipótese, em nossa opinião, torna-se mais sólida se procedermos ao confronto, entre as três Artes gramaticais, da matéria relativa às classes de palavra:

<i>Verdadeira grammatica</i>	<i>Methodo grammatical</i>	<i>Grammatica latina</i>
O Nome se declina [...]. O Nome, que he a primeira parte, ou he sustantiuo, ou adiectiuo: E o sustantiuo, ou he do genero masculino, ou do genero femenino, ou do genero neutro ²⁵ . [Os adiectiuos] [...] não teem genero, sen<ão termin>ações para genero, com as quaes hão de concordar <os sustantiu>os ²⁶ .	Nome he palavra participante de Numero casual com Genero: como, <i>Homo, Ille, Amans</i> ²⁷ . Dividese o Nome em Substantivo, & Adjectivo. Substantivo hê o que significa sustancia, o per modo de sustancia, & sustenta o Adjectivo na Oração, a qual per si com o Verbo faz [...]. Adjectivo he o que se ajunta ao Substantivo, sem o qual não entra na Oração ²⁸ .	Fica mostrado que o Nome he palavra, que tem numeros, e Casos com genero: e que se divide em Substantivo, e Adjectivo ²⁹ . Tem o Substantivo esta propriedade, que pode per si entrar na Oração sem Adjectivo; e o Adjectivo tem a contraria, que não pode entrar na Oração sem ir junto ao Substantivo declarado, ou entêdido de fora ³⁰ .

²² Amaro de Roboredo, *Verdadeira grammatica...* op. cit., f. <1>r^o.

²³ *Id.*, *Methodo grammatical...* op. cit., f. 1r^o/v^o.

²⁴ *Id.*, *Grammatica latina...* op. cit., f. 1r^o.

²⁵ *Id.*, *Verdadeira grammatica...* op. cit., f. <1>r^o.

²⁶ *Ibid.*, f. 20v^o.

²⁷ *Id.*, *Methodo grammatical...* op. cit., p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁹ *Id.*, *Grammatica latina...* op. cit., p. 21.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

<i>Verdadeira grammatica</i>	<i>Methodo grammatical</i>	<i>Grammatica latina</i>
Preposição hê dicção sem num<er>o, que se antepôï a casos, & entra em composição com <ou>tra dicção ³¹ . D<as> particulas s<o>o a Preposição rege caso, ao qual <se antepôï>, quão se pospôï, he figura anastrophe, <i>ut mecum, <tec>um, secum, quibuscum, quapropter, quamobrem, quocirca, &>c</i> ³² .	Preposição he palavra, que carece de Numeros, & rege Casos, a que se antepôï; & faz composição com outra palavra ³³ .	
O verbo, ou he actiuo, ou passiuo: dizse actiuo por ter actiuidade que pode pas<sa>r em seu accusatiuo, & passiuo, porque padece <a cousa> <.....> nelle, sem reger outro caso. Cada hum destes Verbos, ou <he> pessoal, ou impessoal: pessoal o que tem pessoas [...]. E hũa usada (contra Grâmaticos) ut decet, contingit. Impessoal o que não tem pessoas expressas, mas todas confusamente, ut amare, amauisse, amari, &c. [...]. Chamase infinitiuo, por ser indeterminado a pessoas, & tempos ³⁴ .	O Verbo he palavra, que tem Numeros, & Pessoas verbaes com tẽpo ³⁵ . Nas linguas scholasticas dividese o Verbo em Activo, & Passivo. Activo he o Verbo que de si lança actividade para algum Accusativo [...]. Passivo he o Verbo, que não tem actividade algũa: antes padece o Nominativo, que concorda com elle [...] ³⁶ .	Fica mostrado nas Conjugações, que o Verbo he hũa palavra que tem Numeros, e Pessoas com Tempo. E que ou he Activo; como. <i>Amo, Amas</i> , ou Passivo; como <i>Amor, Amaris</i> ; e que cada hum destes ou he Pessoal; como <i>Amat, Amatur</i> ; ou he Impessoal; como <i>Amare, Amavisse, Amari; Amãdo, Amatũ</i> , nos quaes se encerrão os Tempos, Numeros, e Pessoas ³⁷ .

³¹ *Id.*, *Verdadeira grammatica...* op. cit., f. 30r^o.

³² *Ibid.*, f. 55[43]r^o.

³³ *Id.*, *Methodo grammatical...* op. cit., p. 68.

³⁴ *Id.*, *Verdadeira grammatica...* op. cit., f. 24r^o.

³⁵ *Id.*, *Methodo grammatical...* op. cit., p. 68.

³⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁷ *Id.*, *Grammatica latina...* op. cit., p. 67.

*NÓTULAS SOBRE AS GRAMÁTICAS LATINAS DE AMARO DE ROBOREDO:
EDIÇÕES DA MESMA OBRA OU OBRAS DIFERENTES?*

<i>Verdadeira grammatica</i>	<i>Methodo grammatical</i>	<i>Grammatica latina</i>
Adverbio hê dicção sem numero, que se ajunta a outras dicções principalmente, a Verbos a modo de adjectiuo³⁸. <i>Aduerbium ad uerbum est modus</i>: mas tambe<m se> ajunta a outras partes, <i>ut <era>nt valde bon<i></i>. N<ã>o regem os adverbios caso senão em <lugar do nome,> <i>ut lum-borum tenuis, abunde fama, ubique g<entiu>m, pridie eius diei, postridie illorum, postridie illorum</i>: & se outro caso <se> achar com elles entendese per ellipsim, quê ò rege³⁹.	Adverbio he palavra, que carece de Numero, & Regencia, & altêra as outras palavras, a que se ajunta como Adjectivo. Chamase Adverbio porque principalmente se ajunta ao Verbo, & tambem ao Adjectivo, & Adverbio [...]. Tomado em lugar de Nome pode reger caso [...]⁴⁰.	Mostra [esta sentença] que o Adverbio he palavra sem Numero, que altera a outra a que se ajunta. E ajuntase principalmente a Verbos, e despois a Adjectivos; e também a outros Adverbios [...]. Mostra [esta sentença] que algũas vezes se usa o Adverbio em lugar de Nome⁴¹.
Conjunção hê dicção sem numero, que ata as outras dicções, ou orações, ainda que os sentidos sejão diuersos: <i>ut emi librum denario & minoris</i>⁴². <A con>junção ata sentenças [...]. <Ant>epõemse a dicções [...]. Pospõemse [...]. Antempõemse, & pospõemse [...]⁴³.	Conjunção he palavra, que carece de Numero, & Regencia, & ata as outras palavras. Ajunta semelhantes Casos dos Nomes: & dos Verbos semelhantes Tempos, ou expressos, ou entendidos de fora per figura [...]. Finalmente ajunta a Conjunção semelhantes Orações [...]⁴⁴.	Mostrão estas sentenças, que a Conjunção he palavra sem Numero que ajunta semelhantes casos, tempos, e orações declaradas, ou entendidas de fora per figura⁴⁵. Mostrase que sempre nas Orações precederá algũa palavra a estas Conjunções [...]. Mostra como sempre estas Conjunções se anteporão a outra palabra que atão com a primeira [...]. E notese que os Adverbios que atão se fazem Conjunções⁴⁶.

De novo, podemos verificar uma maior distância, por assim dizer, textual da Arte de 1615 a respeito da de 1625, aproximando-se, por vezes, esta última do *Methodo grammatical*; assim acontece com a caracterização do nome, do verbo ou do advérbio; noutros casos, contudo, não parece haver continuidade entre a *Grammatica latina* e as obras gramaticais anteriores de Roboredo, pelo menos quanto à apresentação de certos

³⁸ *Id.*, *Verdadeira grammatica...* *op. cit.*, f. 30r^o.

³⁹ *Ibid.*, f. 55[43]v^o.

⁴⁰ *Id.*, *Methodo grammatical...* *op. cit.*, p. 70.

⁴¹ *Id.*, *Grammatica latina...* *op. cit.*, p. 86.

⁴² *Id.*, *Verdadeira grammatica...* *op. cit.*, f. 30r^o.

⁴³ *Ibid.*, f. 55[44]r^o.

⁴⁴ *Id.*, *Methodo grammatical...* *op. cit.*, p. 70.

⁴⁵ *Id.*, *Grammatica latina...* *op. cit.*, p. 87.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 133.

conteúdos gramaticais; indícios de tal podem ser detectados na omissão intencional da preposição na Arte de 1625.

À mesma conclusão podemos chegar, se confrontarmos os critérios de definição da sintaxe:

<i>Verdadeira grammatica</i>	<i>Grammatica latina</i>
Syntaxis em Grego, Constructio em Latim hê na <G>râmica composição, & ordem das partes da <Ora>ção entre si<, d>as quaes ella se comp<õe>⁴⁷. O Nome, & verbo são as partes, em que consiste a difficuldade da Gramatica, sem as quaes, se não faz oração; & ellas sem as ou<tr>as a podem fazer. Mas não bastão muitos nomes sem Ver<bo>, nem muitos Verbos sem nome [...]. E se o Verbo leua declarado seu accusatiuo quando he incerto fica oração perfeita. Ut Dominus dat sapientiam. O Verbo na primeira, & segunda pessoa ja inclue nome, & faze oração abbreuiada ut Doceo, Legis⁴⁸.	Composiçam de palavras, que os Latinos chamão, <i>Constructio</i>, e os Gregos, <i>Syntaxis</i>, he hũa ordenada disposição das partes da Oração unidas per Concordia e Regencia. E alem desta Composição, que he como natural, e geeral se respeita em cada lingua sua frase particular, que guarda certo sitio de palavras [...]. Polo que a boa Composição consta de Concordia, e Regencia que se ensinão nesta arte, e de Frase, q̃ se deixa ao uso, por ser campo mais largo⁴⁹. De modo que não se dará Oração sem Nominativo declarado, ou entendido de fora per figura, <i>Ellipse</i> [...]. E quantos são os Verbos Pessoaes tantas são as Orações, cuja alma fica sendo o Verbo. E se despois do Verbo se segue Accusativo he Oração perfeita, e fundamento das mais partes da Oração, que a ornão, e acrescentaõ, como <i>Tempus adimit maestitiã</i>. <i>Opes conciliant inuidiam</i>⁵⁰.

Certamente, a fundamentação racionalista subjacente – como, de resto, acima referimos – é comum nas duas Artes; não obstante, do ponto de vista textual, a exposição de certos factos de língua parece-nos ligeiramente diferente. Por outro lado, cabe destacar certas diferenças na apresentação de noções como “oração perfeita”, “oração abreviada” ou “oração diminuta” e “frase”, sobre as quais convém determo-nos. Nos passos reproduzidos, o conceito de “oração perfeita” – isto é, aquela que dispõe dos constituintes necessários (sujeito, verbo e complemento directo) para formar oração no nível lógico⁵¹ – aparece expresso, facto que não deve admirar na medida em que a “oração perfeita” constitui a estrutura sintáctica básica subjacente. Contudo, a gramática

⁴⁷ *Id.*, *Verdadeira grammatica...* *op. cit.*, ff. 29v^o-30r^o.

⁴⁸ *Ibid.*, f. 30r^o.

⁴⁹ *Id.*, *Grammatica latina...* *op. cit.*, p. 88.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁵¹ Não partilhámos da interpretação que da “oração perfeita” faz Gonçalo Fernandes, que sublinha que “o gramático transmontano é mais completo [do que o Brocense] na sua definição de sintaxe / composição, ao explicar as razões por que, no seu entender, estas duas características (concordância e regência) não chegam para fazer a oração perfeita / correcta, mas só com a frase ou posição (das partes da oração na frase)” (Gonçalo Fernandes, *Amaro de Roboredo...* *op. cit.*, p. 527); em nossa opinião, são precisamente a concordância e a regência as duas componentes que fazem com que a oração seja perfeita; a ocorrência de procedimentos que alterassem os esquemas racionais subjacentes produziria, no plano da realização, a “oração diminuta”.

roborediana de 1625 não parece referir-se, pelo menos de forma explícita⁵², à noção de “oração abreviada”, a não ser que se queira ver certa identidade conceitual entre a “oração abreviada” e a “frase”⁵³. Parece indubitável, certamente, que a “frase” integra as estruturas oracionais – no plano da materialização – incompletas, constituindo estas a “terceira raiz da frase” de que se ocupa Roboredo no seu *Methodo grammatical*: “A terceira [raiz] he o conheciênto [sic], & uso da figura Ellipse”⁵⁴; mas, precisamente por esta mesma razão, a “oração abreviada” ou “diminuta” parece denotar uma noção bem mais restrita do que a de “frase”.

Pese embora a dicotomia “oração perfeita” / “oração abreviada” – ou “diminuta” – esteja implícita nas duas gramáticas, do confronto dos trechos acima apresentados verifica-se uma evolução no pensamento sintáctico do autor – e, conseqüentemente, no seu discurso –, na medida em que este mostra, na gramática de 1625, uma nítida preferência pela dicotomia – mais abrangente – “composição” / “frase”⁵⁵; na *Verdadeira grammatica*, por sua vez, é posta em relevo quase de forma exclusiva a divisão da oração em “perfeita” e “abreviada”, facto que revela, no nosso entender, que ainda não tinha sido suficientemente desenvolvido por Roboredo o plano geral tripartido para o ensino das línguas, que aparece já no *Methodo grammatical* – “gramática”, “cópia”, “frase” – ou, a propósito da *Grammatica latina*, o esquema sintáctico bipartido – “composição”, “frase” –. As divergências teóricas também se reflectem no nível textual, pelo que consideramos este facto mais uma prova de que se trata de duas gramáticas latinas diferentes.

⁵² Cabe lembrar, contudo, que, como acima indicámos, Roboredo faz referência explícita à exposição da “Oração diminuta per suas figuras para maior elegancia” (*Id.*, *Grammatica latina... op. cit.*, ff. §3b v^o).

⁵³ Até ao momento, os especialistas na concepção gramatical de Amaro de Roboredo parecem ter apenas considerado, na sua análise, as noções de “oração” e “frase” (cf. Barbara Schäfer-Priess, “Amaro de Roboredos *Methodo grammatical para todas as linguas* (1619)”, in *Zur Wissenschaftsgeschichte der deutschsprachigen Lusitanistik. Akten des 1. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik*, Frankfurt am Main, TFM / Domus Editoria Europaea, 1990, pp. 69-70; *id.*, *Die portugiesische Grammatikschreibung von 1540 bis 1822. Entstehungsbedingungen und Kategorisierungsverfahren vor dem Hintergrund der lateinischen, spanischen und französischen Tradition*. Tübingen, Max Niemeyer, pp. 252-253; Rogelio Ponce de León Romeo, “La pedagogía del latín en Portugal durante la primera mitad del siglo XVII: cuatro gramáticos lusitanos”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10, 1996, p. 223; Marina Kossarik, “A doutrina linguística de Amaro de Roboredo”, in *Actas do XII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística* (Braga-Guimarães, 30 de Setembro a 2 de Outubro de 1996), Ivo Castro (ed.), Lisboa, Associação Portuguesa de Linguística, 1997, vol. II, pp. 434-435; *id.*, “Introdução” ao *Methodo grammatical para todas as linguas* de Amaro de Roboredo, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pp. 47-48; Gonçalo Fernandes, *Amaro de Roboredo... op. cit.*, p. 527). À luz das propostas contidas na *Verdadeira grammatica*, pensamos que deveria ser analisada atentamente a abordagem sintáctica roborediana, num sentido o mais lato possível, integrando, no exame dos factos linguísticos, os conceitos de “oração perfeita”, “oração abreviada” ou “diminuta”, “gramática” e “frase”.

⁵⁴ Amaro de Roboredo, *Methodo grammatical... op. cit.*, p. 182.

⁵⁵ Por conseguinte, segundo a nossa proposta, deverão necessariamente distinguir-se metatermos como “composição” e “boa composição”, enquanto portadores de valores diferentes: o primeiro referir-se-ia às regras sintácticas racionais – portanto, divergentes dos procedimentos discursivos que operam na “frase” –; o segundo, por seu turno, evocaria uma noção que integra o “uso” e, conseqüentemente, a “frase”.

2.3 Procedimentos metodológicos na abordagem didáctica

Noutro estudo, sublinhámos a peugada das propostas pedagógicas de Francisco Sánchez de la Brozas na *Verdadeira grammatica* roborediana, nomeadamente no que se refere à redacção em romance dos conteúdos, à redução dos preceitos gramaticais e à elaboração de esquemas e quadros que resumem a matéria apresentada previamente⁵⁶; também pusemos em relevo, por outro lado, a influência, no plano didáctico, das ideias que Francisco Martins, catedrático português da Universidade de Salamanca durante a segunda metade do século XVI, desenvolveu na sua *Grammaticae artis integra institutio* (Salamanca 1575) – especialmente na sua última edição (Salamanca 1597) –, caracterizada pela preeminência da exercitação do aluno, na expressão oral e escrita, sobre o estudo sistemático das regras gramaticais⁵⁷, bem como por outros aspectos, já referidos a propósito das ideias sanctianas – uso do romance, redução dos preceitos... –. Os mesmos recursos metodológicos aparecem na *Grammatica latina*; no entanto, a exposição dos factos linguísticos diverge em ambas as obras. Por exemplo, não é infrequente que na gramática de 1615 a apresentação e a descrição dos elementos considerados pedagogicamente mais importantes – declinações, conjugações, regências das preposições, listas de excepções, etc. – apareçam antes da caracterização e definição dos factos linguísticos⁵⁸.

Este critério didáctico – na esteira, muito provavelmente, das propostas de Francisco Martins – não só está presente na gramática de 1625⁵⁹ como, em nossa opinião, se aperfeiçoa. É ilustrativa, a respeito disto, a apresentação da matéria relativa à preposição em ambas as obras roboredianas. No que respeita à *Verdadeira grammatica*, na primeira notícia que nos oferece, no *Corollario III* da *Divisam II*, o autor transmuntano trata da regência de caso:

Preposições que regem accusati<v>o.
Ad, apud, ob, aduersus, & aduersum,
Cis, citra, circum, penes, extra, circa,
Per, erga, pone, iuxta, propter, infra,

⁵⁶ Cf. Rogelio Ponce de León Romeo, “Fuentes hispánicas...”, *art. cit.*, p. 14.

⁵⁷ Cf. *Id.*, “*In grammaticos. En torno a las ideas lingüísticas de Francisco Martins († 1596)*”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 2004, pp. 220-223. Sobre diversos aspectos bibliográficos de Francisco Martins, cf. *ibid.*, p. 216, n.º 6. Desde 2004, Guadalupe Morcillo Expósito tem realizado diversos estudos sobre a obra do gramático de Lamego (cf. ““Oratio habita pro Antonio nebrissensi”, de Francisco Martínez lusitano”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, 9, 2005, 1-2. pp. 471-484; *id.*, “Francisco Sánchez de las Brozas y Francisco Martínez en Salamanca”, in *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico* [Alcañiz, 9 a 14 de mayo de 2005], no prelo; *id.*, “Algunas consideraciones sobre la *Grammaticae artis integra institutio* de Francisco Martínez”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 4, no prelo).

⁵⁸ É certo que tal é a sequência que aparece na maior parte das Artes gramaticais renascentistas; isto é: iniciavam-se com os apartados *de nominum declinatione* e *de uerborum coniugatione* para passar, depois, aos *rudimenta siue de octo partibus orationis* – caracterização das partes da oração e dos seus acidentes –; contudo, na *Verdadeira grammatica*, as definições das partes da oração são apresentadas de forma muito breve (cf. Amaro de Roboredo, *Verdadeira grammatica... op. cit.*, ff. 29v^o-30r^o), depois da ampliação da matéria morfológica que constituem os tratados sobre as declinações e sobre os pretéritos e supinos e que, nos tratados gramaticais do século XVI, antecedia os *rudimenta*.

⁵⁹ Como, aliás, já foi indicado por Gonçalo Fernandes (cf. “Ideias Pedagógico-Didácticas...”, *art. cit.*, p. 340).

*Secundum, supra, contra, prae<ter>, intra,
Et ultra, post, & ante, trans, & inter.*

Preposições que reg<e>m ablatiuo.

*A, ab, abs, cum, è, de, ex, ab<s>que, palam,
<E>t prae, pro, clam, & coram, sine, tenus.*

Regem hora accusatiu<o>, hora ablatiuo.

In, sub, super, sub<te>r.

Seruem soo para compor: An, con, di, dis, re, se. Como Ambigo, Confero, Disputo, Refe<ro> ⁶⁰.

A caracterização propriamente dita desta classe de palavra é-nos apenas apresentada no *Artigo I* da *Divisam V*: “Preposição hê dicção sem num<er>o, que se antepôi a casos, & entra em composição com <ou>tra dicção: *ut te de hac re admoneo*”⁶¹. Vê-se, por consequência, que a verdadeira prioridade de ensino aparece focalizada no estudo das regências e não tanto na aprendizagem da definição da preposição. No que se refere à exposição da matéria gramatical relativa à preposição na *Grammatica latina*, os procedimentos indutivos são desenvolvidos de tal modo que, em lugar do inventário de preposições – como acontecia em 1615 – segundo o caso que regem, o autor apresenta apenas um amplo inventário de exemplos, em Português e em Latim – por esta ordem –, através dos quais se espera que os alunos interiorizem o emprego delas na língua do Lácio, seguido de observações sobre o seu uso destinadas ao professor⁶². A estas alterações subjaz a evolução do pensamento didático-metodológico do autor, que tem nítidas repercussões no plano textual. Por outro lado, como se teve ocasião de verificar, Roboredo opta por não caracterizar, na *Grammatica latina*, a preposição, à diferença do que ocorre na gramática de 1615.

Registam-se também alterações entre ambas as obras, no que se refere ao uso do vernáculo, porquanto na *Grammatica latina* este cobra uma maior importância, ao inverter a sequência de exposição, habitual nas Artes latinas – formas latinas / formas portuguesas –, nos paradigmas de conjugação e noutros elementos da gramática, como os exemplos prévios já referidos, correspondentes ao capítulo sobre as preposições.

3. Considerações finais

De tudo o que foi exposto até ao momento se pode concluir que, na realidade, a *Verdadeira grammatica* e a *Grammatica latina*, apesar da sua fundamentação teórica – simultaneamente racionalista e experimentalista – comum, constituem obras diferentes, cujo confronto sistemático e pormenorizado poderá oferecer-nos uma ideia muito clara da evolução da concepção linguística e do pensamento didático do autor, com repercussões evidentes, como tivemos ocasião de comprovar, no plano textual. Por conseguinte, se se quisesse encarar a empresa de uma edição crítica da obra gramatical roborediana – de que bem precisa... –, não seria possível, em nossa opinião, levar a cabo uma edição da gramática latina, mas, em todo o caso, o estabelecimento do texto

⁶⁰ *Ibid.*, ff. 19v^o-20r^o.

⁶¹ *Ibid.*, f. 30r^o.

⁶² *Ibid.*, pp. 30-31.

de cada uma das Artes gramaticais. A não ser que se tencione realizar uma edição crítica abrangente, como a já referida de Eustaquio Sánchez Salor e César Chaparro Gómez sobre a *Minerua* sanctiana, obra em que, para estes autores – de novo salientamos – “confluyen tratados diferentes”⁶³. Em tal caso, deveríamos também integrar no trabalho de edição, no nosso entender, o texto do *Methodo grammatical*. Parece-nos que esta tarefa crítico-textual seria muitíssimo mais interessante e divulgaria, desta forma, a obra gramatical de um dos mais importantes autores da História da Linguística.

⁶³ Cf. *supra*, n^a 4.

Fátima Outeirinho
Universidade do Porto

A presença da herança clássica na narrativa de viagem a Itália

A problemática que, nestas breves notas, elegemos para objecto da nossa reflexão, prende-se com a presença de uma herança clássica em narrativas de viagem a Itália, importando-nos questionar qual a sua função em textos gerados a partir de uma prática em considerável expansão, à época a que nos reportaremos. Os escritos que nos servirão de apoio, todos eles relativos a experiências de viagem realizadas em Itália, no século XIX, se dão testemunho da adesão a uma prática cultural que o Oitocentos português conhece de forma acentuada a partir da década de sessenta, são também reveladores de um novo modo de pensar a viagem e da existência de novos tipos de viajantes já distantes da prática aristocrática do *Grand Tour*¹ que o jovem inglês protagonizava, de modo mais intenso no século XVIII, e que fazia da viagem a diversos países da Europa, de que a Itália era um dos destinos maiores², ritual de passagem educativa e marco de distinção social não negligenciável. Não só é delicado falar duma prática do *Grand Tour* entre nós pelo que ela tem de manifestamente residual – e pensemos, por exemplo, no périplo de D. Pedro V já de si excepcional para a época e com contornos específicos³ – como ainda os textos que encontramos no Portugal oitocentista não apresentam a viagem na Europa, e na Itália em particular, enquanto viagem apenas ou sobretudo de formação, mas igualmente, e por vezes de forma maioritária, enquanto viagem de lazer e divertimento, para o viajante e para quem fruirá os seus relatos de viagem. Porém e como adiante veremos, do *Grand Tour*, nos relatos dos portugueses que viajam em Itália, conserva-se a mesma procura dum passado grandioso e a constatação de uma decadência presente, fazendo-se em Itália a experiência do devir histórico, encontrando-se a viagem oitocentista já inscrita ou a fazer fronteira com um fenómeno turístico em crescimento acelerado.

¹ O *Grand Tour* torna-se uma prática institucionalizada na Inglaterra de meados do século XVII.

² O outro destino era a França.

³ Cf. estudo de Filipa Lowndes Vicente – *Viagens e Exposições. D. Pedro V na Europa do Século XIX*, Lisboa, Gótica, 2003.

Vários são os homens de letras, muitos deles estreitamente ligados ao mundo do periodismo, que no século XIX escolhem a Itália⁴ como espaço a percorrer⁵, não procurando no país um modelo de progresso e desenvolvimento – a esse objectivo a França, a Alemanha ou a Holanda respondem de forma mais cabal – mas na medida em que encerra testemunhos civilizacionais e artísticos de valor fundacional. António Pedro Lopes de Mendonça, António Rodrigues Sampaio, Júlio César Machado, Luciano Cordeiro, Ricardo Guimarães ou Monsenhor Pinto de Campos darão à estampa, de forma célere, os seus relatos de viagem, através do periódico e/ou através de suporte livresco. Trata-se de viajantes avisados, na sua maioria homens de letras que não se confundem com o simples turista ou burguês que viaja. Apresentam-se como observadores e comentadores do real observado, comentadores da paisagem, seja ela urbana, rural, natural ou humana. Lembremos pois os seus escritos, cruzados de quando em vez pela citação latina⁶, cruzados igualmente por revisitações da mitologia, de obras e autores clássicos ou de seus intermediários, sejam eles herdeiros de uma herança clássica, sejam eles estudiosos da civilização romana.

Lopes de Mendonça e Júlio César Machado, dois grandes folhetinistas do século XIX, viajarão em Itália, na década de 50 e na década de 60, respectivamente. Lopes de Mendonça escreverá *Recordações de Itália* (1852) e César Machado *Do Chiado a Veneza* (1867). Tanto o autor de *Memórias de um Doido* que publicará, como ele próprio afirma, as “impressões fugitivas de um espírito despreocupado que vê tudo de corrida porque o tempo não lhe sobra”⁷ como o autor de *Cláudio*, que inicia a sua narrativa de viagem com um folhetim no jornal *A Revolução de Setembro*, significativamente intitulado “Conversação acerca de Itália”, ambos apelam sobretudo para uma bagagem cultural em articulação com uma história e uma vivência da actualidade que abre, por exemplo, lugar para a *petite bistoire*, numa atenção ao quotidiano, pontuado por dinâmicas culturais autóctones mas também de sinal europeu. Em ligação íntima com a natureza da condição de folhetinista estabelece-se um protocolo de leitura assente na produção e oferta de um presente passado em revista, através de uma

⁴ As narrativas de viagem oitocentista apresentam Itália enquanto destino turístico por excelência e lembremos os testemunhos de Lopes de Mendonça, de Júlio César Machado ou, décadas mais tarde, do Visconde de Benalcanfor. Lopes de Mendonça afirma: “A Itália é viajada palmo a palmo, por todos os *touristes* do mundo” (*Recordações de Itália*, Lisboa, Tipografia da Revista Popular, 1852, p. XVI); Júlio César Machado, em Milão, dirá: “Os *toristas* [*sic*] chovem ali por esse tempo [Abril]” (*Do Chiado a Veneza*, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1867, p. 24) e o Visconde de Benalcanfor observará ao visitar Roma: “Os lojistas romanos pensam exclusivamente em vender aos estrangeiros artefactos e produtos, que lhes recordem Roma, cujos monumentos aparecem reproduzidos em broches, em botões, em relógios, e os estampados em fazendas de seda e algodão, condenada por esta forma a cidade dos Césares a inauditos desacatos” (“Em Roma”, *O Comércio do Porto*, 30 Abril, 1876). A actualização ortográfica que adoptamos é da nossa responsabilidade.

⁵ Não são apenas os homens de letras a percorrer Itália. Contudo, são preferencialmente estes que publicarão os seus textos de viagem. Assim, por exemplo, António Carneiro também fará um périplo por Itália, mas com vista a complementar a sua formação artística e só postumamente são publicadas as suas notas de viagem. Cf. *Notas de Viagem em Itália (1899) de António Carneiro*, apres. de Flório de Vasconcelos, Sep. da *Revista Estudos Italianos em Portugal*, nºs 45/46/47, 1982/83/84.

⁶ Cf. A. Maurício Cabral que em “A Gruta Azul”, *O Nacional*, 1 Agosto, 1860, cita Horácio, nas suas impressões de viagem.

⁷ Lopes de Mendonça – *Recordações de Itália*, *op. cit.*, p. 108.

escrita ligeira, saborosa, com o seu *quantum satis* de erudição, permitindo integrar no texto a alusão a autores e a obras contemporâneas num conhecimento partilhado entre narrador-viajante e leitor. Assim, nestes dois autores, a presença de uma herança clássica rareia e o facto de Roma não fazer parte do percurso escolhido, Roma que é espaço propiciador por excelência de rememoração dum berço civilizacional, ajuda a iluminar essa quase total ausência. Também a obra *Viagens. França, Baviera, Áustria e Itália* (1875) de Luciano Cordeiro, talvez por apenas encerrar a visita a Veneza, não explora a adopção de referências a um universo clássico, privilegiando antes a Itália artística de ressonâncias orientais⁸.

Se todavia nos debruçarmos sobre os textos de viagem de Rodrigues Sampaio, Ricardo Guimarães ou Pinto de Campos verificamos que os caminhos trilhados, no que respeita a uma presentificação da herança clássica, são já distintos. Na verdade e poucos anos antes de Júlio César Machado, o notável publicista António Rodrigues Sampaio, sob forma epistolar, registará as suas impressões de viagem no diário lisbonense *A Revolução de Setembro*, no ano de 1862⁹, sendo as suas cartas atravessadas por uma clara evocação de fontes livrescas clássicas. Eis uma passagem da carta endereçada a António Augusto Teixeira de Vasconcelos, também ele um narrador-viajante:

*Sabe quem me faltava em Nápoles? Era v. e o nosso Castilho. E para quê? Para contemplarmos, para lermos, para admirarmos o sexto livro da Eneida, e com ele na mão percorrermos os lugares descritos por Virgílio, e as ruínas que o tempo e as erupções vulcânicas lhes têm causado. Não era para admirarmos os prodígios da civilização actual que eu os desejava ao pé de mim, era para venerarmos tantas gerações extintas, tantos monumentos da sua civilização, tantas recordações do que aprendemos na nossa infância.*¹⁰

E em seguida, Rodrigues Sampaio traça o possível roteiro que poderiam eleger e que o clássico latino lhe sugere, inscrevendo no texto trechos em latim retirados da *Eneida*, sintomaticamente não sentindo necessidade de os traduzir, deixando supor a existência de um destinatário com formação similar à sua e, por consequência, familiarizado com a língua latina. Rodrigues Sampaio evoca a quinta de Cícero, o cabo Miseno, Cumas, o túmulo do poeta ou os templos de Serápis, Diana, Vénus ou Mercúrio. E, interpelando o seu destinatário, questiona: “E que são hoje estes lugares, me perguntará, v.? São pocilgas imundas, muitas delas como o serão talvez daqui a séculos os luxuosos palácios cujo esplendor hoje admiramos. Mas ruínas de uma grandeza passada atestam ainda a majestade de outras eras, e a majestade, mesmo caída, inspira sempre interesse”¹¹. Virgílio

⁸ Respiquemos apenas um exemplo da imagem oriental eleita por Luciano Cordeiro: “Ao longe, *super aquas*, numa espécie de poeira de ouro e coral aparecia Veneza, Veneza oriental, a fantástica, a aquática, a única, *Venezia la bella*” (cf. *Viagens. França, Baviera, Áustria e Itália*, Lisboa, Imp. de J. G. de Sousa Neves, 1875, p.226).

⁹ *O Comércio do Porto*, alguns dias mais tarde, reproduzirá esses mesmos textos de viagem e serão os textos aí republicados a base a partir da qual trabalharemos.

¹⁰ António Rodrigues Sampaio – “Visita a Nápoles”, *O Comércio do Porto*, 30 Junho, 1862. O conhecimento de Itália adquire-se desde cedo e disso dá também testemunho Lopes de Mendonça quando afirma sobre Itália: “(...) terra que se aprende a conhecer quando se é criança, nos livros de ensino (...) que se associa à palavra arte” (cf. *Recordações de Itália*, op. cit., p. 68).

¹¹ *Idem*.

é de facto eleito companheiro de jornada e, por esse motivo, dirá ainda Rodrigues Sampaio a Teixeira de Vasconcelos, já a narrativa vai adiantada: “Tenho-lhe falado da Itália antiga, da Itália do Virgílio, da Itália poética. E ainda não acabei”¹². A presença do autor latino justifica-se à luz do espaço percorrido, justifica-se ainda por uma estratégia constante na narrativa de viagem e que se prende com a necessidade de criar laços de cumplicidade entre autor e destinatário, com frequência tornados possíveis pelo apelo que no texto se faz a uma cultura partilhada constituída por obras e autores. No caso em apreço, a regular alusão a essa herança é ainda um bom testemunho do convívio com os clássicos por parte dos nossos intelectuais oitocentistas, fazendo parte do seu percurso de formação. Assim também, não é só Virgílio a sustentar o olhar de Rodrigues Sampaio. Horácio e Plutarco são convocados, por vezes citados, e as suas afirmações cotejadas com a realidade encontrada. Dirá, por exemplo noutra carta, o autor: “Em Nápoles tínhamos feito as devidas honras a Virgílio; em Roma não quisemos ser descortes com Horácio”¹³. E segue-se, em carta de 20 de Junho, a descrição da ida a Tivoli, salteada com excertos de odes de Horácio¹⁴.

Não podemos todavia deixar de observar que textos contemporâneos são trazidos à colação e revelam fontes livrescas diversas mais recentes ou mesmo contemporâneas do narrador-viajante, apoiando os juízos que se fazem em torno de Itália. Lembremos, tão só, a referência por certo a *La Question Romaine*, do seu contemporâneo francês Edmond About¹⁵. Na verdade, tal vaivém entre passado e contemporaneidade suporta a visão que Rodrigues Sampaio tem de Roma: “(...) eu só lhe conto o que vejo e o que sinto, e neste sentido só considero a Roma antiga e a Roma moderna, a Roma pagã e a Roma cristã. (...) Daquela vieram-nos a política, o direito civil, a legislação; desta a religião e as belas artes”¹⁶.

Muito embora Rodrigues Sampaio dê uma maior atenção a uma revisitação do passado, com a deambulação de pendor peregrino¹⁷ por entre ruínas que fazem história, na sua estadia em Itália, o publicista atenta igualmente em vivências de um quotidiano prosaico que cativa o olhar: “O movimento em Nápoles é espantoso. (...) Uma população alegre enche estes lugares. As mulheres penteiam-se à porta de casa, às vezes na praça, os homens trabalham também à porta, e muitas vezes na rua. Há sempre bastante gente como que a descansar”¹⁸.

Sem sombra de dúvida porém, nas suas cartas, António Rodrigues Sampaio privilegia uma rememoração da Antiga Roma e a dado momento sente a obrigação de justificar a necessidade, de lastro romântico, de ver as ruínas *in situ*. Ouçamo-lo:

¹² Cf. ainda outra carta publicada, no *Comércio do Porto* a 7 de Julho de 1862, em que se relembra a leitura do sétimo livro da *Eneida*.

¹³ António Rodrigues Sampaio – *op. cit.*, 7 Julho, 1862.

¹⁴ Cf. *idem*.

¹⁵ Cf. *Idem*, 7 Julho, 1862. Na verdade, a obra vem identificada pelo autor com o título de *Rome Contemporaine*.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ O périplo por Itália é ainda apresentado de forma imagética como uma “peregrinação” durante a qual muitos dos visitantes experimentam o desejo, raramente concretizado, de adquirir relíquias como acontece com o seu amigo Prego na tentativa, quase sempre gorada, de trazer uma lasca com história.

¹⁸ António Rodrigues Sampaio – “Visita a Nápoles”, *op. cit.*

*Parece, pelo que lhe vou narrando, que aqui não há ou que eu não tenho visto senão ruínas. Não é assim; mas estas ruínas merecem mais a minha contemplação do que muitas das grandezas modernas. (...) Nas ruínas do passado lê-se a história do presente e os destinos do futuro. Aquele silêncio é mais eloquente do que todos os discursos dos novos políticos, aquela mudez mais expressiva do que as exclamações de uma ciência vã e orgulhosa.*¹⁹

Na década de setenta, Ricardo Guimarães viajará por Itália, insistindo também ele no contacto com os vestígios civilizacionais romanos, facto que o obriga a afirmar a dado passo: “Temo, em verdade, abusar da benevolência do leitor, rogando-lhe que me acompanhe ao âmago de outras ruínas tão vastas como o Coliseu – as termas de Caracalla”²⁰. Os relatos de viagem de Ricardo Guimarães marcarão presença nas páginas do diário portuense *O Comércio do Porto*. Nos anos de 1875 e 1876, as “Cartas de viagem” do Visconde de Benalcanfor sucedem-se com regularidade, registando uma viagem ao Egipto que nos põe em contacto com as terras visitadas ao longo do itinerário escolhido. Assim, a Itália é também objecto dessas cartas pois situa-se no percurso de regresso²¹. A publicação em livro desses textos de viagem com *De Lisboa ao Cairo* (1876)²² e *Na Itália* (1876) congrega os folhetins parcelares oferecidos pelo periódico. De pendor descritivo muito acentuado, os escritos do Visconde de Benalcanfor, embora firmem numa experiência pessoal da viagem, tendem a desembocar numa narrativa de guia de viajante: o peso da informação sobre os espaços percorridos resulta da indicação sobre a oferta de serviços ao viajante, da notícia sobre usos e costumes das populações autóctones ou da regular nota histórica ligada a esses lugares. Com constância, as notas descritivas e históricas ancoram-se em citações de autores quase sempre franceses, seguidas de abundantes notas de rodapé que apresentam bibliografia em apoio das afirmações. Montesquieu (com *Grandeur et Décadence des romains*)²³, Ampère (com *L’histoire romaine à Rome*)²⁴, Michelet (com *Histoire romaine-république*)²⁵, mas também Chateaubriand²⁶, Villemain²⁷, Sainte-Beuve²⁸

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*, 29 Junho, 1876.

²¹ É também o caso de Espanha que integra as primeiras etapas do itinerário escolhido.

²² Os dois últimos capítulos da obra dão conta do regresso do narrador-viajante e situam-se já na península itálica, são eles “No mar – Nápoles” e “Ainda em Nápoles”.

²³ Cf. as “Cartas de Viagem” do Visconde de Benalcanfor “Volta ao Coliseu” ou “As Termas de Caracalla”, publicadas, respectivamente, no *Comércio do Porto* de 11 Junho, 1876 e 29 Junho, 1876.

²⁴ Cf. Visconde de Benalcanfor – “O Forum – o palácio – o Coliseu”, *op. cit.*, 30 Maio, 1876 ou “A Via Appia – O Campo Romano” de 9de Julho.

²⁵ Cf. Visconde de Benalcanfor – “De Nápoles até Roma”, *op. cit.*, 19 Abril 1876 ou “As Termas de Caracalla” de 29 de Junho.

²⁶ Cf. Visconde de Benalcanfor – “Em Roma”, *op. cit.*, 14 Maio, 1876. Em nota de rodapé explicita-se que se cita Ammiano Marcellino *apud* Chateaubriand

²⁷ Cf. Visconde de Benalcanfor – “Volta ao Coliseu”, *op. cit.*, 11 Junho, 1876 ou “Horácio- O Poeta” de 6 de Agosto do mesmo ano. As afirmações são feitas com base no estudo de Villemain sobre a *República* de Cícero.

²⁸ Cf. Visconde de Benalcanfor – “Horácio – O homem”, *op.cit.*, 20 julho, a partir dum estudo sobre Horácio e Virgílio, o mesmo sucedendo relativamente a Noel Desvergers, Charpentier ou o Visconde de Seabra que traduziu Horácio.

(*Étude sur Virgile*), Eugène Despois²⁹ e o português Visconde de Seabra³⁰, tradutor de Horácio, com obras que versam sobre a civilização romana ou sobre escritores latinos, são autores, e sobretudo autoridades, a todo o instante convocados, à medida que o narrador-viajante vai guiando, com persistência e denodo, o seu leitor por entre ruínas e vestígios do fulgor do império romano.

O cotejo constante com uma memória livresca, bagagem inalienável do literato-viajante, leva a comparações frequentes entre a realidade observada e o imaginário grandemente construído sobre leituras que o narrador transporta para onde quer que vá. Com frequência, o lido, o imaginado, e o que está a ser visto não coincidem, podendo redundar em desabafos como este:

*Que contraste formal entre a Roma contemporânea e a Roma tradicional da república e dos imperadores principalmente para o espírito do visitante salteado de reminiscências clássicas.*³¹

(...)

E a rocha Lupercal das nossas leituras clássicas. Em que abismos se sepultou? E a colina Vellia, em cujo ponto culminante assenta o arco de Tito, onde escondeu os seus pendores abruptos?

(...)

*Digamos pois adeus à fábula, ao idílio, aos trechos clássicos, às visões ambiciosas de imaginação que antecipadamente nos entraram na fantasia uma Roma típica, convencional cujos moldes se preparam de há muito e que custa ver partidos e dispersos mal encaramos na imagem predilecta a esvair-se no ambiente impalpável dos fantasmas.*³²

Viajar num espaço civilizacional matricial é ainda reconhecer um devir histórico que confronta o viajante com uma realidade empírica pouco atraente, até mesmo decadente e malsã. Interroga-se o Visconde de Benalcanfor:

*De que serve a majestade da história que cinge de uma auréola veneranda a tudo quanto emerge das sombras do passado – anais, fastos, estátuas, obeliscos, monumentos – de que vale a glória de haver sido celebrado por um poeta imortal, como o foi Marcelo, filho de Octávio, o foi por Virgílio, se quatro barracas toscas, onde estão à vendas cominhos e outras especiarias não menos merceiras, podem qualquer dia contagiar com seus herpes de podridão a pureza clássica de um monumento sagrado pela tríplice majestade de César, de Augusto e do povo romano, e ao qual sobredouram as virtudes de Marcelo e o génio do poeta da Eneida?*³³

A importância da memória livresca do viajante, no contacto com a realidade observada, surge iterativamente, convidando o leitor a partilhar com o narrador-viajante incursões no domínio de um processo de construção imaginária: “Volvendo novamente os olhos às faldas do monte Capitolino, atentando bem nos sítios por onde corria a

²⁹ Cf. Visconde de Benalcanfor – “Horácio. O Poeta”, *op. cit.*

³⁰ Cf. *Satyras e epistolas* / por Quinto Horacio Flacco, 2 vols., trad. e anotadas por António Luiz de Seabra, Porto, Casa de Cruz Coutinho, 1846.

³¹ Visconde de Benalcanfor – “Em Roma”, *op. cit.*, 30 Abril, 1876.

³² *Idem*, 14 Maio.

³³ *Idem*, 29 Junho, 1876.

‘via triunfal’ em que de um lado ficava o cárcere mamertino e do outro o templo da Concórdia poderemos ir reconstruindo pelo pensamento os edifícios e templos extintos do ‘Forum’, o coração da antiga Roma”. Ou mais adiante: “Em presença de tantas ruínas, e de tão inegáveis documentos do passado, adquire-se a convicção inteira, de que eles foram o teatro e as testemunhas dos lances agitados, das tragédias supremas que constituíram a vida e o destino daquele povo.// Ao cabo de poucos minutos de concentração, salteiam-nos a mente visões ensanguentadas e revive, evocada pela imaginação e pela história, a vida forte, viril, sempre sangrenta dos romanos(...)”³⁴.

De entre as referências estritamente literárias, Horácio é presença obrigatória até porque se percorrem os espaços onde viveu e se aproveita a descrição da natureza contida na sua obra para falar daquela de que o narrador-viajante faz agora a experiência. Em etapa liminar da narrativa sobre Tibur, pode ler-se na carta de viagem de Ricardo Guimarães: “(...) leitor amigo, vou levar-te, jornadeando ambos exactamente pelos mesmos sítios, que Horácio atravessava amiúde entre Roma e Tibur, cujas belezas naturais o poeta tão calorosamente exaltava”³⁵. As cartas de viagem do Visconde de Benalcanfor chegam de alguma forma a converter-se numa homenagem a Horácio, apresentado como “sombra amiga, que (...) se transforma no génio protector dos sítios que [se percorrem]”³⁶. Com efeito, o autor dedicará duas das suas epístolas a Horácio. Em “Horácio – O Homem”, trata a biografia do escritor vista pela refração prismática da sua obra³⁷. Em “Horácio – O Poeta”, apresenta-se sumariamente a sua obra diversa, caracterizando-a com vista a mostrar a universalidade e transtemporalidade dum criador que tinha como máxima a moderação e a indulgência³⁸.

Também Virgílio emerge da memória do viajante durante o périplo por Itália, mas não merecerá a honra de um espaço epistolar exclusivo, apenas reservado a Horácio. Com efeito, as referências a Virgílio decorrem da visita a espaços propiciadores de reminiscências virgilianas: “Passeando em digressão a Pausilipo, ou a Sorrento, visitando Torre del Greco ou Baías acode-nos à memória o nome de Virgílio, o mavioso poeta, que em suas eglogas cantou os encantos e amenidades de Campânia, e que havendo nascido em Mântua teve em Nápoles o seu túmulo actualmente ignorado, não esse que os cocheiros e os guias nos mostram nesciamente à entrada da gruta de Pausilipo”³⁹.

Importa-nos ainda relevar nestes escritos as ocorrências que se prendem com aplicações de sabor mitológico a realidades experimentadas no quotidiano e desde logo legitimadas pelo facto do narrador-viajante estar a pisar o terreno de onde são originárias. Assim, na aproximação ao Vesúvio, a descrição de Ricardo Guimarães apodera-se de imagens e figuras mitológicas para dar conta da paisagem e acção vulcânicas: o Vesúvio “arremessa chamas ao céu, como o Júpiter irado da mitologia vibrava à terra raios inflamados”, “À roda do Vesúvio enlaçam-se os pânpanos como

³⁴ *Idem*, 30 Maio, 1876.

³⁵ *Idem*, 23 Julho, 1876.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Cf. *Idem*, 20 Julho, 1876.

³⁸ Cf. *Idem*, 6 Agosto, 1876.

³⁹ Visconde de Benalcanfor – “No mar – Nápoles”, *op. cit.*, 23 Janeiro, 1876.

coreias de bacantes” e, a propósito de vulcões extintos, aponta-se para as “órbitas vazias, apagadas na fronte dos Ciclopes”⁴⁰.

Procedimento idêntico encontramos-lo nas *Impressões de Viagens na Itália e no Sul de França* (1880) do clérigo brasileiro Pinto de Campos que visita a Itália no ano de 1879 e, de imediato, publica, num primeiro momento, as suas cartas no *Diário de Notícias*. Como o próprio refere em advertência, as epístolas versam maioritariamente sobre religião e belas artes, dando conta do que se passa na actualidade em Itália e registando as impressões experimentadas durante a sua estadia. Contudo, o que nos interessa relevar nestes escritos é o aproveitamento mitológico, a que aludíamos, e, neste caso, de cariz aparentemente arbitrário e não fundamentado. Lembremos tão somente duas passagens das suas cartas. Após a visita a S. João de Latrão, regista o autor, sem qualquer explicação plausível: “Ao sair do templo, surgiu-me uma velhinha a pedir esmola, que me fez lembrar, à primeira vista a ninfa Egéria. Disse-me que tinha 86 anos”⁴¹. Ou a propósito das inundações que ocorrem, observa: “O Tibre, qual outro minotauro, já não se alimenta senão de carne humana!”⁴²

Esta brevíssima travessia que fizemos de relatos sobre viagens a Itália não visou secundarizar representações de Itália que também a mostram como “a terra das artes”, nas palavras de Rodrigues Sampaio⁴³. Visou outrossim iluminar a presença tão viva de uma herança clássica de natureza histórica, literária e mitológica que torna as narrativas de viagem textos-síntese, informação condensada oferecida a um público leitor que, deste modo, se familiariza ou relembra marcos fundadores e matriciais da sua própria cultura. Porém, e importa notá-lo, a erudição de matriz clássica não serve um fim propriamente didáctico ou ornamental. Tal presença funciona como elemento estruturante de uma construção narrativa que se inscreve no género literatura de viagens e justifica-se por duas ordens de razão: por um lado, as ocorrências apontadas articulam-se de um modo claro com uma poética que cultiva uma filiação na tradição do género e, por esse motivo, recorre inevitavelmente a uma *auctoritas* e a uma *doxa* legitimadoras de apreciações sobre o universo visitado. Por outro lado, elas articulam-se ainda com a ratificação perpetuadora de representações em torno do Outro estrangeiro, pois viaja-se com os livros e com as memórias dos livros e, mediante um processo cognitivo básico – a comparação – afere-se a memória com o real observado.

Assim, no que respeita à construção e/ou reprodução de imagens sobre Itália, tal presença significa o esperado reconhecimento de um espaço enquanto berço e matriz

⁴⁰ Visconde de Benalcanfor – “No Vesúvio”, *op. cit.*, 19 Março, 1876. Cf. igualmente carta XXXII publicada no *Comércio do Porto* a 23 de Janeiro de 1876: “A natureza inteira que nos rodeia, ora arroxando de lírios o céu, ora enrubescendo-o de púrpura e de fulgores, banhando-se de suaves transparências e ao mesmo tempo jorrando lava pela cratera abrasada dos vulcões, reúne, como a Circe da Fábula, à meiguice e às seduções da beleza o aspecto dos máximos pavores”.

⁴¹ Monsenhor J. Pinto de Campos – *Impressões de Viagens na Itália e no Sul de França*, Lisboa, Lallemant Frères, Tip. Lisbonense, 1880, p. 23.

⁴² *Idem*, p.25.

⁴³ António Rodrigues Sampaio – *op. cit.*, Julho, 1862. Atente-se igualmente nas palavras de Júlio César Machado, “(...)país sereno e tranquilo, onde em tudo se espalha um sopro de arte” (*Do Chiado a Veneza*, *op. cit.*, p.25) ou de Lopes de Mendonça quando afirma que Itália se associa à palavra arte (cf. *Recordações de Itália*, *op. cit.*, p. 68).

civilizacionais a fundamentar de resto a escolha de tal destino de viagem. Com efeito, quando se viaja em Itália viaja-se sobretudo numa biblioteca mental: na memória literária, na memória histórica, recuando e revendo uma Itália antiga, uma Itália poética, para parafrasearmos Rodrigues Sampaio⁴⁴, pois, na verdade, um livro de viagens é um livro de memórias, com memórias, “caderno de lembranças”⁴⁵ que se leva na bagagem e presentifica e também caderno de lembranças pessoal que agora se redige ou, como observa Luciano Cordeiro, “(...) um livro de viagens é o que a gente pensa [com os outros que nos precedem] e sente, viajando. É isto e mais nada. E se não é isto, então não é um livro de viagens”⁴⁶.

⁴⁴ António Rodrigues Sampaio – “Visita a Nápoles”, *op. cit.*, 30 Junho, 1862.

⁴⁵ Visconde de Benalcanfor – *op. cit.*, 3 Março, 1876.

⁴⁶ Luciano Cordeiro – *Viagens. França, Baviera, Áustria e Itália*, Lisboa, *op. cit.* p. 264.

Celina Silva
Universidade do Porto

“O amigo do homem por amor dos deuses”

“O arco é forçoso, o que vive é a flecha”
Almada Negreiros

O mito de Prometeu, na multiplicidade das suas manifestações históricas evidenciadoras de contaminações, assimilações e reinterpretações de teor complexo (“avatares” diria o Almada vanguardista), consigna o paradigma de um saber-acção ancorado no “Tempo”, mestre dos mestres, tal como se propõe no texto matricial de Ésquilo.

Leitor atento, sibilino por vezes, da tradição ocidental, Almada questiona-se constantemente, perscrutando, *ipso facto*, a actualidade e a perpetuidade de sinais, signos e conceitos em premente procura do fundamento dos mesmos, aliando tais factores à exigência de os presentificar no imperativo do momento actual. Norteia-se, então, a sua prática artística por uma ânsia de conhecimento onde, necessariamente, se insinua uma constante recusa de valores impostos: “como o modelo clássico de Prometeu, cada qual tomará para si a responsabilidade dos seu próprio destino na terra”¹.

Assim, quer a obra literária, quer a actuação do “performer”, manifestam uma postura titânica que, pesem embora circunstancialismos de ordem vária, epocais ou não, “estrutura”, sustendo-a, uma produção plural, experimentalizante, múltimoda em permanente processo de (auto) conhecimento, (auto) afirmação e (auto) superação.

Concebendo o conhecimento como prática reflexiva individual, introspectiva e experimentalizante, exercício de atenção ao “real” e ao “histórico” na efemeridade das dúvidas, revoltas, criações e conquistas inerentes à condição humana, Almada apresenta, ao longo da sua produção literária, uma vertente gnómica materializada de modo ora avassalador, no ímpeto de uma retoricidade iconoclasta, ora lapidar na formulação concisa, ou ainda, através da combinatória de ambas na medida em que “nenhum estilo é o último senão a liberdade”².

¹ Negreiros, Almada J., *Obra Completa*, Editora Nova Aguilar S.A., Rio de Janeiro, 1997, p. 830.

² *Idem, ibidem*, p. 221.

Criada por Prometeu ao quebrar o interdito imposto por Zeus, acto motivado em simultâneo pela piedade para com os homens cuja sobrevivência estava em risco e pela posse de um segredo, respeitante ao destino daqueles, a liberdade, individual e universal, à semelhança do conhecimento, só pode ser atingida pessoalmente mas implica o colectivo; “acontece (cada coisa não dispensa o modo como ela é coisa), acontece liberdade não ser senão a conquistada por próprio”³, surgindo, por isso mesmo, qualificada no paratexto de *Aqui Cáucaso* (1965), como “acto puro” e “insuportável”.

“Insuportável por liberdade não se entregar a quem ela não se der, todo, não só no querê-la, mas também no estar para ela incondicionalmente. Insuportável por ser desmedidamente mais cómodo e possível ser-se pela liberdade, do que ser-se o modelo de como ela iluminará unanimemente, todos e cada um.”⁴

Num poema da maturidade estão consignados temas e conceitos nucleares da produção em questão, constituindo como que uma espécie de síntese dessa totalidade em devir, como tal permeável a “tradições” de ordem vária, aparentemente opostas, mas cuja unidade dialéctica manifesta de modo paradigmático:

“Aqui Portugal
 Aqui Portugal
 Bicesse
 O Fim-do-Mundo mais perto de
 Lisboa e da boa flordelis
 e
 Entre a Serra da Lua (Sintra)
 As grutas e necrópole daqueles
 Que nascidos em Creta
 Passaram em Homero
 Em Cristo
 E a vista de Roma
 Saíram do Mediterrâneo
 E aqui ficaram e passaram
 Trazendo consigo para toda a parte
 A civilização da Liberdade individual
 Do Homem”⁵.

A par deste percurso civilizacional da humanidade, herança prometeica, e concomitante a ele, emerge a “viagem universal”, percurso iniciático, empreendido pelo indivíduo na busca do seu eu, da individuação, autêntica modalidade nuclear nesta obra. Com efeito, Almada cultiva uma escrita simbiótica de géneros e posturas discursivas (tal como combina, imbricando-os, códigos artísticos diversos) onde ressalta a dimensão aforística. A referida marca atravessa toda a produção literária em questão, desde a lírica, acima exemplificada, passando por sequências de *A Engomadeira* (1915-17), *K4*,

³ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, p.614.

⁴ *Idem, ibidem.* p.615.

⁵ Negreiros, Almada J., *op. cit.* p. 247.

o *Quadrado Azul* (1917), *A Invenção do Dia Claro* (1921), crónicas no *Diário de Lisboa* (1921-25), a momentos presentes em *Sudoeste* (1935), culminando em *Nome de Guerra* (1925-38). Neste romance de educação, tal cariz é constante, começando pela original formulação dos títulos dos capítulos que transformam este elemento paratextual em sequência textual plena, originadora de uma espécie de “discurso em paralelo” que, curiosamente, transforma os ditos capítulos em “casos exemplificativos” desses mesmos aforismos, conforme a crítica sublinhou.

Em 1965, numa conferência proferida em Amarante sobre Amadeo de Souza-Cardoso, Almada não deixa de afirmar de modo peremptório: “sempre fui futurista” talvez porque nada é mais importante do que o começo, “único imortal”⁶ como propõe em *Aqui Cáucaso*, ou antes, o começar propriamente dito, fórmula prospectiva e germinal, eleita para título da última das suas realizações, um “poema gráfico”, “espécie de testamento espiritual”, segundo José Augusto-França. *Começar* (1969) corporiza um “pensamento gráfico”, como foi apelidado pelo referido ensaísta, através de códigos geométricos, constituindo um dos pontos mais relevantes da obra na sua globalidade, ao materializar uma espécie de itinerário da “cultura visual” universal, porque europeia, por intermédio de um “pensamento gráfico”. Tais questões tinham sido abordadas em *Ver*, obra ensaístico-especulativa em torno do pitagorismo e da geometria sagrada produzidas na década de 40 mas apenas editadas em 1982, cuja manifestação pictural reside no mencionado “poema gráfico”. Este trabalho concretiza, em síntese dialéctica, a produção global onde, desde os anos 20, Almada refere, de forma sistemática, a importância da dimensão cognoscitiva inerente àquilo que apelida “visual”:

“Os meus olhos, os espíões...

Já repararam nos meus olhos, não são meus são os olhos do nosso século! Os olhos que furam para detrás de tudo.

Estes meus grandes olhos de europeu, cheio de todos os antecedentes, com o passado, com o presente e o futuro numa única linha de cor, escrita aqui na palma da minha mão.”⁷

A citada peça teatral patenteia a concepção do género dramático postulada por Almada: uma “não acção”, na senda de Ésquilo, processo de representação-presentificação espectacular, junção do social e do visual cuja missão é “a de falar por todos”⁸; assim, *Aqui Cáucaso*, dialogando com os textos anteriormente elaborados, reatualiza questões e temáticas disseminadas na totalidade da produção. Com efeito, esta obra instaura uma reescrita de teor dramático de “Prometeu, Ensaio Espiritual da Europa” em *Sudoeste*, dando corpo, em simultâneo, ao culminar da postura titânica e iconoclasta vigente nas produções do momento modernista em sentido lato.

A revolta face à autoridade desencadeada por *Orpheu* (1915) tem no “performer” Almada um protagonista militante; de facto, não há praticamente nenhuma das suas produções entre 1915 e 1917 donde tal atitude esteja ausente. Nelas ressalta uma visão do poeta, artista e homem por antonomásia, norteadas por um titanismo nuclear

⁶ *Idem, ibidem*, p.625.

⁷ Negreiros, Almada J., *op. cit*, p.646.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 830.

que permite a real vivência da condição humana onde a actuação do ser implica a posse do conhecimento, o acesso a uma espécie de iniciação, mas também o apelo à acção, à transformação. Tais factores transcendem em muito a dimensão do individual, permitindo, por isso mesmo, uma espécie de redenção do colectivo alienado, ou pelo menos, instaurando a sua possibilidade, uma vez que tal não é senão o destino da espécie. Em *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso* (1915), “A Cena do Ódio” (1915) e *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas no Século XX* (1917), o lado demolidor revela-se denúncia de falsos valores artísticos, sociais, éticos, implicando a necessidade imperativa de uma nova ordem, pois, para Almada como para Goethe, é do revoltado que emerge o criador.

Relatando, no ensaio acima referido, o resultado de um inquérito feito pelos jornais europeus no final dos anos 10 no qual se constata que a personagem mais importante da cultura europeia era Prometeu, Almada tece um grande número de considerações muito pessoais derivadas de convicções profundas, apoiando-se, contudo, muitíssimo nos textos de Goethe sobre Prometeu: uma ode e os fragmentos de um drama inacabado que cita ao longo do texto.

Goethe funciona então como uma espécie de “iniciador” de Almada no trágico arcaico primitivo, uma vez que, tanto nos momentos do *Sturm und Drang* quanto na produção posterior, um dos propósitos nucleares do poeta de Weimar, e daqueles que criarão o Romantismo, visa uma releitura da Antiguidade, por um lado, e a concretização das possibilidades criativas inerentes aos modelos e formas literárias surgidas na Grécia ainda não concretizados historicamente, por outro. O chamado “classicismo” ou “helenismo” dos românticos, em sentido lato, permitirá a Almada empreender, de uma maneira sistemática, uma reinterpretação da tradição ocidental europeia procurando nela as raízes da cultura portuguesa que, bem mais tarde, considerará, à semelhança de Pessoa, serem mais gregas que latinas.

Cotejando os textos do poeta alemão sobre Prometeu nos quais esta personagem é o ser humano configurado como génio criador, onde razão e criatividade são indissociáveis, portador da liberdade, autêntico herói de civilização, Almada qualifica o titã “protagonista do humano”, uma vez que a dimensão humana plena, fruto da revolta prometeica materializada como dádiva e também revelação, instaura imperativos: a busca de conhecimento, a criação-invenção das artes e técnicas mas, sobretudo, a transmutação da relação dicotómica arcaica entre homens e deuses, vigente em Ésquilo, em autonomia dos primeiros face aos últimos (e, posteriormente, no seio do Romantismo em revolta contra a ordem social).

Os referidos imperativos éticos, “centelha divina” (ou não) roubada ou simplesmente conquistada, conduzem à acção em prol da realização do humano que, para Almada como para Goethe e Nietzsche, implica a arte mas também a auto-superação, finalidade primordial de “nós todos e de cada um de nós”; “[a] arte é esta candeia terrena que nos ilumina cá em baixo”⁹. O protagonismo de Prometeu e a severidade exemplar, ou dada como tal, da punição do seu crime derivam da revelação que o mesmo faz à humanidade acerca da sua natureza e potencialidades bem como da sua dimensão relacional com a divindade sem a qual esta deixa de ter sentido.

⁹ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, p.1059.

Segundo Almada, o destino da humanidade é prometeico, numa interpretação onde o referido movimento romântico se articula com o vitalismo e o perspectivismo, pelas releituras, bem distintas entre si, mas em singular harmonia dialéctica, da cosmovisão grega arcaica empreendidas pelos dois grandes poetas-pensadores. A “hybris” do titã, entidade fundadora e fundacional, não rompe a ordem cósmica mas é, pelo contrário, a actuação que instaura, como possibilidade, a Harmonia profetizada. O que Prometeu dá ao homem, na senda da tradição, é a consciência das suas possibilidades de acção, de criação para que o destino da humanidade se cumpra: “Prometeu, personagem da Grécia Antiga, berço genuíno da Europa, descobriu e preparou a maior descoberta humana: o humano.”¹⁰

A postura interventiva consigna a revolta como condição necessária ao acesso à sabedoria, sabedoria essa que implica a consciência da dignidade e, concomitantemente, a aceitação incondicional da liberdade, da contingência e da efemeridade, factores que sempre pairam no campo de acção do homem, modelando-lhe, impondo-lhe um “destino” na ordem da historicidade, do devir; tudo é efémero e contingente no homem excepto a sua própria humanidade.

Porém a personagem do titã é trágica na medida em que o conhecimento só se adquire através da vontade, do esforço e do empenhamento individual; “as regras do pensamento universal só as pode encontrar cada um individualmente”¹¹. O conhecimento existe apenas para ser partilhado por todos, embora só possa ser adquirido por cada pessoa na sua singularidade:

“Prometeu revela-nos o mais trágico e complicado assunto humano – que não basta a cada qual possuir os segredos dos deuses, é necessário que os semelhantes fiquem também possuidores desses mesmos segredos!

[...] Em Prometeu o que está representado simbolicamente pelos segredos dos deuses é afinal o conhecimento humano.

O conhecimento está ao alcance de qualquer. É trabalho puramente individual.

O conhecimento é único e o caminho para o conhecimento também é único. Pessoal é apenas o trabalho de cada um ao percorrer o caminho para o conhecimento.”¹²

“[...] Prometeu está no segredo do Universo pelo conhecimento. Este segredo é que é trágico em si. Não uma tragédia que se desfeche fatalmente para sempre sem solução, mas sim a eterna tragédia do Homem a conquistar o Mundo, a trágica acção dessa conquista heróica.”¹³

“[...] Prometeu, personagem máxima do humano na tragédia grega, é ao mesmo tempo o herói e a vítima do conhecimento.”¹⁴

Dos mencionados fragmentos e aforismos patentes ao longo de toda a obra de Almada, reveladores da postura prometeica onde se materializa não só a perenidade da tradição como também a sua mutabilidade, ressalta, em determinados textos, a

¹⁰ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, p. 832.

¹¹ *Idem, ibidem*, p.943.

¹² Negreiros, Almada J., *op. cit.*, p.833.

¹³ *Idem, ibidem*.p.839.

¹⁴ *Idem, ibidem*, pp.831-2.

articulação das figuras de Cristo e Prometeu originada na Idade Média, repensada, porém, de modo bem diverso ao longo dos séculos XIX e XX, conforme demonstra a obra paradigmática de R. Trousson¹⁵. Tendo surgido após as interpretações de Tertuliano, que salientavam o cunho sacrificial da atitude do titã, o papel messiânico da mesma foi postulado, em primeira mão, pelo evemerismo e, recentemente, pelas releituras socialistas utópicas, positivistas e marxistas do mesmo mito. No ensaio citado, a relação entre Cristo e Prometeu é longamente comentada, mostrando-se o lado divino do humano como consta no poema “Entretanto”¹⁶: “Vós sois deuses (Cristo)”.

“Prometeu, herói da mitologia grega, personagem da tragédia grega, é a verdadeira descoberta do humano.

Depois vem Jesus Cristo, aquele onde o humano e o divino não se aniquilam mutuamente, antes pelo contrário cabem perfeitamente um e outro na personalidade humana: o humano e o divino.”¹⁷ “[...] Prometeu, em manifesto prejuízo do divino faz a descoberta do humano: isola-o na mitologia. E com efeito, são exclusivamente humanas certas faculdades que os deuses guardavam em seu segredo [...] Então Jesus Cristo, por verdadeira inspiração, descobre para além da descoberta do humano por Prometeu, a individualidade ou personalidade humana. [...] Prometeu e Cristo são fundamentais no nascimento e vida da Europa.”¹⁸ “[...] Prometeu é o universal pelo conhecimento. Jesus Cristo é o universal pela fé.[...] Prometeu e Cristo são afinal uma mesma ideia, fazendo um e outro coincidir a consciência universal e a consciência individual na unidade pessoal de cada ser humano.”¹⁹

As referências a Cristo surgem inicialmente em *A Engomadeira*:

A Lenda de Cristo é a única profecia exacta de toda a História Universal. É simultaneamente a História da Humanidade desde o primeiro homem até ao último de todos os homens e a vida interior, consciente e inconsciente de cada um dos homens separadamente. A Lenda de Cristo edificada talvez sobre a vida de um homem cujo descritivo simbolizava essa própria Lenda, canta a personalidade, as lutas dos homens separadamente. A Lenda de Cristo, edificada pela vitória da Inteligência, os sacrifícios pelo Bem dos outros, admitindo entre estes todos os que a estética comparou.²⁰

Neste texto, porém o cunho titânico está sobretudo patente na recusa da moral instituída e da hipocrisia social bem como dos cânones literários evidenciada pelas “transmutações” da engomadeira de ser alienado, “Tudo nela tinha um limite de grande saldo ou de abatimentos por motivos de obras”²¹, em mulher “moderna” fruto de experiências dionisíacas, e do anão, ser grotesco que no final do texto se converte em poeta, na medida em que possui um segredo, um conhecimento iniciático que o

¹⁵ *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964.

¹⁶ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, p.219.

¹⁷ *Idem, ibidem.*, p.831.

¹⁸ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, pp.831-2.

¹⁹ *Idem, ibidem*, pp.832-43.

²⁰ *Idem, ibidem*, p.408.

²¹ *Idem, ibidem*, p.389.

faz aceder, assim como ao próprio texto, a uma outra ordem da realidade e da vida, conforme E. Sapega²² constatou no seu estudo:

O anão já não era o mesmo – morrera o bobo das tabernas, o poeta mendigo da Torre. [...] Dantes pedia esmola ou vendia cautelas, ou estropiava num fandango de ir cair as coplas mais indecentes das revistas; agora fugia dos outros e não mendigava, tinha mesmo um orgulho de saber uma coisa que os outros não sabiam. Às vezes quando encontrava os mendigos punha-se a chorar e convidava-os para ir pràs terras e dava-lhes uma moeda de prata.²³

Contudo, o exemplo mais acabado da imbricação destas duas figuras por Almada, consideradas, no referido ensaio, as mais influentes da cultura europeia, encontra-se no fragmento de *A Invenção do Dia Claro*:

Uma cruz na encruzilhada

Quando acabou a parábola, as duas grandes alas da humanidade desconjuntaram-se.

Havia uma cruz na encruzilhada.

A cada um que passava dizia o Cristo de pedra:

‘Em vez de ter morrido numa cruz, por ti, antes tivesse pegado na lança que me abriu o peito, para com ela rasgar os olhos da cara, para deixar entrar claridade para dentro de ti pelos buracos dos teus olhos.

‘Tudo quanto eu te disse ficou escrito e é tudo quanto ainda hoje tenho para te dizer.

Se me fiz crucificar para to dizer porque não te deixas crucificar para saberes como eu to disse?

‘Não posso, por mais que tente, livrar uma das mãos, pregaram-mas bem, como se prega um crucificado; não posso, por mais que tente, livrar uma das mãos, para te sacudir a cabeça quando vieres ajoelhar-te aqui aos pés da minha cruz.

‘Se fosse o teu orgulho de joelhos, ainda era o teu orgulho, mas são as tuas pernas dobradas com o peso do ar.

‘Não tenho uma das mãos livre para te empurrar daqui da minha cruz até ao teu lugar lá em baixo na terra.

‘Levanta-te, homem! No dia em que tu nasceste, nasceu no mesmo dia um lugar para ti, lá em baixo na terra. Esse lugar é o teu! o teu lugar é a tua fortuna! o teu lugar é a tua glória. Não deixes o teu ligar vazio, nem te deixes p’ái sem lugar.

‘Não te aleijes a procurar outras fortunas que não terás, – há uma só para ti – é a única que há para ti, não serve para ti, não serve para os outros, – é por isso que ela é a tua fortuna!

‘Porque vieste ajoelhar-te aqui aos pés da minha cruz? Foi porque a tua cabeça se encheu de dúvidas?...

‘Tanto melhor! Aproveita agora que tens a dúvida dentro da tua cabeça, aproveita a sorte de teres a dúvida dentro da tua cabeça. Não te canses de ter esta sorte!

‘Não tenhas medo de estares a ver a tua cabeça a ir directamente para a loucura, não tenhas medo! Deixa-a ir até à loucura! ajuda-a a ir até à loucura. Vai tu também pessoalmente, co’a tua cabeça até à loucura! Vem ler a loucura escrita na palma da tua mão. Fecha a tua mão. Fecha a tua mão com força. Agarra bem a loucura dentro da tua mão!

²² Sapega, E., *Ficções Modernistas: A Contribuição de José de Almada Negreiros para a Renovação do Modernismo Português, 1915-1925*, Lisboa, ICALP, 1992.

²³ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, pp.408-9.

‘Senão... se tens medo da dúvida e te pões a fugir dela por mor da loucura que já está à vista, se não comesas desde já a desbastar a fantasia que cresceu no lugar marcado para ti, lá em baixo na terra; se não pretendes transformar essa fantasia em imaginação tranquila e criadora...

...um dia a loucura virá plo seu próprio pé bater à tua porta, e tu, desprevenido, e tu sem mãos para a esganar, porque a loucura já será maior do que na palma da tua mão, porque a loucura será maior dos que as tuas mãos, porque a loucura poderá mais do que tu com as tuas mãos; e ela fará de ti o pior de todos, por não teres sabido servir-te dela como tu devias sabê-lo querer!

*

Fim de dia

Um por um, toda a humanidade ouviu a Cruz da encruzilhada, e a cada um parecia-lhe reconhecer aquele modo de falar.²⁴

A referência ao dionísíaco, à loucura enquanto fonte de acesso ao conhecimento, essa Luz que Goethe, segundo a tradição, invocou-convocou nas suas derradeiras palavras e por Almada tanto interpelada, surge em vários poemas nomeadamente em

Reconhecimento à Loucura

Já alguém sentiu a loucura vestir de repente o nosso corpo?

Já.

E tomar a forma dos objectos?

Sim.

E acender relâmpagos no pensamento?

Também.

E às vezes parecer ser o fim?

Exactamente.

[...]

E de uns fazer gigantes

e de outros alienados?

E fazer frente ao impossível

atrevidamente e ganhar-lhe, e ganhar-lhe

a ponto do impossível ficar possível?

E quando tudo parece perfeito

poder-se ir ainda mais além?

E isto de desencantar vidas

Aos que julgam que a vida é só uma?

E isto de haver sempre ainda mais uma maneira para tudo?

Tu só loucura és capaz de transformar

o mundo tantas vezes quantas seja as necessárias para olhos individuais?

Só tu és capaz de fazer que tenham razão

tantas razões que hão-de viver juntas

[...]

Só tu tens asas para dar

A quem t’as vier buscar.²⁵

²⁴ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, pp.177-9.

²⁵ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, p.244.

A mensagem de acção e a necessidade de ousadia na afirmação pessoal, de ocupar “um lugar na terra” consignada ao longo da tradição por G. Bruno, responsável pela divinização do homem, presente no fragmento supracitado, culmina naquilo a que Almada chama “presença”, título de um dos seus maiores poemas líricos. Em epígrafe a “Presença”, aparece convocado o anjo da guarda:

O anjo da guarda está sempre a dizer-me:
De que estás à espera? Vá, anda! Começa
já a cuidar da tua presença!²⁶

Em grande parte dos textos dessa ordem, *A Invenção do Dia Claro*, “O Menino de Olhos de Gigante” (1922), “As Quatro Manhãs” (1925-35) e, ainda, em *Nome de Guerra*, o encontro consigo mesmo, propiciado pela iluminação-revelação, fornece o acesso à compreensão do cerne do humano. De facto, para Almada o individual implica o universal: “Quando digo Eu não me refiro apenas a mim mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa”²⁷.

O discurso proferido por Cristo em *A Invenção*... actualiza a vertente do mito que converte Prometeu no criador do homem moral, activo, ligando-o ao progresso, à verdade e à ciência, interpretação típica do Renascimento e, posteriormente, de leituras de cunho positivista. Curiosamente, em:

PRIMEIRA DESCOBERTA DE PORTUGAL
NA EUROPA NO SÉCULO XX

Manifesto da Exposição de
Amadeo de Sousa-Cardoso
19 Lisboa 16

está patente o lado civilizador e também redentor do gesto prometeico:

Algumas das raras energias mal comportadas que ainda assomam à tona d'água pertencem alucinadamente a séculos que já não existem e quando Um Português, genialmente do século XX, desce da Europa, condoído da pátria entrevada, para lhe dar o Parto da sua Inteligência, a indiferença espartilhada da família portuguesa ainda não deslaça as mãos de cima da barriga. Pois, senhores, a Exposição de Amadeo de Sousa-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no século XX.

A Raça Portuguesa não precisa de reabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é de nascer pró século em que vive a Terra.. [...]

Mais do que isto ainda Amadeo de Sousa-Cardoso pertence à Guarda Avançada na *maior das lutas* que é o Pensamento Universal.²⁸

Por sua vez, em “A Cena do Ódio”, o titanismo toma posturas eivadas das formulações de Byron e Coleridge, onde ódio e vingança se aliam a uma insatisfação perpétua:

²⁶ *Idem, ibidem*, p.213.

²⁷ *Idem, ibidem*, p.183.

²⁸ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, pp.646-7.

Sou Narciso do Meu Ódio!
– O Meu Ódio é Lanterna de Diógenes,
é cegueira de Diógenes,
é cegueira de Lanterna!
(O Meu Ódio tem tronos d'Heródes,
histerismos de Cleópatra, perversões de Catarina!)
O Meu Ódio é Dilúvio Universal sem Arcas de Noé, só Dilúvio Universal!
e mais Universal ainda:
Sempre a crescer, sempre a subir...
até apagar o Sol!"

[...]

Hei-de, entretanto, gastar a garganta
a insultar-te, ó besta!
Hei-de morder-te a ponta do rabo
e pôr-te as mãos no chão, no seu lugar!

[...]

Os homens são na proporção dos seus desejos
e é por isso que tenho a Concepção do Infinito...
Não te cora ser grande o teu avô
e tu apenas o seu neto, e tu apenas o seu esperma?
Não te dói Adão mais que tu?
Não envergonha o teres antes de ti
Outros muitos maiores que tu?
Jamais eu queria vir a ser um dia
o que o maior de todos já tivesse sido
eu quero sempre muito mais
e mais ainda muito p'além-demais-Infinito...
Tu não sabes, meu bruto, que nós vivemos tão pouco
que ficamos sempre a meio-caminho do Desejo?²⁹

O já citado *Manifesto Anti-Dantas...* postula, por seu lado, a reivindicação peremptória de uma espécie de profilaxia artística e social: "Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia – se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado!"³⁰.

No *Ultimatum...*, um auto-retrato hiperbólico, define o "performer" como "aquele que se espanta da própria personalidade [...] que deduz a apoteose do homem completo."³¹ Exortando os contemporâneos para " [...] a consciência exacta da Actualidade", proclama:

[...] É preciso saber que sois Europeus do século XX.
[...] Insultai o perigo.
Desejais o *record*.
Dispensai as pacíficas e coxas recompensas da longevidade.

²⁹ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, pp.86; 93; 94; 96.

³⁰ *Idem, ibidem*, p.645.

³¹ *Idem, ibidem*, p.649.

Divinizai o Orgulho.
Rezai a Luxúria.
Fazei predominar os sentimentos fortes sobre os agradáveis.
Tende a arrogância dos sãos e dos completos.
Fazei a apologia da Força e da Inteligência
Fazei despertar o cérebro estonteantemente genial da Raça Latina.
Tentai vós mesmos o Homem Definitivo.
[...]
Gritai nas razões das vossas existências que tendes direito a uma pátria civilizada.³²

Ao longo de toda a sua actuação artística, Almada escreveu várias peças de teatro, contudo, na maturidade constata:

Em mim a vocação de teatro está truncada. Por isso jamais seria capaz de nada em teatro senão sobre o que fosse feito por mim não só como autor, tão bem como actor e também como organizador do espectáculo. Francamente, nada mais saberia de teatro que o que nele fizesse feito por mim. Com uma excepção: Ésquilo... O único génio possível em teatro fê-lo Ésquilo depois dele ficou a genialidade do teatro.

Ésquilo está possesso do humano e por isso não pode senão ‘falar-se’: não tem particular além de humano. Assim o génio é desumano. Sem colóquio. Evidentemente o génio teatro havia de dispersar-se em genialidade particular.

Vi a tempo esta circunstância passar por mim e parei no teatro. Limito-me ao exercício próprio da arte de teatro na qual a rebusca do espontâneo está premente de imediato, mais tremendamente que em qualquer outra arte.³³

O ideário exposto no ensaio sinteticamente referido é retomado em grande parte trinta anos depois em *Aquí Cáucaso*, embora a peça apresente uma reelaboração conceptual fortemente marcada pelas reflexões patentes em *Ver*. Almada, como Goethe³⁴, passa da exaltação ao apaziguamento, ao construir um texto que faz antever um Prometeu “libertado”, adoptando, por outro lado, procedimentos de escrita que lembram as transformações às quais o poeta de Weimar submete os fragmentos do drama inacabado e a ode que publica, muito depois da primitiva data da escrita, numa orquestração de cunho rapsódico.

A referida peça, constituída por um “Acto Único”, resulta da combinatória de um monólogo dramático intitulado “Prometeu”, lido por Almada num encontro de poetas no final dos anos 60, de um posterior “enquadramento cénico”, um “intróito” segundo Maria Aliette Galhoz, e de um paratexto de teor ensaístico. As estratégias de construção textual acabadas de referir são frequentes no *modus operandi* de Almada, começando pela representação performativa dos seus textos (cf. *Manifesto...*, *Ultimatum...*), passando pela reescrita de uma mesma temática, ou até, de um único projecto textual que se

³² Negreiros, Almada J., *op. cit.*, pp.654-5.

³³ *Idem, ibidem*, p.1001.

³⁴ Goethe escreve em 1773 fragmentos de um drama inacabado, em 1780 produz uma ode, que posteriormente publicará em conjunto com os fragmentos, cerca de 1830. Conforme se demonstrou a ode que aparece no princípio do terceiro acto, figurando como um monólogo, não teria sido primitivamente destinada ao drama. Assim, o fragmento lírico é inserido numa sequência rapsódica aquando da publicação. (cf. H. Lichtenberger, *Goethe- Dramas de Jeunesse*, Paris, Éditions Montaigne, 1929, p I-II).

materializa em várias versões (cf. “Litoral” e “Rosa dos Ventos”), culminando com a corporização do mesmo projecto de obra através de géneros literários diferentes (*A Engomadeira* – novela, *Deseja-se Mulher* – teatro, *Nome de Guerra* – romance).

Na peça em questão as personagens não têm nome excepto o “Pastorinho”, que, à semelhança do pai e do avô, se chama Prometeu, tal como a rocha e o próprio lugar, e “A Personagem” que surge no final, sendo os restantes “intervenientes”, agentes-pensantes, quatro jovens, identificados através das didascálias nas quais constam apenas atributos que os definem funcionalmente:

1º jovem O que lê
 1ª jovem A que sabe o que quer
 2º jovem O que comunica
 2ª jovem A que mal sabe que conhece
 Pastorinho O que guarda³⁵

No referido paratexto onde, num primeiro momento, se faz referência à natureza simbiótica, ou como tal desejável, do entendimento e da inteligência, à problemática da criação no momento actual caracterizada pelo “anonimato”, “A categoria da obra mede-se pela inexistência pessoal do seu autor. Obra é sinal. Sinal com particular, caduca, não é sinal. Sinal é para acto. Em acto é que vive pessoal.”³⁶ De seguida, um outro fragmento corporiza uma voz que assume uma postura prometeica ao interpelar a Hierarquia e Zeus, fazendo profecias e proferindo ensinamentos em perfeita sintonia com o teor das conversas dos dois casais e as sequências finais do texto, o discurso (o primitivo monólogo) proferido por “A Personagem” que interpela, em arrebatadora imprecação, Zeus e os imortais dos quais ele faz parte, mas dos quais, singularmente, se aparta, porque Prometeu é a “ideia antes da ideia”:

Vou dizer-te o que não ficou escrito na Hierarquia. Para ti, ó hierárquico, é novidade.

Ora, há duas espécies de novidades: a do que foi esquecido e a do que nunca foi conhecido.

[...] Sabes a que se deve a nascença de Atena?

[...] Lembra-te, Zeus omnipresente, do que significa o nome Prometeu?

Lembro-te eu? Prometeu: o precavido. Precisamente o que tu não foste, ó divindade imortalmente omnisatisfeita: Precavido.

[...] Ao que não é precavido tudo lhe acontece em achar-se roubado e fica mão-leve para castigos pesados, e põe erro a tudo, e é tão extensa a lista dos castigos que parece autoridade.³⁷

A primeira sequência visa dar conta da perenidade do mito ao pôr em cena um diálogo, situado na actualidade, de vários jovens sobre questões e conceitos como Zeus, Atena, Io, Hefaios, humanidade e divindade, memória e esquecimento, imortalidade e perpetuidade, transformando deste modo o primitivo monólogo dramático “Prometeu” na peça *Aqui Cáucaso*. O intróito, em singular revisitação peripatética, apresenta-nos

³⁵ Almada, *op. cit.*, p.612.

³⁶ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, pp.613.

³⁷ *Idem, ibidem*, pp.613-4.

um autêntico debate de ideias, discussão donde sai a luz, entre dois casais de jovens alpinistas que escalam o Cáucaso, “a rocha de Prometeu, ...[...] o melhor lugar para que o castigo fosse visto por todas as gentes ...[...] Mas só se vê o castigo e não a razão do castigo do amigo do Homem”³⁸. A finalidade da expedição é atingir o ponto central da terra, equidistante de todos os outros (cf. “Rosa dos Ventos”) para acederem ao conhecimento; “O que aceitamos é de outra ordem, é a realidade verdadeira, é ensinamento (que não se nos faz e que recebemos) de que a oposição da nossa natureza ainda não está feita”³⁹. Mas, acima de tudo, a escalada representa a “elevação” física e espiritual, símbolo dos requisitos da aquisição do conhecimento humano, até ao estado-estádio da Unidade onde reside o indizível, o Sagrado, “elemento comum às naturezas divina e humana, ...[...] mas singular em cada uma delas”⁴⁰.

O que vai adiante de ambos é a ideia deirmos aqui [...] o panorama sem limites faz-nos entrar inteiros dentro de cada um de nós. [...] É que saímos dos falsos limites. – E há limites legítimos?

Almada expõe a sua visão da mitologia e das religiões afirmando a necessidade da “desocultação do homem” e postulando-o como ser em e de “perpetuidade”. Esta é fruto do nascimento de Atena, parto ao qual Zeus foi forçado.

2º jovem- Atena não nasceu de mãe...[...]Foi parida pela mente de Zeus.

2ª jovem–Pela vontade própria de Zeus, a divindade onnipotente. Não...[...] ... Não foi por vontade da divindade onnipotente. Foi à força.Foi forçado ao parto...8...] ‘No parto não há vontade houve causa.’...[...] Atena é na natureza divina a sua relação com o tempo mortal. Esta relação chama-se perpetuidade ...⁴¹

Assim, a mencionada perpetuidade “acto quotidiano da natureza humana” constitui a correspondência em termos humanos da imortalidade, porém, na ordem do humano a vocação pessoal, condição e consequência da liberdade constitui o cerne de todo o percurso de vida e de civilização:

Que o homem caiba inteiro inimitável forma da sua vocação pessoal”⁴²...[---] Porém estamos milénios atrasados de nós mesmos”⁴³... “Prometeu diria: cada qual vá pessoalmente roubar aos deuses os seus segredos o quer dizer por outras palavras que ocupa uma vida a parte que compete a cada qual no conhecimento”⁴⁴. Contudo entre humanos e divinos não há ainda uma verdadeira relação embora já ambos tenham conhecimento, isto é, consciência uma da outra⁴⁵.

A humanidade, em cada um dos seus componentes, articulará a “luz que vem de dentro” com a “luz que vem de fora”; “ então os deuses entram finalmente no convívio

³⁸ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, 617.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 619.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p.617

⁴¹ *Idem, ibidem*, p.623

⁴² Negreiros, Almada J., *op. cit.*, p623

⁴³ *Idem, ibidem*, p.627.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p.831.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p.621.

com os mortais e os mortais na paz da sua liberdade”⁴⁶. Homens e deuses em relação cumprirão a plenitude do Sagrado, “singular por excelência, o mesmo pelo qual deuses e mortais se esmeram para que tudo aconteça haja o que houver sem se lhe tocar”⁴⁷, a Unidade, e a cabal libertação de Prometeu.

O homem compreendeu que o Paraíso mortal ou imortal era conquista e o homem começou pela ferramenta chamada Arte... [...] ... E com arte o Homem foi tornando fatal também o destino que vinha de dentro ...[...]...Uma vez tornado fatal o destino da humanidade inteira, e do Homem, um por um, pessoa a pessoa, acabaram-se de vez os grilhões de Prometeu⁴⁸.

Corporizando uma revisitação singular da tradição ocidental, marca soberana da produção de Almada, feita de diálogo aberto ou sub-reptício com aquela, o papel de Prometeu no presente contexto de leitura, embora já Hobbes tivesse postulado que o titã criara o homem no interesse dos deuses, vai muito para além de dar ao homem a sua possibilidade de existência, ao conceder-lhe a consciência de si mesmo (tal como a tradição destaca); com efeito, ao advertir os deuses da existência deste sem o qual eles nada ou muito pouco seriam, mostrando-lhes uma natureza distinta da deles, pois tudo existe em “antinomia”, o titã almadino “recria a ordem cósmica” ou antes “reequilibra-a”:

Prometeu só deu ao homem aquilo que lhe pertencia por direito mas que ele ignorava ser seu direito, apressa essa descoberta ao homem [...] Prometeu não interfere na natureza humana, apenas adverte a divindade dos poderes próprios do homem que os deuses ignoravam [...] Prometeu, o amigo do homem não pode ser o homem. [...] Porque a ideia de homem não nasce logo com o homem, mas é este quem a tem depois em relação às naturezas diferentes da sua.⁴⁹

O que Prometeu retira aos deuses é a ilusão da onisciência e da onipotência de que a natureza perfectível e cognoscente do homem, é a prova cabal. Almada ressalta o papel da natureza humana, distinta da divina porém necessária àquela.” Se há méritos entre imortais, é meu, o de ter-me acercado, o primeiro do quotidiano do homem”.⁵⁰ Não só Prometeu assume conscientemente o seu papel de imortal, mas, sobretudo, ao dar ao homem a consciência de si mesmo, revela aos deuses aquilo que eles “ignoravam na sua soberba de imortais”⁵¹. Pois “que outro programa é o de Imortais senão este único que o Homem de *per si* se desoculte.”⁵²

Consequentemente, o “Precavido” é o “amigo do Homem por amor dos deuses”.

⁴⁶ *Idem, ibidem*.p.624

⁴⁷ *Idem, ibidem*.p.626.

⁴⁸ *Idem, ibidem*.p.635.

⁴⁹ Negreiros, Almada J., *op. cit.*, p.619.

⁵⁰ *Idem, ibidem*.p.634.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p 623.

⁵² *Idem, ibidem*, p 630.

José Ribeiro Ferreira
Universidade de Coimbra

A figura de Prometeu em poetas portugueses contemporâneos

Herói que ousa afrontar a divindade, Prometeu aparece em Hesíodo¹ a tentar ludibriar Zeus, o pai dos homens e dos deuses, quando lhe deu a escolher, num sacrifício, entre um montão de ossos disfarçados com a gordura e a carne escondida pela pele, induzindo o filho de Cronos a optar pela primeira alternativa para beneficiar os homens com a melhor parte do sacrifício. Como castigo, Zeus privou os mortais do fogo que Prometeu, em novo acto de *hybris*, conseguiu recuperar no Olimpo e trazer até à terra escondido numa canafrecha. Então Zeus, encolerizado, agrilhoou o Titã a uma coluna ou a um penhasco, conforme as versões, e condenou-o à visita diária de uma águia que lhe devorava o fígado, até ser libertado por Hércules que por ali passa, milhares de anos depois, e mata a ave do Crónida.

O Titã é apresentado no *Prometeu Agrilhoado* – quer a tragédia seja de Ésquilo ou de outro grande tragediógrafo – como o benfeitor da humanidade que com a sua dádiva do fogo permite o progresso do homem; também como o rebelde obstinado que não cede ao poder tirânico de Zeus, opondo firmeza de carácter e serenidade, ante a injustiça do castigo, à subserviência das demais figuras.

Em outras fontes, em especial nas *Metamorfoses* de Ovídio (80-88 e 363-364), Prometeu surge ainda como o criador dos homens, modelando-os com terra à imagem dos deuses e dando-lhe um corpo direito e a olhar o céu, para os distinguir dos outros animais.

E assim o mito de Prometeu, além de explicar o aparecimento do fogo, ofereceu-nos também uma figura de significado poliédrico que é ao mesmo tempo símbolo do que implique luta por um ideal e nobreza de alma; símbolo de inquietação humana e das crenças e aspirações que ao longo dos tempos predominaram sucessivamente no coração humano; símbolo de protesto do homem contra a injustiça e da liberdade contra a opressão; elogio do saber e da luta do artista para dar forma à sua obra; símbolo da elevação do poeta ao lugar de Deus criador e do esforço criador do homem que ultrapassa a sua condição, quer desafiando a divindade, quer arrostando contra

¹ *Teogonia* 502-616 e *Erga* 47-105.

o mundo adverso; enfim, bandeira da rebelião da natureza contra as regras e símbolo da humanidade e da cultura humana, desde o renascimento.

Não será de estranhar que entre os nossos poetas contemporâneos a figura do titã esteja presente, embora não com a assiduidade que seria de esperar.

Talvez um pouco sugestionado por autores como Goethe, Shelley, Edgar Quinet, André Gide, Roger Dumas, Spitteler; e, entre nós, Guerra Junqueiro e Bazílio Telles²; habituado também à importância que o Titã adquiria nos séculos XVIII e XIX e à frequência com que era referido ou se lhe fazia alusão, estava na expectativa de encontrar um tratamento mais assíduo nos poetas contemporâneos, sobretudo em alguns deles. Foi surpresa que assim não acontecesse. As ocorrências são, no entanto, significativas e bem elucidativas da pervivência do mito. Vou comentar exemplos de diversos poetas, sem pretensão de ser exaustivo.

João Maia, nos *Poemas Helénicos* (Braga, 1962, p. 41), legou-nos, com o título de “Prometeu”, um dos poemas de mais denso significado sobre o mito do titã. Tem subjacente a tragédia *Prometeu Agrilhoado*, que anda atribuída a Ésquilo, ao declarar-se o sujeito poético «pedra da funda de Ésquilo» (v. 12)³. Mas as alusões à tragédia e ao mito são mais intensas, se bem que não explícitas. O poema, de três estrofes, começa por uma referência à falta de retirar o fogo para o dar aos homens – «A escada de ladrão de que me fiz» (v. 1) –, seguida do respectivo castigo. A primeira estrofe, no entanto, – que, no verso «Assente em náusea e asco» (v. 2), expressa também o sentimento de remorso que se não encontra no *Prometeu Agrilhoado* – alude apenas à primeira parte do castigo, ao agrilhoamento ao penhasco, que lhe dói «nos ossos» (v. 3) e devido ao qual se sente «negado a mastros e poços», a «abismos e alturas» em que o eu poético se quis (vv. 4-6). Aliás o encadeamento é também a única parte do castigo a que assistimos no *Prometeu Agrilhoado*. A tortura da visita da águia aparece apenas como ameaça futura anunciada por Hermes no Êxodo (vv. 1021-1029).

E a segunda estrofe especifica a sequência do castigo – a vinda diária da ave. Simplesmente João Maia, como outros poetas portugueses, de que vou falar, substitui a tradicional águia, que é a ave simbólica de Zeus, pelo bem mais sombrio abutre, devido naturalmente ao carácter despectivo que tem e ao seu convívio com os cadáveres e a morte. É pois o abutre que, como acontece no mito, o visita e o ronda diariamente para lhe devorar as entranhas:

Quando o abutre que me ronda
Bate as asas ao vento do destino
Sigo-lhe a curva redonda
Que fiz dizer «não» ao que é divino.

A quadra acabada de citar aponta outra causa do castigo, uma das que mais sublinhada é no *Prometeu Agrilhoado*, a negação do Titã em colaborar com a divindade, com Zeus. Mas esta «curva redonda / Que fiz dizer «não» ao que é divino» (vv. 9-10)

² Vide Ana Paula Quintela Sottomayor, *Êsquilo: Prometeu Agrilhoado*. Introdução, tradução e notas (Lisboa, Edições 70, 1992), pp. 23-25.

³ Durante muito tempo considerado, de modo geral, da autoria de Ésquilo, hoje vai-lhe sendo negada cada vez com mais insistência essa paternidade. Vide M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound* (Cambridge, 1977).

alude apenas à figura mítica que afronta o pai dos deuses, ou implica e afecta também a falta de disponibilidade do poeta para o «que é divino»? Repare-se que, no mito e na tragédia, Prometeu enfrenta o destino e não cede às prepotências de Zeus, enquanto aqui o sujeito poético parece deixar levar-se pelas asas do destino (vv. 8-9).

A terceira estrofe faz uma alusão subtil à única saída de Prometeu, na tragédia *Prometeu Agrilhoado*, à prepotência do deus: a resistência às ordens de Zeus e a sua persistência em não lhe revelar o segredo que possui. É esse dizer não, a que alude o último verso da quadra (v. 10), que lhe permite ser «pedra da funda de Ésquilo» e possibilita darem lume os seus «dedos apagados». Mas dedos apagados agora, porque Prometeu, acorrentado ao penhasco do Cáucaso e abandonado praticamente por todos, já não tem possibilidade de transmitir o fogo e apenas revive na criação do tratediôgrafo ateniense? Ou há também a intenção de estabelecer um contraste entre o Titã, que legou o fogo aos homens, e o poeta que, de «dedos apagados» (v. 15), não passa das coisas lhanas, incipientes, toscas – apenas consegue ser «pedra da funda de Ésquilo» que passa zunindo «rente dos telhados» (vv. 12-13).

O poema, que vive de contrastes – por exemplo, «mastros e poços» (v. 5), «abismos e alturas» (v. 6) – e de aliterações (em **a** nos versos 2 e 6), merece ser transcrito na íntegra:

A escada de ladrão de que me fiz
Assente em náusea e asco
Dói-me nos ossos.
Cá estou no penhasco,
5 Negado a mastros e poços
abismos e alturas em que me quis.
Quando o abutre que me ronda
Bate as asas ao vento do destino
Sigo-lhe a curva redonda
10 Que fiz dizer «não» ao que é divino.
Sou então
Pedra da funda de Ésquilo.
Passo zunindo e rente dos telhados.
Só assim dão lume
15 Meus dedos apagados.

José Gomes Ferreira é outro poeta que trata o mito de Prometeu, e um dos que mais ocorrências apresenta. Refere-o em três poemas – ou pelo menos parece fazer-lhe alusão: os XXII e XXVIII de *Elementos* (II, p. 410) e o III de *Noruega* (III p. 308)⁴. Embora existam outras referências ao mito na sua obra, apenas me proponho tratar a sua presença na poesia⁵.

⁴ Cito pela edição de Círculo de Leitores *Poeta Militante* (I 2003), II 2004, III 2004).

⁵ Luís Filipe Soares Sampaio Teixeira apresentou e defendeu na Faculdade de Letras de Viseu da Universidade Católica uma tese sobre *Mitos Clássicos na Poesia de José Gomes Ferreira* (Viseu, 2002, policopiada). Aí aborda, nas páginas 29-39, o mito de Prometeu na obra do autor de *Poeta Militante*. Para elas remeto os interessados.

Para José Gomes Ferreira a poesia é grito, revolta, denúncia – o que chama «estética do grito»⁶. E com a abordagem do mito de Prometeu pretende ele denunciar o absurdo da vida. O poema XXII de *Elementos* clama que não o «enterrem vivo» nem o cubram de silêncio como se o metessem num caixão, ao «lado do Grito». Pede, pelo contrário – numa possível alusão ao caso de Prometeu – que, ao morrer o estendam «numa rocha nua», para «ser devorado pelas pedras e pelos «bicos das nuvens». Cito o poema por inteiro:

Ah! Não me enterrem vivo!
Não me fechem num caixão com o silêncio.
Ao lado do Grito.

Quando eu morrer
estendam-me numa rocha nua.
E deixem-me ser devorado pelas pedras.
Pelos bicos das nuvens.

Morte é liberdade.

Ar.

O poema XXVIII, uma composição de dez versos, é encimado pela epígrafe “Herança de Prometeu” e tem subjacente o titã Prometeu como criador dos homens, que não encontramos em Hesíodo nem no *Prometeu Agrilboado*, mas que adquire relevo na versão do mito narrada nas *Metamorfoses* de Ovídio: o poeta, que em criança modelava figuras «com a lama dos quintais», sente-se só. E quantos mais perfis modelava mais só se sentia. Na segunda parte do poema, que começa no verso 6 e se encontra marcada por travessão, faz-se alusão ao transporte do fogo e à ave que são elementos tradicionais, embora substitua a águia pelo abutre, como acontecera já no poema de João Maia. Agora, porém, desconstruindo a versão usual, não é a ave que lhe devora as entranhas mas é antes o poeta-Prometeu que estrangula abutres e há-de «escalar o céu», não para roubar o fogo, como narra a tradição, mas para dar «à solidão das estrelas» o «verdadeiro fogo» (vv. 9-10) que é o do poeta. Eis o poema:

Em criança
às vezes modelava perfis de terra
com a lama dos quintais.

Mas parava triste
ao sentir-me mais só
– tu estrangulador de abutres
de mãos secas
que um dia hás-de escalar o céu
para dar o verdadeiro fogo, o nosso,
à solidão das estrelas.

O poema repete a referência à solidão, tónica que a terceira composição dedicada a Prometeu (III p. 308) volta a percutir. Com a epígrafe “Ilha deserta” e com a mesma concepção do Titã como criador dos homens, o poema contém alusões várias à passagem

⁶ Assim a define em texto publicado em *A Memória das Palavras, ou O Gosto de Falar de Mim* (Lisboa, Dom Quixote, ⁵1991), p. 188.

do poeta pela Noruega, onde foi cônsul em Kristiansund, e acentua a solidão que viveu e o frio que sentiu nesse país, coberto de neve em parte do ano e com as sombras da noite a envolver tudo a partir das duas horas da tarde⁷: além de os termos ‘quarto’, ‘ilha’, ‘solidão’ sugerirem a ideia de exílio e isolamento, acresce que essa ilha é deserta, a terra é de nada, como sugere no verso 4, e local onde iniciou «a exploração das minas menos secretas da solidão» (vv. 5-7) e onde habitava num buraco, da rua trazia «um bocado de neve» (vv. 10-11) e vivia «A sós / com o abutre de garras de frio» (vv. 18-19). Temos, portanto, uma reiteração insistente no isolamento, silêncio e falta de calor humano. Solidão que também é uma das tónicas do castigo imposto a Prometeu e que o Titã penosamente sente, como denunciam as suas palavras amargas dos versos 268-270 do *Prometeu Agrilhoado*, em que se lamenta de nunca ter pensado que, consumido por semelhantes sofrimentos e acorrentado a um penhasco, estava destinado a viver naquele pico ermo e solitário.

Além deste isolamento são mais dois os elementos do mito aflorados: a ousadia de modelar criaturas e o subsequente castigo diário da ave – no caso, abutre. O poeta, qual outro Titã, nessa busca exploratória «das minas menos secretas / da solidão», a cada passo desce à rua, regressa «de lá com um bocado de neve, mistura «terra e céu», acende-lhe «um perfil qualquer / de seda, morte e mulher» (vv. 10-14). Assim passa o frio das noites «a fingir de Prometeu» (v. 17) e, como o Titã, vê-se só a contas «com o abutre» que vive em cada um de nós e «se devora a si mesmo» (vv. 18-21). Simplesmente, no poema de José Gomes Ferreira, são «garras de frio» as que o abutre lhe crava.

Será melhor, contudo, proporcionar a leitura integral do poema que passo a transcrever:

Aquele quarto
foi a última ilha achada pelos portugueses
onde mal cheguei a nado
(«a nada», diriam os poetas de hoje)
5 inicie a exploração
das minas menos secretas
da solidão.

De vez em quando
escavava um buraco no chão
10 descia à rua
trazia de lá um bocado de neve,
misturava-a com terra e céu,
acendia-lhe um perfil qualquer
de seda, morte e mulher
15 – e assim passava as noites
com frieza de cio
a fingir de Prometeu.

A sós
com o abutre de garras de frio
20 que se devora a si mesmo
nas entranhas de todos nós.

⁷ Cf. José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 123.

Gostaria, antes de passar a outro poeta, de chamar a atenção para a aliteração nos versos 6 e 14 e para algumas sugestivas metáforas: «minas menos secretas da solidão» (vv. 6-7), misturar neve «com terra e céu» (v. 12), acender perfil «de seda, morte e mulher» (vv. 13-14), «abutre de garras de frio» (v. 19).

Vejam agora Miguel Torga, um dos escritores que mais ocorrências nos legou do mito de Prometeu, embora sem a importância que a minha expectativa inicial me fez esperar: apenas um poema e sete referências, algumas ocasionais, todas no *Diário*, mesmo o poema⁸. E começo por um passo (*Diário* VI, p. 542) em que acentua a superioridade de Prometeu em relação a outros heróis, reais ou míticos: «O Sepúlveda autêntico do naufrágio quinhentista, embora trágico, perde muito da sua grandeza ao lado da misérrima condenação do inventado Adamastor de Camões, que, por sua vez, empobrece também comparado com o desgraçado Prometeu amarrado à fraga e a ser rilhado do fígado trinta mil anos». Outras vezes exalta e sublinha a sua inquietação e o seu poder de criador e de artista. Assim num texto de 21 de julho de 1951 (incluído no *Diário* VI), a propósito da representação do *Auto da Lusitânia* de Gil Vicente, disserta sobre o carácter polimorfo de Lúcifer e Satanás, a sua revolta, relacionando-os com todas as figuras que ao longo dos tempos se insurgem contra a submissão. E neste contexto cita Cristo e Prometeu: «O espírito de espada preta, de sacrílegas aventuras, de imprevistas fascinações, esse é que tentou verdadeiramente a Ásia e depois a Europa. A Judeia põe, nada mais, nada menos do que o mundo aos pés de Cristo; e a Grécia opõe à serenidade de Júpiter a inquietação de Prometeu» (p. 538). E o Titã insubmisso da tradição mítica volta a surgir numa reflexão, datada de 8 de Novembro de 1952 (*Diário* VI), em que caracteriza Leonardo da Vinci, de forma metafórica, comparando-o com a figura de Prometeu e com o seu espírito criador: «Divino, agora, não é Deus; é quem seja capaz de pintar *A Ceia* ou possa escrever o memorando que Leonardo enviou a Ludovico Sforza. Com a orgulhosa consciência do seu poder intelectual, Prometeu vai outra vez tentar o impossível. Pela mão da confiança em si mesmo do novo titã, o esplendor da especulação grega tem finalmente a sua resposta prática» (p. 585).

O filho de Jápeto aparece de novo como símbolo da humanidade e da liberdade num passo do *Diário* IX, datado de 8 de dezembro de 1961, no qual o escritor se identifica com o Titã e interpreta de modo alegórico o castigo ou a visita da águia: «Autor, actor e espectador, acabo por encarar toda a tragédia da espécie humana no palco da consciência: Prometeu, com o fogo roubado aos deuses nas mãos orgulhosas, roído pela águia do seu íntimo terror...» (p. 894). A mesma identificação com a espécie humana surge num texto que Miguel Torga leu num colóquio comemorativo da abolição da pena de morte em Portugal (12 de setembro de 1967), em que fala dos homens como «filhos de Prometeu» (p. 1014), e na anotação, datada de 5 de Julho de 1963, em que ele, médico-poeta – a propósito dos seus esforços de três dias passados em volta de um doente para lhe salvar a vida, e coroados de êxito – refere os pequenos

⁸ Faço as citações pela edição que agrupou em dois volumes os 16 livros: *Diário* I-VIII e *Diário* IX-XVI, ambos publicados em Coimbra, 1995. José Marques Albuquerque, *Temas Clássicos em Miguel Torga* (Dissertação de Mestrado policopiada, apresentada em Viseu, 2002), pp. 129-132 trata do mito de Prometeu em Torga.

sucessos que os homens têm no dia a dia, «migalhas que valem a pena no plano mais exigente», condenados que nascemos «à sede absoluta e ao gosto de a mitigar em fontes relativas». É que os «Prometeus da imaginação grega são meras sublimações de humildes esforços bem sucedidos», e afinal o «fogo roubado é, modestamente, um pau friccionado até à exaustão...» (p. 932)⁹.

No *Diário* IV, com data de 26 de fevereiro de 1949, inclui Miguel Torga o poema “Vem, doce morte” que trata o tema de Prometeu, aludindo à sua qualidade de benfeitor da humanidade. O poeta identifica-se mais uma vez com o herói mítico e sublinha o seu amor e dádiva aos homens pela anáfora da forma verbal «dará», pela repetição, em paralelismo, do indefinido **todo**, no masculino e no neutro (versos 5-6) e pela sugestão, a terminar o poema, de que é traição o alheamento e a indiferença (v. 10): «Um coração só é feliz parado, / Quando não é traição ficar sozinho». O poema insiste também no estado de tristeza e cansaço em que o poeta-Prometeu se encontra. E «triste» é a palavra que abre a composição, bem realçada em verso isolado, e que se repete também no primeiro verso da segunda estrofe, potenciada pela expressão «cada vez mais» e pelas aliterações em **m** e em **c**: «Mas cada vez mais triste e mais cansado» (v. 7). E, se o «coração resiste / Por fidelidade» e não deixará de dar «todo o calor que o aqueceu», «tudo o que tem à humanidade», essa tristeza e esse cansaço – que só lhe permite dar ‘calor’ aos homens, já não o fogo – levam-no a desejar a morte, porque só pode o coração parar sem infelicidade, «quando não é traição ficar sozinho». Transcrevo o poema:

Triste,
Meu coração resiste
Por fidelidade.
Prometeu,
5 Dará tudo o que tem à humanidade.
Dará todo o calor que o aqueceu.

Mas cada vez mais triste e mais cansado,
Que ninguém o demore no caminho.
Um coração só é feliz parado,
10 quando não é traição ficar sozinho.

Quero agora fazer uma referência, se bem que rápida, a António Ramos Rosa, para quem o mito do filho de Jápeto também não é estranho. Em *Deambulações Oblíquas*, um livro saído na Quetzal em 2001, publica um poema (p. 23) que associa Prometeu, Orfeu e Diónisos. A composição fala do corpo da pátria «de impetuosas linhas / de excelsa formosura de liberdade nascente», cujo génio, quando essa pátria renasce ou se levanta, «aparece / com o fogo de Prometeu e a lira de Orfeu»:

Há um génio no corpo de impetuosas linhas
de excelsa formosura de liberdade nascente

⁹ Na p. 1003, temos outra alusão a Prometeu, ao contrapor Portugal a outros povos, na qual o titã é referido como figura literária: «Outros povos proporcionam aos seus Ésquilos e Cervantes os Prometeus e os Quixotes que sabemos. Portugal sugeriu a Camões a imagem negativa do homem rotineiro, acomodado, sem ímpeto e sem imaginação».

Quando a pátria se levanta esse génio aparece
com o fogo de Prometeu e a lira de Orfeu
5 Então todos comunicam através de um ser único
e dançam a liberdade das estrelas ascendentes

E nesse momento em que «todos comunicam através de um ser único» e em que «o todo se inclina para o seu próprio rosto de uma duração», a força de Díónisos vive na «audácia ardente / que impele os corpos para a encarnação voluptuosa»:

Dioniso está vivo nessa audácia ardente
que impele os corpos para a encarnação voluptuosa
abrindo-os como leques de um negro esplendor
15 em que a pátria se desnuda oferecendo o seu túmido seio de mulher forte

E assim, nos momentos em que a pátria ressurge, se renova, vive a «liberdade nascente», conjugam-se – num ser único em que todos comunicam, o corpo da pátria que «se desnuda oferecendo o seu túmido seio de mulher forte» – o fogo de Prometeu, a música e poesia de Orfeu e a força vital de Díónisos.

Fiama Hasse Pais Brandão inclui, nos *Cantos do Canto*, o poema “Canto das chamas” (pp. 39-40), no qual nomeia Prometeu, uma divindade astuta que conseguiu enganar Zeus e roubar aos deuses o fogo para o doar aos homens; em consequência, sofreu o castigo do pai dos deuses: encolerizado, agrilhoou o titã a uma montanha do Cáucaso, onde uma águia vinha todos os dias devorar-lhe o fígado que também diariamente se renovava. Transcrevo a primeira estrofe do poema (vv. 1-10) – a única que aqui interessa –, onde se encontram presentes diversos dos referidos elementos, e chamo a atenção para a aliteração frequente (e. g. vv. 2, 4, 5, 6, 7 e 8):

Bendigo o Prometeu agrilhado
que por mim sofreu os seus grilhões
e me trouxe as chamas da Paixão,
serena dor, a *solidão sonora*.
5 Na lareira estala e geme a lenha,
martírio doce meu de cada dia
que mais me salva a alma do que as artes
me salvam de cair na Dor diária.
Bendigo o martírio da Cruz viva
10 que no serão me deu as chamas negras.

O sofrimento de Prometeu, por causa da sua ajuda aos homens, é subtilmente associado à Paixão de Cristo – o agrilhamento de Prometeu trouxe ao sujeito poético «as chamas da Paixão» (v. 3) – e ao seu sofrimento e morte na cruz: «Bendigo o martírio da Cruz viva» (v. 9).

Em Manuel Alegre temos duas referências ao mito de Prometeu, uma explícita e outra implícita – respectivamente, num dos últimos poemas de *Sonetos do Obscuro Quê*, o que tem por título “Saída” (p. 672), e em *Senhora das Tempestades*, no poema “Águias” (p. 69)¹⁰.

¹⁰ As citações são feitas pela edição *Obra Poética* (Lisboa, Dom Quixote, 1999), p. 672 e *Senhora das Tempestades* (Lisboa, Dom Quixote, 1998), p. 69.

Na primeira composição, reflecte sobre as transformações provocadas pela ciência e técnica, possivelmente a caminho da desumanização e da robotização que se antevê no futuro, ou talvez do nada e do aniquilamento: o «cadáver congelado» a «renascer numa nave espacial», outro «homem no homem enxertado» que pode ser alguém ou «talvez ninguém». E na base de toda essa transformação e mutação estão os actos dos homens, «os novos Prometeus» que necessitam, para cantar a sua gesta, de «novo Homero», «feito por medida».

Transcrevo o soneto que tem um ritmo e cadência quase encantatória que assenta em assonâncias, rimas interiores, aliteraões:

E verás o cadáver congelado
renascer numa nave espacial.
Talvez o homem esteja ultrapassado
e nunca chegue ao quê ao quando ao qual.
A mutação: os novos Prometeus.
E feito por medida um outro Homero.
Talvez enfim o deus ou o nenhum deus
que está por dentro da palavra zero.
Outro homem no homem enxertado.
Transformação. Robôs. O quê. E quem.
Talvez enfim alguém. Talvez ninguém.
Talvez o nunca dantes desvendado
em outras naves e outras caravelas
“a caminho do sol e das estrelas”.

A segunda referência ao mito de Prometeu vem no poema “Águias” da última parte do livro *Senhora das Tempestades*, com o nome de “Puro Som”, que nos oferece uma poesia primordial e uma logofania poética. A poesia é feita de ritmo, música e palavras; e estas são como «águias que debicam / meu coração no cimo da montanha» – alusão evidente ao suplício de Prometeu, embora o órgão que elas devoram – uma alteração significativa em relação ao mito – seja não o fígado mas o coração, centro da afectividade e da vida. Essas águias-palavras são também tortura do poeta que se sente preso ao som e ritmo das palavras e da língua, do verso e da folha em que escreve. Há que estar atento à página do livro e nele ouvir «o rumor do mundo / a floração secreta a música / as águas dentro da palavra / as águias» (p. 69):

As águas negras da noite as águas negras
as águias que debicam
meu coração no cimo da montanha
a pulsação do mar o oiro alquímico
5 a batida do vento e a laranja
que devagar amadurece algures no mundo.
Toda a terra está escrita.
Encosta o teu ouvido à página do livro
ouve o rumor do mundo
10 a floração secreta a música
as águas dentro da palavra
as águias.

Assim «no canto esplendoroso e alquímico da língua, na página do livro, na terra escrita pelos poetas, é que Prometeu sublima e transcende as suas agonias e os seus cativos e encontra a sua libertação e a libertação dos homens»¹¹.

E por fim uma referência rápida a Daniel Faria – um poeta que morreu novo, em 1999, com 28 anos, mas já com uma obra poética ampla e de significativo valor, coligida por Vera Vouga e publicada pela Quasi¹². Além de uma possível alusão em «sem o agasalho das asas / Agrilhado no lado de fora do fogo» (vv. 1-2 da composição da p. 299), escreveu um poema que tem subjacente o mito de Prometeu, com o qual se identifica o sujeito poético, e que faz referência à visita diária da águia que lhe vem comer o fígado e alude à libertação desse castigo por Hércules (p. 430):

Mãe
Manda a águia
Que come o meu fígado
Ir embora
Mãe
Grita
Chama por Hércules
Mãe
Tenho vida

Podia ainda comentar o *Prometeu. Trilogia em cinco episódios* (Coimbra, Minerva, 1999) de Delfim Ferreira Leão, considerável poeta já com quatro livros publicados, se o tempo – esse Cronos devorador – se não tivesse escoado. Direi apenas que tem, como o nome sugere, subjacente o mito de Prometeu, em especial a versão de Hesíodo e o episódio em que os deuses fazem doação aos homens da primeira mulher, Pandora.

De qualquer modo, o que acima se expende permite concluir que o mito de Prometeu, apesar de não ter na poesia dos últimos cinquenta a setenta anos a mesma importância que se nota na literatura dos séculos XVIII e XIX, continua vivo e veículo de preocupações, sentimentos e ideais que os poetas contemporâneos desejam transmitir, comunicar ou incutir nos homens. E um desses ideais será ser símbolo do esforço do homem em luta contra o mundo adverso.

¹¹ – V. M. Aguiar e Silva, “Prefácio” de *Senhora das Tempestades* (Lisboa, Dom Quixote, 1995), p. 22.

¹² – Daniel Faria, *Poesia* (Vila Nova de Famalicão, 2003). Frequentou o Seminário e a Universidade Católica do Porto, onde apresentou e defendeu (1996) a tese de licenciatura em Teologia, intitulada *A Vida e Conversão de Frei Agostinho: entre a aprendizagem e o ensino da Cruz* (Lisboa, 1999). Foi aluno da Faculdade de Letras do Porto de 1994 a 1998, onde se licenciou. Entrou para o Mosteiro de Singeverga, onde a morte o colheu num acidente.

Pedro Eiras
Universidade do Porto

O caminho desviado do comum dos homens – Parménides em Maria Gabriela Llansol

1. O que é ouvir?

Ninguém se dispõe a ouvir ao acaso. Quando se ouve, convoca-se a voz, cria-se aquele que diz. Mais ainda quando a voz chega em fragmentos, quase agramaticidades. Por exemplo – mas não é um exemplo ao acaso, o exemplo não existe, é um de-propósito, uma audição criadora – por exemplo: ouvir Parménides. Mas para que deveríamos, por que ousaríamos ouvir esse balbucio quase ininteligível, certamente intraduzível? Intraduzível pois, como diz Barbara Cassin (1998: 9), a tradução do *Poema* de Parménides é inacabável: a sua escuta é infinita, convocando sempre a reescrita. Ouvir é reescrever. Heidegger, que definiu a ideia de apelo, de chamamento, conhece essa inevitabilidade – mas lamenta-a:

“todo o pensamento tardio que tenta estabelecer um diálogo com o pensamento antigo não pode senão ouvir o silêncio do pensamento antigo do próprio lugar onde ele mora e traz-lo assim até um dizer. Certamente assim não se pode evitar que o pensamento antigo seja integrado num falar recente” (1954: 287-288)

Aquém do tom disfórico, da denúncia do discurso híbrido, da vontade (quão paradoxal e desmentida em Heidegger, que faz todos os autores antigos falarem heideggerianamente) de ouvir a voz grega na sua pureza irreduzível, devemos perguntar-nos, por dúvida metódica: não *como* ouvir Parménides – mas simplesmente: *para quê* ouvir Parménides? Que nos pode dar o seu *Poema*, os seus fragmentos, que o presente não nos dá ou, para escrever com as palavras de Heidegger, que o presente esqueceu? Como preservar, nessa audição, a fidelidade e o diálogo? Mas acaso há que ser fiel?

Em *Inquérito às Quatro Confidências*, Maria Gabriela Llansol escreve: “A terceira confidência / é que não há contemporâneos, mas elos de ausências presentes; há um anel de fuga. Na prática, é uma cena infinita – o lugar onde somos figuras.” (1996: 48). Curiosa afirmação num diário, que dizemos, estereotipadamente, escrita do presente e da presença, registo do real aqui-e-agora, real do próprio dia, real da

véspera tornando-se já passado, já irreal. Mas se não há contemporâneos, afastam-se para um limbo incerto as pessoas ditas neste diário, e em especial Vergílio Ferreira, seu núcleo magnético. Ora, esta revisão parece apenas servir para alargar a presença a um infinito em que entrará, poucas páginas depois, Parménides. Afasta-se a concepção de um presente tangível para pensar uma “cena infinita”, mais aberta. De resto, a citação avança afirmativamente, com os verbos “há” e “é”, que parecem já uma citação do *Poema* grego: não há recusa do ser, há atenção ao distante – e à distância de quem está tão próximo.

Parménides será citado, partilhado, traduzido; palavras do *Poema*, como a forma “há”, serão trabalhadas por Maria Gabriela Llansol. Mas antes, e durante, e depois – haverá também o diálogo com Vergílio Ferreira. Não estabeleço ainda relação entre o romancista contemporâneo e o filósofo antigo, a não ser a contiguidade sintagmática; mas já sabemos quão significativo é o sintagma. Ora, quem é Vergílio Ferreira em *Inquérito às Quatro Confidências*? Eis o que lhe diz a narradora:

“– Só sei que não sei essa forma de saber a que se refere, Vergílio – respondo-lhe.

Como dizer-lhe que não sei, que o saber-saber entorpece, que receio o saber, os esquemas e as explicações, que o homem não dispõe de corpo para imaginar o universo, os fins últimos e as razões primeiras, mas que está aqui, caminhando no há que há?...” (1996: 60)

Há outro grego nesta página, claro (na verdade, há uma multidão de vozes): “Só sei que não sei” convoca Sócrates, do mesmo modo que “caminhando no há que há” reivindica Parménides. Há a afirmação do “há”, e há também a negação de um saber que equivale a não-saber, ou a não-ser. Sem querer avançar depressa demais, lembraria o fragmento II de Parménides, onde se dizem as duas vias de pesquisa a pensar:

Um, [aquilo] que é e que [lhe] é impossível não ser, é a via da Persuasão (por ser companheira da Verdade); o outro, aquilo que não é e que forçoso se torna que não exista, esse te declaro eu que é uma vereda totalmente indiscernível, pois não poderás conhecer o que não é – tal não é possível – nem exprimi-lo por palavras. (Parménides, cf. Kirk, Raven e Schofield 1957: 255)

A segunda via é errônea e triste, num sentido de tristeza que Llansol colhe da *Ética* de Espinosa: é uma via errônea *porque* triste. Ora, o erro encontra-se no saber atribuído a Vergílio Ferreira. A segunda via é a do “saber-saber”, modo tautológico e metareflexivo de dizer a tristeza e o abismo da consciência consciente da sua própria consciência (mais um nome aqui para o dialogismo: Fernando Pessoa, Aossê no texto llansoliano).

Dito assim, o duplo (ou infinito) acolhimento em Llansol tem um sentido: Parménides é uma resposta a Vergílio. Sim: a ordem da pergunta e da resposta nada deve à ideia banal de cronologia. No “há” llansoliano, as vozes encontram-se numa sincronia capacitante de diálogo – ou, para usar um termo da música erudita, num *cluster* em que todas as melodias e harmonias permanecem disponíveis, em latência. Ouvir é deixar advir música dessa sobreposição: “eu poderia escrever sobre os problemas do tempo em que vivemos mas só poderia falar deles a partir do meu, do meu tempo, des-datando, que é o modo como escovo o fato dessas imagens” (1996: 28). Des-datar o passado de Parménides no presente dialogante do “há”, mas desde que se des-date

também o presente ilusório de Vergílio Ferreira num reencontro com o ser além da cronologia.

Des-datação fiel, mas não pura, não asséptica. Desde as primeiras páginas de *Inquérito às Quatro Confidências*, um torvelinho entra pela janela e polui a casa. Ei-lo entre as páginas 9-10, mas regressando na 63, na 144, na 151, devindo um torvelinho de luz quase no fim do texto, página 183. Surge na primeira página que tem o nome “Vergílio”; e a autora diz escrever sobre o torvelinho: não *acerca* dele, mas *por cima* dele, como se o torvelinho substituísse a folha lisa de papel – a questão da lisura voltará mais adiante. Não interessa retirar à habitação esse sinal de hibridez, essa forma aberrante na civilização, esse aparente não-ser. Porque, na verdade, o texto diz que só o torvelinho, híbrido, indefinível, intratável, é o lugar da quimera e do verdadeiro “há”: só a limpeza, a intervenção da razão do homem contra a natureza constituem a negatividade. Que isto é verdadeiro, mostra-o uma referência, no fim de *Inquérito às Quatro Confidências*, à doença dita das vacas loucas: é precisamente a razão, e não a ausência dela, que leva os animais à extinção – como leva Vergílio Ferreira à tristeza. Pelo contrário, a autora escreve: “No *bá que escolbi*, / a minha espinha dorsal é o júbilo.” (1996: 72).

A pergunta de Vergílio Ferreira encontrará resposta no século V a. C. (e esta formulação precisa, claro, do verbo no futuro do indicativo). Por que devemos ouvir Parménides? Porque ele responde a questões que nós ainda nem formulámos. Isto significa que o ouvimos na sua pureza? Não: significa que o reescrevemos. Nenhuma impostura em *Inquérito às Quatro Confidências*, aliás; a autora define o seu programa: “Vou cruzar o canónico com o apócrifo.” (1996: 67), e certamente nunca saberemos (interessaria *saber*?) onde há canónico e onde há apócrifo.

Mas Maria Gabriela Llansol reintroduz o dialogismo mesmo onde a escrita ameaçaria cristalizar. Um exemplo. Lembre-se que Nietzsche, aliás figura llansoliana desde *O Livro das Comunidades*, acusa Parménides em *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*: “é um profeta da verdade, mas parece feito de gelo e não de fogo” (1873: 57). Poupa-o aos maus tratos reservados a Platão, mas denuncia em Parménides a propensão para o abstracto, o descrédito conferido aos sentidos, o desinteresse em geral pelo fenómeno. Para Nietzsche, em suma, “Parménides e Zenão (...) partem do pressuposto absolutamente indemonstrável, ou mesmo improvável, de possuímos na faculdade conceptual o decisivo critério supremo acerca do ser e do não-ser, isto é, acerca da realidade objectiva e do seu contrário” (*ibidem*: 75).

O “há” llansoliano não é, como o de Parménides, coeso, se por coesão se entender a ausência de diferença; pelo contrário, a diferença é celebrada como acontecimento. Eu diria assim: perante a disforia de Vergílio, Llansol prefere ouvir o “há” de Parménides; mas perante o horror ao fenómeno em Parménides, Llansol procura ouvir o sim à vida de Nietzsche. A audição é um trabalho de construção, fora do tempo e cheio de júbilo.

2. Quando vou, quem me conduz?

Estou na cena de leitura, a narradora e Vergílio Ferreira conversam. Subitamente, outra voz irrompe, citada:

“as éguas que me conduzem levaram-me tão longe quanto o meu coração podia desejar».

– Gabriela, mas esse é o início do poema de Parménides!

«arrastaram-me...»

– Sim.

«pelo caminho que abunda em revelações do deus

o caminho que leva o homem que sabe

foi por ele que fui levado pelas éguas prudentíssimas

mulheres jovens indicavam-nos o caminho»

– Deixe-me traduzir.

– Traduza.

«quando as Filhas do Sol, deixando para trás as moradas da noite, estugavam o passo para correr na luz do dia, afastando com as mãos os véus que lhes cobriam a cabeça»

– Atavam à cintura os xales da mente.

– É bem provável!” (Llansol 1996: 56)

É o próêmio (hoje o designado fragmento I) do *Poema de Parménides*. Dele a Antiguidade disse que tinha um valor poético suspeito e que era escusado como intróito a um texto filosófico. Mas a interpretação deste fragmento faz correr rios de tinta. Talvez tenha reminiscências de xamanismo ritual arcaico, hoje incompreensíveis (Kirk, Raven e Schofield 1957: 253). Por outro lado, parece ser um palimpsesto de Homero e Hesíodo; a *Odisseia*, em particular, constituiria um hipotexto poderosíssimo no *Poema de Parménides*, onde a aventura do ente é construída *sobre* a aventura de Ulisses (Cassin 1998). Quanto a Sexto Empírico, no século II d. C., interpreta este fragmento a partir de uma matriz platónica: as éguas são as pulsões da alma, as mulheres jovens são os sentidos. Barbara Cassin mostra como esta leitura só pode ser suportada numa montagem *ad hoc* dos fragmentos (1998: 16), que inventa um certo Parménides à luz do racionalismo posterior, do mesmo modo que Heidegger ou Nietzsche criarão os seus Parménides, adjuvantes ou oponentes próprios.

Em Maria Gabriela Llansol, o fragmento é em primeiro lugar uma voz entrosada em duas vozes, o terceiro lugar que permite o diálogo, o pretexto talvez para um jogo de infância (“Deixe-me traduzir”, como quem dissesse: deixa-me jogar, agora é a minha vez), talvez para uma revisão onde Nietzsche se adivinha (“(...) afastando com as mãos os véus que lhes cobriam a cabeça» / – Atavam à cintura os xales da mente.”). Seja como for, é claro que a emergência do *Poema de Parménides* não é um encaixe na narrativa, mas que este fragmento descreve também o diálogo entre a narradora e Vergílio Ferreira, recorda toda a vivência em torno do “há” das páginas anteriores, anuncia as indagações e confidências das páginas seguintes. É o *Inquérito às Quatro Confidências* que emerge no *Poema de Parménides*, que ele paradoxalmente contém, assim dividido em traduções interrompidas e partilhadas, fragmentos dos fragmentos. E não se trata de um trabalho intelectual (o repellido “saber-saber”), mas de uma troca dominada pelo corpo e pelo júbilo. Os xales da mente ficam atados à cintura.

O diálogo continua:

- “Sabe os nomes das jovens que o conduzem?
– Que me conduzem?
– Não é o Vergílio que vai sobre o carro, ao encontro do deus?
– Em primeiro lugar, não é um deus, mas uma deusa. A Justiça. Em segundo lugar, não sei se sou eu. Mas se for?
– Se for, chamam-se Bárbara, Mónica, Sandra...
(...)
– E... se eu for o Jovem, a Gabriela quem é?” (Llansol 1996: 57)

Questão da identidade, como noutros lugares deste livro: “o segredo estético dessa luz faz-me pensar no elo subtil com que ela se articula ao meu pensamento. Hei-de perguntar-lhe por que me leva assim _____ / e quem é?” (1996: 22). Mesmo a quarta confidência “é sobre o desejo e a repulsa da identidade.” (1996: 48). Desejada e repelida, a identidade nem sempre serve, mas insiste em regressar. Ela serve quando o ouvinte contemporâneo precisa de perceber como era já sobre ele e para ele que Parménides escrevia o *Poema*. As jovens, por exemplo, não são aqui os sentidos, secundarizados por Platão, mas as personagens de Vergílio: tal como o próprio *Inquêrito*... se encaixa no *Poema*, assim as personagens – Bárbara, Mónica, Sandra – guiam o criador. O autor escreve, mas para ser conduzido. É a escrita que o inventa como Jovem; o Vergílio Ferreira do *Inquêrito*... não compreende isto, replica: “– Por que haveria de ser eu o *Mais Jovem* – se é um facto que estou velho?”, e a narradora não pode senão responder: “– Vergílio _____” (1996: 58), num traço que é também uma *ausência presente* significativa.

A identidade é o que permite ao ouvinte devir o Jovem do *Poema*. A identidade é o devir – talvez aqui a sintaxe do ser seja mais a de Heraclito do que a de Parménides. Contra um “há” demasiado violento no seu monologismo, Llansol pode escolher outra voz, que é também ausência de voz: “Não vou perguntar: «quem falta?» Sou eu que falto, o fragmento por que suspiro, e que está suspenso fora de mim.” (1996: 24).

3. Há.

Em Parménides, a primeira via é a única transitável. Nenhuma reticência: o ser é completo, sem nascimento, sem morte, perfeito; Parménides cria um monismo (Kirk, Raven e Schofield 1957: 259). Lembre-se o começo do fragmento VIII do *Poema*:

De um só caminho nos resta falar: o do que é. Neste caminho há indícios em grande número de que o que é ingénito e imperecível existe, por ser completo, de uma só espécie, inabalável e perfeito.”

“Nunca foi nem será, pois agora é como um todo, um só, contínuo. Pois que origem lhe poderás buscar? Como e donde nasceu? Não te permitirei que digas ou que penses a partir do que não é. (Parménides, cf. Kirk, Raven e Schofield 1957: 259-260)

Para encontrar em Llansol a mesma unidade do ser, devemos procurar a libido, aquele *eros* que está no diálogo e não no monologismo, na cintura e não na mente, “a libido da pujança que afirma e não divide nem separa.” (Llansol 1996: 38). O que não divide nem separa é, desde o início do texto, um verbo: “eu vou” (1996: 7), ou, mais adiante: “há” (1996: 42). Porque o “há” nada deve ao tempo:

“– Como o há é exterior e anterior aos mundos, há e há-sempre é a mesma coisa,
como aqui e ali,
como houve, há e haverá.
(...)”

– Se assim for, entre houve e há, por exemplo, haverá sobreimpressão.” (1996: 66)

Deste “há”, que é o resultado de todas as sobreimpressões – o *cluster* de todos os *clusters* – Llansol pode dizer o que diz Parménides do ser: que ele não nasceu nem morrerá, que não carece de nada. E mesmo esta formulação é demasiado negativa; sobre o há deveríamos ficar em silêncio.

Ficar em silêncio, mas não imóveis: “eu vou”, em Llansol, propicia *eros*. Mesmo se Zenão, discípulo de Parménides, acaba por negar a existência do movimento. Talvez Llansol reveja Parménides-Zenão neste ponto; e poderíamos aproximar ideias contrárias que foram ficando pelo caminho. Eis o lugar de encontro: “Não era eu que estava ali – sabe; eu não sou nada, vivo perfeitamente no nada _____ só que, à minha volta, é tudo há.” (1996: 119). É como se o lugar “à volta” fosse o “é” de Parménides, e a narradora o seguisse de cada vez que Vergílio Ferreira insistir na tristeza; mas assim que, na sua solidão, não precisar de enfrentar o peso destrutivo do não-ser da tristeza, a autora assumirá novamente que ela mesma é apenas nada, falta de identidade. Parménides é portanto revisto por uma forma de teologia negativa. Ou será que, como em Simone Weil, o sujeito quer ser nada para que Deus alcance o mundo sem obstáculo?

“Já não sou a jovem que espera por um noivo, mas o terceiro elemento importuno, que está com os noivos e se deve ir embora de modo a que fiquem verdadeiramente juntos.

Se soubesse simplesmente desaparecer, haveria conciliação perfeita entre Deus e a terra por onde caminho, o mar que oiço...” (Weil 1947: 46)

O ente perturba o ser. Llansol di-lo-á também, mas talvez sem desejo de se retirar: “Quando nos apercebemos que o há é há, não somos só parte dele. Acrescentamos-lhe um ver criador _____ criamos, modificando-lhe a paisagem.” (1996: 168).

A narradora é nada, mas o nada que ela é, cercado de “há”, cria, escreve. Sem apropriação do mundo, mas sendo o incerto funâmbulo da consciência do universo (1996: 169). E também sem terra firme, mas com a segurança técnica da “artesã” (*ibidem*: 170). Porque a escrita, ou intervenção no “há” que afinal não é uno nem definitivo, se diz como transformação desejada, prevista, salvífica:

“– Vergílio!

– Sim?

– Vamos mudar a cor e a grafia do *A* de Rimbaud? Lembra-se do que ele escreveu?
«A estrela choveu rosa no coração do teu ouvido atento / O infinito rolou alvo no teu corpo, da nuca aos rins / O mar orvalhou ruivo os teus seios de rubro cobre / E o Homem sangrou negro no teu flanco sem fim».

– Ele identifica o *A* negro e o Homem.

– Sim. E o alvo com o infinito. (...)

– E como ficaria?

– *Há*.” (Llansol 1996: 41-42)

O texto avança mais depressa do que parece. Porque elide um poema de Rimbaud, “Vogais”; só por seu intermédio se compreende que o *A* seja negro – e quanto à valorização negativa dessa cor (cf. também: “Eu não pertenço ao *A* negro que tem este mundo em seu poder.” (Llansol 1996: 50)), devemos procurá-la na idiosincrasia llansoliana, não em Rimbaud. Por outro lado, o facto de aquela quadra rimbaldiana coabitar no livro com o *Poema* de Parménides obriga a reler os dois textos em conjunto. Na leitura llansoliana de Parménides, o xaile desce da mente para a cintura; no poema de Rimbaud, o infinito rola da nuca para os rins. De passagem, o verbo rolar é substituído pelo sinónimo “girar” e ganha traços de programa nesta frase de Llansol: “– Escrevo para girar de *A* em *Hã*, rodopiar com as vibrações que sobem e nos elevam até ao lugar em que já não podemos descer, nem evadir-nos – o *Hã* sobre o *Hã*.” (1996: 51).

Por outro lado, no último verso da quadra, Rimbaud escreve: “Et l’Homme [a] saigné noir à ton flanc souverain.” (1871: 50), que Llansol traduz assim: “E o Homem sangrou negro no teu flanco sem fim”, insistindo no sema do infinito, já evidente no segundo verso. Ora, em Parménides, não só não se pode falar do não-ser, pois ele não é, mas ainda o ser é finito: “é justo que o que é não deva ser imperfeito; pois de nada precisa – se assim não fosse, de tudo careceria.” (Parménides, cf. Kirk, Raven e Schofield 1957: 263); na descrição do ente como limitado haveria uma reminiscência do episódio da *Odisseia* em que Ulisses é preso ao mastro (Cassin 1998: 55). Não sabemos quem ou o que é o “tu” do poema de Rimbaud; sabemos que o seu flanco é, não *souverain*, mas sem fim: revisão llansoliana de Parménides?

Resta ver que o *A* negro se transmuda em *Hã*, a vogal torna-se ser, ou contrai um pacto com o H de Homem. Desse H só podemos aperceber-nos pela escrita, como ficou claro: “– Escrevo para girar de *A* em *Hã*”. As próprias gaivotas gritam assim em *Inquérito às Quatro Confidências*: “*bã bã bã*” (Llansol 1996: 63).

4. Não ser não é.

O pacto com o “há” recusa o pacto com o mero pensar, ou o “saber-saber”. Llansol não cita – e certamente recusaria – a ideia de Parménides que Heidegger mais glosa: a identidade entre pensamento e ser. Eis como se opera a recusa da razão soberana. Vergílio Ferreira comenta: “– A Gabriela está a mudar de escrita”, e a narradora responde: “– Talvez o equivalente, no tempo dos verbos, ao infinito que se dobra e flecte sem pensar na morte, nem fazer metáforas.” (Llansol 1996: 35). Voltaremos à ideia de morte; por ora, vejamos que há aqui um não-pensar que não implica qualquer ausência de ser – pelo contrário. Há, sim, o há infinito que se dobra.

Curiosamente, Heidegger recorre à mesma ideia de Dobra (1954: 289), com maiúscula, para descrever, a partir de Parménides, o ser enquanto duplo, isto é, enquanto ser e ente ao mesmo tempo; o dizer seria o fazer-aparecer da coisa presente exposta. O desdobramento da Dobra geraria o desvendamento ou, no termo recuperado por Heidegger, *aleteia*, que o filósofo descreve com o exemplo do discurso da deusa, no primeiro fragmento de Parménides (*ibidem*: 299). Mas em Llansol a dobra do infinito verbal não deve ser desdobrada: nenhuma *aleteia* se lhe seguiria. A dobra deve, pelo contrário, ser novamente dobrada, redobrada, reduplicada infinitamente. Contra

o desdobramento heideggeriano, *Inquérito às Quatro Confidências* pede um dobrar deleuziano, capacitante, infinito (cf. Deleuze 1988).

Três últimos exemplos de diálogo, talvez não sempre explícito, com Parménides. O primeiro remete para o fragmento II, já aqui referido, que distingue as duas vias de pesquisa, a primeira certa, afirmando o é e recusando o não-é, a segunda errada, afirmando o não-é. Depois do texto de Parménides, depois do comentário da narradora sobre as duas vias (“Não acha que é a eterna guerra dos gregos entre o sólido e o líquido?” (Llansol 1996: 65)), encontramos este pequeno episódio: “estendi, na pequena mesa da casa de banho, uma toalha por passar, a substituir a anterior, também branca, mas já suja e enodada; reparei que preferi o limpo ao liso. «Não é esta a primeira via», pensei.” (Llansol 1996: 65). Isto é, quem recusa o sujo, quem recusa escrever sobre o torvelinho – não está na via do ser. Ora, a via em que convém seguir é “a via do há que tenha aura”, quer dizer, “O limpo branco sobre o não engomado branco.” (Llansol 1996: 66). Correção paradoxal, difícil de ler. Reabilitação final do branco, do limpo? Mas nesse caso, sobre o não engomado que resiste, isto é, a toalha engelhada, a dobra.

O segundo exemplo decide explicitamente a favor da dobra. É um comentário metatextual quanto ao “irritante traço contínuo” (1996: 75) dos textos llansolianos:

“Se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo – tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem sequer me pertencia saber? O texto é limpo, e por passar. Onde o traço é apagado, vê-se claramente o raspar da borracha. Deixar o traçado.” (*ibidem*)

Gloso com algum risco esta passagem difícil: o texto não deve ser limpo, logo o traço deve permanecer; mas mesmo que se apagasse, o raspar da borracha lembraria a diferença, a dobra; e contudo, por mais dobrado que seja o texto, ou o mundo, ou a toalha, eles são o “há” e nesse sentido inteiramente limpos: “O texto é limpo, e por passar”, o texto é limpo precisamente porque fica sempre por passar. A este nível, o diálogo com Vergílio Ferreira volta a instaurar violência: “Diz-me o meu companheiro filosófico que faça um Diário ininterrupto, que me deixe de tracejados, antes que se perca o lugar de onde vou para onde vim.” (Llansol 1996: 112).

Mas é o terceiro exemplo que decide deveras sobre o que há e o que não há. Não me proponho comentá-lo, apenas citar algumas frases. Citar este fragmento de *Inquérito às Quatro Confidências*, depois da morte de Vergílio Ferreira: “agora, que não mais o verei face a face”, na página 133. Citar esta frase dos cães a Maria Gabriela Llansol: “Cumpra a tua parte do contrato”, na página 137. E por fim, na última página do livro, este breve diálogo:

– Gabriela!

– Sim!

– Ver-nos-emos face a face, daqui a milhões de anos.

– Sim!

– Faça a sua parte! Sem medo, sem medo, sem medo.” (1996: 184)

BIBLIOGRAFIA.

- CASSIN, Barbara (1998), “Présentation. Quand lire, c’est faire”, in Parménides, *Sur la Nature ou sur l’Étant. La langue de l’être*, ed. de Barbara Cassin, Paris, Seuil, 1998: 9-68.
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le Plí. Leibniz et le Baroque*, ed. ut.: Paris, Minuit, 2002.
- HEIDEGGER, Martin (1954), ed. ut.: “Moira (Parménide, VIII, 34-41)”, in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 2001: 279-310.
- KIRK, Geoffrey S., RAVEN, J. E., e SCHOFIELD, Malcom (1957), *The Presocratic Philosophers. A critical history with a selection of texts*; ed. ut.: *Os Filósofos Pré-Socráticos. História crítica com selecção de textos*, 5ª ed., Lisboa, Gulbenkian, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1996), *Inquérito às Quatro Confidências. Diário III*, Lisboa, Relógio d’Água.
- NIETZSCHE, Friedrich (1873), *Die Philosophie in Tragischen Zeitalter der Griechen*; ed. ut.: *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*, Lisboa, Edições 70, 1995.
- PARMÉNIDES (s/d), [Poema]; ed. ut.: tradução de fragmentos em Geoffrey S. Kirk, J. E. Raven e Malcom Schofield, *Os Filósofos Pré-Socráticos. História crítica com selecção de textos*, 5ª ed., Lisboa, Gulbenkian, 2005: 249-273.
- RIMBAUD, Arthur (1871), “L’étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,”; ed. ut.: Arthur Rimbaud, Charles Cros, Tristan Corbière, Lautréamont, *Œuvres Poétiques Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980: 50.
- WEIL, Simone (1947), *La Pesanteur et la Grâce*, ed. ut.: *A Gravidade e a Graça*, Lisboa, Relógio d’Água, 2004.

Ana Paula Quintela
Universidade do Porto

O fascínio de um mito

Senhora Presidente do Conselho Directivo
Senhor Presidente da Assembleia de Representantes
Senhora Presidente do Conselho Científico
Senhor Presidente do Conselho Pedagógico
Senhora Presidente do DEPER
Senhores Professores
Senhores Assistentes, meus caros colegas
Meus queridos ex-alunos e demais estudantes
Senhores Funcionários
Minhas Senhoras e Meus Senhores

Qual Danaide – condenada a tentar encher um tonel sem fundo – ou como Sísifo – que incessantemente recomeça a vã tarefa de carregar por uma encosta acima um pesadíssimo rochedo, que todas as vezes que atinge o cume, resvala para trás, para o sopé do monte – assim eu, apesar dos meus esforços, nunca logrei levar a bom termo a árdua empresa de apresentar, enquanto docente desta Faculdade, a minha dissertação de doutoramento. Não deixa, por isso, de ser curiosa a coincidência – quiçá premonitória – de o tema escolhido para a minha tese de licenciatura ter sido “A Tetralogia das Danaides de Ésquilo” e, a esta mesma luz, também adquire para mim um especial significado o facto de o meu bom amigo Prof. Doutor Jorge Alves Osório ter escolhido para tema da comunicação, com que quis brindar-me no encerramento deste colóquio, um verso camoniano alusivo ao mito de Sísifo.

Penaliza-me sobremaneira, ao ser alvo desta homenagem, não me ter sujeitado às provas que a carreira universitária impõe. Disso me tenho penitenciado sem cessar e hoje, mais do que nunca, me amargura que os meus Pais tenham partido deste mundo sem verem realizado o sonho que lhes era mais querido, eles que jamais se pouparam a sacrifícios da mais diversa ordem para me proporcionarem as melhores condições para a minha formação académica. Pesa-me também de ter defraudado as esperanças do meu Marido e do meu Filho, que tantas vezes tentaram encorajar-me e que sempre se regozijam com os meus êxitos e de ter desapontado todos aqueles que me estimam, dentre os quais é digna de especial menção a Senhora Prof.^a Doutora

Maria Helena da Rocha Pereira, pelo empenho que sempre pôs na orientação dos meus trabalhos e pela confiança que em mim depositou e à qual não fui, infelizmente, capaz de corresponder.

Sinto, pois, sem falsa modéstia, que não sou merecedora desta homenagem que benevolmente entenderam prestar-me e que me aquece o coração. Jamais esquecerei aqueles que se empenharam na realização deste colóquio, tanto os que o promoveram, como os que o organizaram. O meu primeiro agradecimento vai, necessariamente, para a Reitoria da Universidade pelo apoio concedido. Cumpre-me também agradecer aos Conselhos Directivo e Científico e ao DEPER na pessoa das respectivas Senhoras Presidentes e outrossim aos meus prezados colegas de Filologia Clássica, que tudo prepararam até ao ínfimo pormenor, com sacrifício do precioso tempo que roubaram à preparação das suas provas de doutoramento. Quero igualmente demonstrar a minha gratidão a todos quantos me apresentaram com as suas comunicações e benevolentes palavras de apreço: aos Senhores Professores Doutores Maria Helena da Rocha Pereira e Américo da Costa Ramalho, aos meus estimados Colegas de Filologia Clássica – tanto os que pertencem a esta Faculdade como aqueles que vieram expressamente da Lusa Atenas – bem como aos Docentes de Línguas e Literaturas Modernas, entre os quais se contam dois dos meus melhores amigos, já aposentados, e alguns dos meus queridos antigos alunos.

A todos ficarei grata para sempre por este gesto de amizade, que eu tomo como prémio da minha “vetustez” nesta casa, pois integrei, desde o ano da criação de Filologia Românica, juntamente com o primeiro leitor de Francês, Monsieur Baradat, o respectivo corpo docente, dirigido pela saudosa e douta romanista Senhor Prof^a Doutora Maria de Lurdes Belchior.

Neste momento tão especial da minha vida, vem-me também à lembrança o Senhor Prof. Doutor António Cruz, então Director desta Faculdade, que sempre me tratou com cordialidade e consideração, conquanto soubesse que eu não perfilhava as suas convicções políticas. É-me grato recordar esses tempos em que havia um são convívio entre as três secções que então existiam, a tal ponto que ainda hoje usufruo da estima de Docentes de História e de Filosofia dessa época. O alargamento do leque das secções permitiu-me cultivar novas amizades. Entretanto, ano após ano, iam chegando à secção de Filologia Românica novos assistentes, formados noutras Universidades. Creio que em cada um deles tenho ainda hoje um bom amigo. Além disso, o crescente número de alunos das disciplinas de Latim e de Cultura Clássica justificou a contratação de novos docentes. Uma forte amizade me liga a todos estes Colegas, com quem, naturalmente, tenho privado mais de perto. Com o correr do tempo, o corpo docente da secção passou a integrar também ex-alunos, aos quais me une um cordial afecto. Guardo, aliás, gratas recordações de grande parte dos estudantes a quem tive o prazer de dar aulas e de quem recebi, e recebo hoje ainda, inúmeras provas de apreço.

Aproveito este ensejo para agradecer também todas as mostras de simpatia com que os funcionários desta casa sempre me obsequiaram.

E não posso deixar de recordar, com sentida mágoa, todos quantos ensinaram, estudaram ou de qualquer outra forma trabalharam nesta Faculdade e que, levados pela morte, deixaram de fazer parte desta grande família.

Muito embora tenha aqui criado, ao longo de 35 anos de docência, as sólidas raízes a que já me referi, nunca cortei o cordão umbilical que ainda hoje me liga à *Alma Mater* conimbricense, onde me tem sido possível manter um profícuo contacto com os meus antigos Professores, a quem publicamente agradeço, não só tudo quanto me ensinaram e que ainda hoje, apesar da jubilação, devido a uma permanente e admirável actualização de conhecimentos, continuam a ensinar, mas também as lições que, através do exemplo, sempre me deram de honestidade intelectual e de humildade científica. Lamento, por isso, que não tenham podido participar neste colóquio os Senhores Professores Doutores Walter de Sousa Medeiros e Manuel de Oliveira Pulquério, cujas comunicações decerto apreciaríamos pelo rigor científico e clareza de exposição a que nos habituaram.

Dos meus Professores de Clássicas recordo, por fim, o Senhor Dr. Carlos Alberto Louro da Fonseca, que esporadicamente leccionou também nesta Faculdade, e que tão cedo partiu e tanta saudade deixou a todos quantos desfrutaram do seu agradável convívio, pois era afavelmente acessível e dotado de grande sensibilidade artística; dominava na perfeição tanto o Grego como o Latim e era um estrênuo defensor dos estudos clássicos e da sua divulgação, de que é exemplo o livro de iniciação à língua latina, por si igualmente ilustrado – *Sic itur in Urbem* –, que os nossos alunos tão bem conhecem.

Orgulho-me de ter sido discípula de tais Mestres e bendigo a hora em que, contra todas as expectativas, me matriculei em Filologia Clássica.

Ao terminar o curso liceal, planeava eu frequentar Filologia Românica, dado o encanto que, desde criança, sempre senti pela língua e pela cultura francesas. Para isso muito contribuíram meu Tio António Quintela, professor de francês no liceu de Bragança, que, sempre que nos encontrávamos, me suscitava a curiosidade por esse idioma, contando-me histórias e ensinando-me canções e lengalengas infantis, bem como a Senhora Dr^a Maria Júlia do Amaral, amiga da família, que, a brincar, desde a minha instrução primária, me tinha já guiado os passos na aprendizagem da língua francesa. Pensava eu então que conseguiria, a par do curso, prosseguir os meus estudos de Grego, por iniciativa própria e com o auxílio, sempre que viesse ao Porto, do Senhor Dr. Manuel Cerqueira, helenista emérito e devotado pedagogo, injustamente afastado do ensino por motivos políticos, e que em mim incutira a paixão por essa língua antiga que sempre me cativou. Mas, chegada a hora de me matricular na Universidade, meu Tio Paulo Quintela, que aqui evoco com saudade, fez-me ver que esse meu propósito não seria exequível e aconselhou-me sabiamente a enveredar por Filologia Clássica, já que, com facilidade, poderia, mesmo sem ajudas, manter o contacto com o Francês.

Para sempre lhe ficarei grata por esse avisado conselho ... e não só ... Com o seu bem conhecido amor pela cultura grega, ofereceu-me, no primeiro aniversário que passei em Coimbra, a obra completa de Ésquilo, na edição bilingue da colecção Budé. Mal adivinhávamos, nessa altura, eu e ele, o peso que este presente iria ter na minha vida futura. Numas férias de Natal, abalancei-me a traduzir desse livro o *Prometeu Agrilhoado* e tencionava guardar na gaveta esse mero exercício de tradução. Ainda hoje estou para saber como é que a notícia chegou ao conhecimento dos meus colegas da direcção do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, que se apressaram a

propor a encenação da peça. Entendeu o meu Tio, como Director Artístico do grupo, que o texto deveria ser revisto para a cena. Nunca mais esquecerei as enriquecedoras sessões de trabalho em que muito aprendi com quem conhecia a fundo o ofício de tradutor. Por diversas circunstâncias, só alguns anos mais tarde foi a peça representada e, nessa longínqua noite de 2 de Maio de 1967, pisei também o palco como coreuta. Nesse mesmo ano, esta minha tradução foi publicada pela Atlântida, que assim abria a colecção “O Grande Teatro do Mundo”.

Por tudo isto, e ainda porque a inflexível firmeza de carácter do Titã filantropo, que se tornou símbolo da luta contra a opressão, facilmente deslumbrou a jovem que, enquanto estudante em Coimbra, vivia apaixonadamente os acontecimentos político-académicos dos anos 60. Deste modo se colou a mim, como uma segunda pele, a figura de Prometeu. Não admira, por isso, que quem bem me conhece tenha escolhido para tema deste colóquio “As Artes de Prometeu”.

No prólogo da tragédia *Prometeu Agrilhoado* (vv. 110-111) diz o protagonista: “Apoderei-me da nascente do fogo que enchia um caule de canafrecha e que se revelou mestra de todas as artes e grande recurso para os mortais” e mais adiante, no 2º episódio (vv. 505-506): “Numa só frase, aprende tudo em suma: todas as artes para os mortais vêm de Prometeu”. O rol desses presentes que o Titã ofereceu aos mortais é longo (vv. 450-468 e 476-503), indo da construção de casas e do adestramento dos animais de tiro à extracção de minério, da astronomia à navegação, da medicina à adivinhação, da aritmética à escrita e à poesia. Causa estranheza que do conjunto das artes provenientes do fogo não faça parte a cerâmica, sabendo nós que Prometeu era deus dos artesãos e que os oleiros atenienses celebravam festas em sua honra, em que havia corridas de archotes. Dodds¹ faz notar que a tónica é aqui posta nos empreendimentos intelectuais, pois a olaria devia ser considerada excessivamente “tecnológica” pelo autor desta tragédia. Vemos, pois, que o fogo que Prometeu deu aos mortais não era apenas material e que trouxe à Humanidade a luz da civilização. Por isso afirma Jaeger: “O fogo, essa força divina, torna-se o símbolo sensível da cultura”², prosseguindo mais adiante: “Não é sem razão que o *Prometeu* tem sido sempre, dentre as obras da tragédia grega, a peça preferida dos poetas e filósofos de todos os povos; e continuará a sê-lo enquanto arder no espírito humano uma centelha do fogo prometeico”³.

Sendo Prometeu o símbolo de resistência à tirania, este fogo prometeico, a que alude o autor da *Paideia*, é o que dá aos homens alento para lutarem pelos seus ideais.

O *Prometeu* de Goethe, fragmento dramático da juventude do poeta, começa com a seguinte fala do insubmisso Titã:

«Não quero, diz-lhes lá!
E duma vez pra sempre: que não quero!»⁴

¹ *The Ancient Concept of Progress*, Oxford, at the Clarendon Press, 1973, p. 5.

² *Paideia* (tradução portuguesa), Lisboa, p. 287.

³ *Op. cit.*, p. 288.

⁴ Paulo Quintela, *Obras Completas*, II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 21.

De forma semelhante – quem sabe se por influência dos versos que acabei de ler – João de Barros inicia o “Canto de Prometeu”, incluído na colectânea *Humilde Plenitude* com um “Não!” de revolta, várias vezes repetido ao longo deste poema inconformista, que, na opinião de Ferreira de Castro⁵, terá sido escrito contra aqueles “que dominavam a Europa em 1940” e que “ameaçavam fazer triunfar por toda a parte a tirania”.

Inevitavelmente nos vem à memória a estrofe final da “Trova do vento que passa” de Manuel Alegre⁶:

“Mesmo na noite mais triste
em tempo de servidão
há sempre alguém que resiste
há sempre alguém que diz não.”

Esta quadra que veio a talho de foice referir, devido à semelhança com os dois poemas acima mencionados, ilustra a antítese entre as trevas “da noite mais triste” e a luz que irradia da negação.

Guerra Junqueiro, no seu *Prometeu Libertado*, de que nos deixou apenas um esboço, postumamente publicado por Luís de Magalhães, apresenta o Titã como um rebelde que se insurge contra a tirania, não só das divindades ou do Deus-Milhão, mas até dos próprios homens que ele emancipara. Seria o Messias quem, no final, viria através da conversão, livrar Prometeu não dos grilhões mais duros que o bronze nem do abutre que lhe roía a alma, mas do seu suplício moral e ele então, já cristianizado, exclamaria: “Só agora sou livre. Foi Jesus Cristo que me libertou”.

Outras obras de inspiração cristã já tinham aproximado o Mártir do Gólgota do do Cáucaso, como, por exemplo, o *Prometeu* de Edgar Quinet, onde Jesus é apelidado de “outro Prometeu de face divina”, terminando o poema com a libertação do Titã pelos Arcanjos Miguel e Rafael.

No drama lírico de Shelley *Prometeu Libertado*, o Filantropo, que almeja alcançar a Verdade, a Liberdade e o Amor, resiste a Júpiter tirano, que simboliza o Mal, e ecoam, donde em onde, frases evocativas da Bíblia, havendo mesmo um momento em que o protagonista vislumbra “um jovem de rosto resignado pregado numa cruz”, de cuja fronte coroada de espinhos escorrem “gotas de uma sangrenta agonia”.

Parece não haver dúvidas de que Junqueiro terá tido conhecimento destas duas obras, pois Luís de Magalhães as menciona, no prefácio, embora assevere que existe uma grande diferença entre elas e o poema português, onde, segundo diz, “o encontro de Jesus e do Titã é o fundamento de toda a obra e a chave da simbolização filosófica. Não é um episódio, é a própria substância do poema”⁷.

A rebeldia de Prometeu continua a empolgar os autores e encenadores contemporâneos. Assim, em 1997, Jorge Silva Melo levou à cena três peças vanguardistas sobre o tema: *Prometeu – rascunhos à luz do dia*, espectáculo sem um texto pré-estabelecido

⁵ João de Barros, *Anteu Sísifo: poemas dramáticos* (pref. Ferreira de Castro), Lisboa, Livros do Brasil, 1960, p. 18.

⁶ *Praça da Canção*, Coimbra, Vértice, 1965, p. 92.

⁷ Guerra Junqueiro, *Prometeu Libertado* (pref. Luís de Magalhães), Porto, Livraria Chardron, 1926, p. 22.

que foi ganhando forma à medida que as representações se sucediam e em que eram postas questões ao público sobre a identidade de Prometeu (seria ele Estaline, Otelo ou Eanes?); *Prometeu Agrilhoado/Libertado*, com base no texto atribuído a Ésquilo, mas em que o Cáucaso é substituído pelo Tarrafal, por Peniche, por Caxias ou pela Sibéria e em que a cena se desenrola, por exemplo, na Espanha durante a guerra civil, ou na Alemanha, no período nazi. *Prometeu-Ruínas* texto escrito em parceria com Paulo Claro, que interpreta o monólogo intitulado “Num país onde não querem defender os meus direitos, eu não quero viver”, sendo o tema da peça a revolta dum comerciante de cavalos que, oprimido pelo poder, se faz revolucionário, sendo, por isso, condenado à força.

Mas nem sempre, mesmo na Antiguidade Clássica, foi Prometeu apresentado desta forma heróica. É que o Titã possuía já na obra de Hesíodo, onde o mito surgiu pela primeira vez, determinados traços de carácter caricaturais, ou melhor dizendo ... *caricaturáveis*.

Tanto na *Teogonia* como nos *Trabalhos e Dias* vemo-lo a ludibriar Zeus, destinando-lhe, num sacrifício, um montão de ossos coberto de gordura e reservando para os mortais a melhor parte da vítima. Como castigo deste dolo, Zeus privou os homens do fogo, que mais tarde o Titã roubou.

Pelo contrário, na tragédia *Prometeu Agrilhoado*, é omitido o embuste maquinado contra o Pai dos Deuses e dos Homens, surgindo, portanto, o Filantropo como aquele que, pela primeira vez, deu o fogo aos homens, pois o tragediógrafo não poderia denegrir a figura do protagonista.

Mas, mesmo aí, afloram de quando em vez, indícios da astúcia de Prometeu, o que não é para admirar, pois um herói tão respeitado como Ulisses também possuía essa característica, sendo apelidado até, nos Poemas Homéricos, de *πολυμήχανος* ou *πολύμητις* “o dos mil artifícios”.

Prometeu é, por duas vezes, apodado de “ardiloso” (*σοφιστής*), uma pelo Poder no prólogo (v. 62) e outra por Hermes, no êxodo (v. 944), que mais adiante (v. 1011) afirma: “A tua ira confia numa fraca manha (*σόφισμα*) Oceano também o considera “fértil em manhas” (v. 308) (*ποικίλος*), adjectivo semanticamente próximo dos epítetos de Ulisses acima referidos: *πολυμήχανος* e *πολύμητις*. Ainda no 1º episódio (vv. 206-208), ao falar dos conselhos argutos que dera aos seus irmãos durante a Titanomaquia, Prometeu, contrapondo a solécia à força, diz ao coro: “Desprezando as artimanhas, pensavam, com a presunção de fortes, que, sem custo, venceriam pela violência”.

Infelizmente, não chegou até nós o drama satírico da tetralogia a que pertence a tragédia *Os Persas*, *Προμηθεὺς πυρκαεὺς* que significa *Prometeu que Queima com o Fogo* e que foi levado à cena em 472 a.C.

Desconhece-se como seria aqui apresentada por Ésquilo a figura de Prometeu, mas uma coisa é certa: o mito seria tratado de forma jocosa.

Não admira, por isso, que, em 414 a.C., Aristófanes incluía o Filantropo na sua comédia *As Aves* (vv. 1994-1552). Bizarramente vestido, embiocado e abrigando-se com uma sombrinha, Prometeu vai em missão secreta a Vila Nuvem dos Cucos (tradução que proponho para o singular composto aristofânico *Νεφελοκοκκυγία*). O deus traz a notícia do estado de inanição a que as divindades do Olimpo estavam a chegar pelo facto de terem deixado de pagar aos habitantes de Vila Nuvem dos Cucos o tributo que lhes era

devido pela passagem do fumo dos sacrifícios que os mortais faziam na terra. Por isso – avisa Prometeu – tinham os deuses decidido preparar uma embaixada para entabular negociações com Pistetero, que tendo fugido de Atenas, tinha fundado a povoação dos aerícolas. O Titã aproveita a ocasião para o instigar a exigir do Pai dos Deuses o ceptro para as aves e para si próprio a mão da Realeza, companheira de Zeus.

Esta curta cena é de primordial importância para o desenlace da peça, pois o comediógrafo, ao apresentar o Titã como instigador da revolta das aves contra os deuses, imprime à acção um novo e inesperado rumo. Era este o momento azado para fazer entrar em cena um deus rebelde e filantropo, um declarado inimigo de Zeus, capaz de astúcia e de traição que ensinasse a Pistetero a forma de conduzir as conversações com a embaixada dos deuses, para que as aves pudessem conseguir a soberania e o refugiado ateniense celebrar as suas núpcias com a Realeza.

Aristófanes aproveitou do mito de Prometeu as características do Titã que melhor se ajustavam à comédia – a astúcia e a perfídia – juntando-lhes um ingrediente burlesco – a cobardia, transformando o intrépido rebelde numa figura medrosa, em permanente sobressalto, que se disfarça de mulher com receio de ser reconhecido por Zeus e que conspira na sombra, ou melhor, à sombra ... duma sombrinha.

No século II da nossa era, Luciano escreveu um Diálogo intitulado *Prometeu* ou *O Cáucaso*, em que surgem como interlocutores Hermes, Hefesto e o próprio Titã. Trata-se de uma sátira religiosa que não só parodia o *Prometeu Agrilhoado*, mas também a retórica sofística.

O sarcasmo foi a forma que André Gide encontrou para abordar o mito do Filantropo no conto filosófico *Prometeu mal-agrilhoado*, que nos mostra o Titã como fabricante de fósforos e que termina com um banquete em que Prometeu se delicia a saborear a águia que lhe devorara o fígado.

É de 1997 a grotesca peça de Heiner Müller *A Libertação de Prometeu*. O autor desconstrói o mito. Faz da águia a única companhia do Titã, que mais não é para ela do que uma pedra comestível, que cobre de fezes, que, por sua vez, servem de alimento a Prometeu. Hércules, por causa do odor fétido exalado pelo Agrilhoado demora milénios a vir matar a águia e só o faz depois de um dilúvio de 500 anos ter lavado o Cáucaso. Uma vez libertado, Prometeu lastima-se da morte do seu animal de companhia, que com os excrementos o tinha alimentado.

As obras literárias a que me referi são amostra dos textos onde, através dos séculos, tem ressurgido o mito de Prometeu.

Mas o tema não se esgota na literatura. Serviu também de inspiração a compositores, entre os quais Beethoven, Liszt, Gabriel Fauré, Scriabin e mais recentemente Carl Orff; a pintores, como Miguel Ângelo, Gustave Moreau e, nos nossos dias, ao português Carlos Carreiro e a escultores, de que são exemplo Paulanship, a quem se ficou a dever a estátua de Prometeu do Rockefeller Center de Nova Iorque e, entre nós, José Rodrigues, cuja escultura do Titã se encontra no *campus* de Gualtar da Universidade do Minho.

Posto isto, creio ter ficado demonstrado com este colóquio, uma vez mais, o valor perene da cultura clássica. Resta-nos, agora, esperar pacientemente que Hércules, depois de ter libertado Prometeu da tirania do obscurantismo, venha executar um novo trabalho, matando a ignara hidra da tecnocracia que ameaça as Humanidades.

