

A Literatura Clássica ou Os Clássicos na Literatura

PRESENÇAS CLÁSSICAS
NAS LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

Cristina Pimentel
Paula Morão

EDIÇÃO

Ricardo Nobre
Rui Carlos Fonseca
Joana Veiga

VOLUME VI



Edições Colibri

A LITERATURA CLÁSSICA
OU
OS CLÁSSICOS NA LITERATURA
VOLUME VI

Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa

A LITERATURA CLÁSSICA
OU
OS CLÁSSICOS NA LITERATURA
VOLUME VI

Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa

Coordenação Científica
Cristina Pimentel e Paula Morão

Edição
Ricardo Nobre
Rui Carlos Fonseca
Joana Veiga


Edições Colibri

 centro de estudos
CLASSICOS

A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA
PRESENCAS CLÁSSICAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA – VI

Coordenação Científica: Cristina Pimentel e Paula Morão

© Centro de Estudos Clássicos (FLUL) e autores

Edição: Edições Colibri / CEC

Capa: Raquel Gil Ferreira

DOI: <https://doi.org/10.51427/10451/60073>

ISBN 978-989-566-307-1

Depósito legal n.º 516 967/23

Lisboa, Novembro de 2023

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

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

Índice

Prefácio	7
----------------	---

ENSAIOS

Anfitrião, hóspede do entremez	11
<i>José Camões</i>	

Pervivência de Séneca trágico na peça quinhentista <i>Farsa Penada</i> ...	27
<i>Ricardo Duarte</i>	

Dois tradutores de Horácio no século XVI: Jorge Fernandes e André Falcão de Resende	41
<i>Ana Margarida Silva Azevedo</i>	

Imagens clássicas na poesia do paço ducal de Vila Viçosa (1630).....	59
<i>André Simões</i>	

“porque as notórias Antiguidades são bases de histórias” – A tradição épica antiga no <i>Viriato Trágico</i> de Brás Garcia de Mascarenhas	81
<i>Rui Carlos Fonseca</i>	

Os clássicos no poema heroico <i>Henriqueida</i> (1741) de D. Francisco Xavier de Meneses, com alusões inevitáveis ao Ciclope Camões.....	103
<i>Gil Clemente Teixeira</i>	

Para uma <i>gramática</i> do intertexto clássico na ficção camiliana: variedade, forma e função	131
<i>José Cândido de Oliveira Martins</i>	

Camilo e os Clássicos: mais um casamento feliz.....	157
<i>Ana Paula Pinto</i>	

“Todos os caminhos levam a Roma”: a presença da Antiguidade Clássica em <i>A Casa Grande de Romarigães</i> , de Aquilino Ribeiro.....	177
<i>Maria José Ferreira Lopes</i>	

As descendentes da <i>meretrix</i> em duas peças de Natália Correia.....	201
<i>Robin Driver</i>	
Os cavalos de Tróia de António Osório	213
<i>Rita Patrício</i>	
O Dom da Metamorfose: A Presença de Ovídio na Poesia de António Franco Alexandre	233
<i>Ricardo Gil Soeiro</i>	
O tempo do Luto e da História na poesia de R. Lino.....	249
<i>Patrícia Soares Martins</i>	
A receção da Antiguidade clássica nos últimos livros de Paulo Teixeira, em especial em <i>Orbe</i>	261
<i>José Ribeiro Ferreira</i>	
<i>Os Lusíadas</i> e <i>Uma Viagem à Índia</i> : A ficção na construção de uma identidade coletiva.....	287
<i>Isabel Garcez</i>	
Vigência da tragédia grega nos séculos XX e XXI: <i>Antígona</i> , de Salvador Espriu, e <i>Os Velhos Também Querem Viver</i> , de Gonçalo M. Tavares	309
<i>Mònica López Bages</i>	
Usos e desusos da mitologia grega na literatura contemporânea: o estatuto mítico do cérebro de Patrícia Portela	337
<i>Carlos Gontijo Rosa</i>	
<i>O kairos</i> em <i>Sessenta minutos</i> de Christina Ramalho.....	359
<i>Ana Rita Figueira</i>	
Raptos: Ganimedes em alguma poesia portuguesa contemporânea ...	387
<i>Paulo Alexandre Pereira</i>	

TESTEMUNHOS

O Trágico – Sacrifício sem Recompensa	411
<i>João Moita</i>	
Os clássicos na minha poesia	417
<i>Luís Filipe Castro Mendes</i>	
Os meus clássicos (enfim, alguns deles) – memórias, homenagens, paradoxos	421
<i>Pedro Eiras</i>	

Prefácio

O volume que agora se publica é já o sexto da série em que se reúnem ensaios e testemunhos de autores em torno da pervivência dos clássicos gregos e latinos nas literaturas de língua portuguesa (neste caso, obras e autores portugueses e brasileiros), dando voz a estudiosos e investigadores que mostram como este domínio das Humanidades se encontra não só vivo, mas florescente. Os ensaios, apresentados no VI Colóquio Internacional *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura* (31 de Janeiro-2 de Fevereiro de 2022), escolhidos após processo de avaliação científica, mostram claramente a presença dos clássicos gregos e latinos desde os quinhentistas e autores de seiscentos até ao século XIX (podem ler-se dois artigos sobre obras de Camilo Castelo Branco), passando para obras contemporâneas, recuperando a leitura dos clássicos em obras de Aquilino Ribeiro e de Natália Correia, de António Osório ou António Franco Alexandre ou de R. Lino e Paulo Teixeira, de Gonçalo M. Tavares ou a escritora brasileira Christina Ramalho. A estudos que se centram em autores contemporâneos, individualmente, junta-se o ensaio panorâmico de Paulo Alexandre Pereira, que se ocupa de um mito até à data menos considerado academicamente, o de Ganimedes, documentando a sua presença em poetas do nosso tempo. Torna-se assim patente a presença das literaturas grega e latina também nos poetas publicados em tempos mais próximos de nós. Na secção *Testemunhos*, três autores regressam a fontes em que alicerçam as suas obras, mostrando como a contemporaneidade implica consciência histórica e leituras de formação que enriquecem o que hoje podemos ler.

O leque de obras analisadas fornece elementos que consolidam alguns aspectos essenciais. Um deles será a educação literária ao longo dos séculos, incluindo as leituras no original ou em traduções de obras latinas e gregas na nossa cultura, permitindo a prática da *imitatio* e da citação de textos, bem como de um alargado corpo de temas e mite-mas, de acordo com o estabelecido para as aprendizagens, escolares e

livres. Outro aspecto a salientar é que tal corpo de leituras e de práticas abre para alargadas práticas genológicas, tanto na poesia como nos textos para teatro e na ficção narrativa – os estudos de caso aqui reunidos demonstram-no sem margem para dúvidas. Temos apenas que lhes dar atenção, lendo os ensaios e outras obras dos autores que os estudiosos aqui se propõem ler, pedindo-nos a todos que os tomemos como base de trabalho e de prazer. Há, pois, que agradecer aos participantes que nos dão o gosto de provar o panorama de excelência que, no quadro das Humanidades, está à vista neste volume.

Num destes ensaios pode ler-se um excerto do prefácio de *Cavar em ruínas* de Camilo Castelo Branco (1867)¹, que tomamos também nós de empréstimo por se tratar de um passo que mostra bem o propósito que nos norteia. Por um lado, porque o título deste volume de Camilo descreve na perfeição o trabalho de quem se dedica aos estudos literários, *cavando em ruínas* em busca de tesouros e de relíquias brilhando no escuro. Por outro lado, porque em 1867 já este magno autor português traçava com humor e justeza o que é hoje e será sempre, segundo cremos, o perfil de um investigador em Ciências Humanas – um leitor. Citemos também nós, sentemo-nos debaixo do arvoredado com estes companheiros de eleição:

Os livros antigos pagam liberalmente a quem os atura. Não há velhice mais dadivosa e agradecida do que a deles. Sentam-se conosco à sombra de árvores, suas coevas, e contam-nos coisas que viram os plantadores das árvores. Nos silêncios das noites geadas dos nossos Janeiros, eles, que os contam aos centos, aconchegam-se de nós e conversam com o mesmo afecto das tardes estivas, embora o frio lhes esteja orvalhando os pergaminhos das capas. Óptimos amigos que nem quando nos adormecem se agastam, e até sofrem ser ouvidos sem ser escutados!²

Agradecemos a todos os que nos acompanham com o seu dedicado e competente saber. E expressamos a nossa gratidão aos editores deste volume – Joana Veiga, Ricardo Nobre, Rui Carlos Fonseca.

¹ O ensaio em questão é o de José Cândido de Oliveira Martins, “Para uma *gramática* do intertexto clássico na ficção camiliana: variedade, forma e função”, p. 153.

² A citação abre o prefácio de *Cavar em ruínas*, de Camilo Castelo Branco (Lisboa, Imprensa Chaumartin (2014: 660): “Seneca, by all appearances de Sousa Neves, 1867, p. 5).

ENSAIOS

Anfitrião, hóspede do entremez

JOSÉ CAMÕES*

Este ensaio articula-se em dois conjuntos de notas breves: um sobre as referências a Anfitrião por autores portugueses de teatro quinhentista e outro sobre a reminiscência desta figura nos entremezes do século XVII.

É relativamente abundante a literatura ensaística já produzida, sobretudo em Portugal e no Brasil, sobre as duas principais recriações portuguesas antigas do mito de Anfitrião, por via da comédia de Plauto, que Luís de Camões e António José da Silva compuseram, respectivamente, em meados do século XVI e nas primeiras décadas do século XVIII¹.

O *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, tem sido maioritariamente estudado no Brasil, não tendo, no entanto, os estudiosos identificado fontes directas para a ópera do Judeu.

* Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | jcamoes@letras.ulisboa.pt

¹ Quer uma recriação quer outra têm sido estudadas no âmbito da produção teatral ibérica, com preferência para o autor quinhentista e o seu *Auto ou Comédia dos Anfatriões*. Basta recordar os estudos de André Crabbé Rocha (1969), Maria Idalina Resina Rodrigues (1987), Vanda Anastácio (1991), Maria de Fátima Sousa Silva (2001 e 2013), Maria Luísa Castro Soares (2011), María Jesús Pérez Ibañez (2016), todos precedidos pela dissertação de licenciatura de Raul Miguel Rosado Fernandes (1956), que dedica um capítulo a “O tema de Anfitrião em Camões”. Estes estudos concordam que Camões é o autor peninsular que menos imbuí de moral católica a sua peça.

Por cá, temos os estudos de José Oliveira Barata (1985), que só encontrou ressonâncias remotas nos elencos de algumas comédias de Calderón de la Barca. Todavia, todos são unânimes em não filiar o texto do século XVIII no do XVI.

Por mera curiosidade de alento nacionalista, não resisto a referir a nota que o exemplar do melodrama musical *Amor es todo invención – Júpiter y Anfitrión*, de José de Cañizares, com música de Giacomo Facco, representado em 1721 no Palácio do Bom Retiro, em Madrid, depositado na British Library (11726.f.53), exhibe na folha de rosto: “Loa para la comedia *Amor es todo invención – Júpiter y Anfitrión*, que Cañizares hurta a Camões”. Parece apenas tratar-se do ímpeto de um conhecedor de títulos, pois, na verdade, a zarzuela espanhola nada tem a ver com os versos cómicos de Camões.

Para além destas eruditas recriações, podem encontrar-se, no século XVI português, referências pontuais ao mito de Anfitrião noutros autores, muito letrados e pouco lidos: o enciclopédico Jorge Ferreira de Vasconcelos, o Doutor António Ferreira, Jerónimo Ribeiro – eventualmente do Colégio de São Paulo, de Coimbra – e Afonso Álvares, que fazia o seu teatro para os frades de São Vicente de Fora.

O Doutor Francisco de Sá de Miranda, embora não mencione a comédia de Plauto directamente, refere-se ao seu autor numa carta dirigida a um dos infantes de Portugal (ou D. Duarte ou D. Henrique), que acompanha ora a sua comédia dos *Vilhalpandos* ora a dos *Estrangeiros*: “A comédia qual é tal vai, aldeã e mal ataviada. Esta só lembrança lhe fiz à partida: que se não desculpasse de querer às vezes arremedar Plauto e Terêncio”².

Todos estes autores recorrem ao mito para efeitos ilustrativos diferentes.

António Ferreira, numa das versões da sua *Castro*, a publicada em 1587, enumera, nos versos sáficos da primeira intervenção do Coro de Coimbrãs, as transformações de aparência que o amor faz operar em deuses e heróis, entre as quais o travestimento do perifrástico

² Francisco de Sá de Miranda, *Os Estrangeiros*, Biblioteca Nacional de Portugal, cód. 11353, f. 122r; *Os Vilhalpandos*, Real Academia de la História, Ms. 76.64.297.15, f. 73v.

Hércules, logo a seguir às do pai (por sinal, está toda a família no mesmo verso 373 – pai, mãe e filho):

Tu, louro Apolo, por que pastor foste? 370
 Por que na terra tanto tempo andaste
 em tam diversas formas como dizem,
 Júpiter, de ti? Tu, filho de Alcumena,
 por que deixaste do leão a pele
 e por que as setas, por que a dura maça, 375
 e os robustos dedos abrandaste
 com anéis d'ouro?³

Em contexto de hagiografia cristã, Afonso Álvares, no seu *Auto de Santa Bárbara*, encena o martírio da santa, fazendo-a repudiar o culto de Júpiter, a quem acusa de comportamento indigno de um deus, e argumentar contra o juiz Marciano com as metamorfoses de Júpiter, ilustrando assim o que a Igreja considera pecados capitais, e recorrendo até, na segunda estrofe, à lenda do folclore proverbial do mouro encantado que, em vez de tesouros, possuía carvões:

Bárbara Triste, mal-aventurado,
 parece-te cousa sã
 que possa ser Deos chamado
 aquele que foi casado
 com a mesma sua irmã?⁴
 Por certo nam tens razão
 e és digno de grã pena,
 pois esperas salvação
 do que enganou Alcumena,
 a molher de Anfitrião.
 Tu és mui pior que mouro,
 pois o demo te fez crer
 naquele que se fez ouro⁵
 por enganar a molher

³ António Ferreira, *Castro*, impr. Manuel de Lira, 1587, f. 8v, vv. 370-383.

⁴ Júpiter e Juno.

⁵ Júpiter e Dánae.

cuidando ele ser tesouro.
 Dize-me, podem dos céus
 os teus deoses serem dignos
 pois que nam convém a Deos
 ter filhos adulterinos⁶
 como tem os deoses teus?⁷

Outros autores convocam as figuras da comédia de Plauto para ilustrar ou referir em cena situações de confusão de identidade: Anfitrião, quando alguém se faz passar por outro, e Sósia quando alguém perde a noção de si mesmo.

O primeiro caso encontra-se no *Auto do Físico*, de Jerónimo Ribeiro⁸, em que um apaixonado Escudeiro usurpa a identidade – mas não a figura – do aguardado mas desconhecido Estudante, a quem o Físico tem prometida a mão da Filha. Quando ambos se encontram com cartas de apresentação, sem que o Físico possa saber qual é qual, comenta o Moço criado, em jeito de desabafo: “Os Enfatriões passados / são estes dous”, onde posso reconhecer a forma plural do título do texto de Camões – aliás, o único que a usa:

Pai Ah, senhor, que inda temo
 que se gore este desejo
 que eu tinha por tam supremo.
 Em caso de tanto extremo
 em dous extremos me vejo.

Lê o Pai a carta e diz o Moço:

Os Enfatriões passados
 são estes dous, de ùa frágua
 são galhetas germanados;
 porém, se forem cheirados,
 este é galheta d’água.

⁶ Nos quais se incluía Hércules.

⁷ Afonso Álvares, *Auto de Santa Bárbara*, Lisboa, impr. António Álvares, 1591, f. 11, vv. 1087-1106.

⁸ *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*, Lisboa, impr. Andrés Lobato, 1587, f. 111.

– referindo-se o deítico *este* ao falso pretendente, claro. O verdadeiro seria galheta de vinho, o que, sendo a galheta opaca, não se vê, mas se reconhece cheirando, num jogo exclusivamente cénico que a literatura não consegue reproduzir.

Para o segundo caso, convoco a célebre – e muito estudada, adaptada e até representada – *Comédia Eufrosina*, ou *Eufrósina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Logo na primeira cena, e pelo meio de uma extensíssima exposição de erudição clássica, Zelótipo declara-se tão turbado de amores que “se vê tam estranho de si que se desconhece, qual o Sósia de Plauto”⁹.

Zelótipo O alto tanque Cócito, a lagoa mãe da Vitória, temida dos deoses, passaria sem a barca de Aqueronte, apiadando com a razão dos meus sentimentos Dictis e Hécate, segundo Orfeu. Mas nem isto pode valer-me.

Cariófilo E sabeis porquê? Porque sem ramo d’ouro nunca se lá entrou, e muito menos agora em nenhũa parte, e haver este vos vejo eu mais defícil, segundo as minas de Espanha esgotaram. Mas não me desse Deos de vós maior vingança que ver-vos inda muito enleiado.

Zelótipo Se o vós desejáveis, já lhe podeis dar as graças, que eu vos dou por assaz vingado nessa parte, como quem se vê tam estranho de si que se desconhece, qual o Sósia de Plauto. (f. 10)

A estranheza de si e a alienação de identidade de quem se não reconhece fazem-se em relação à simultaneidade do tempo presente por oposição ao lugar-comum da poesia de pendor petrarquista de “já não sou quem ser soía”, fruto da acção do tempo.

Por fim, apresento a mais duvidosa das referências para um leigo na matéria e nas línguas clássicas. Ocorre no Prólogo da mesma comédia pela boca do autor João de Espera Deos (na primeira edição), que pressagia uma recepção pouco agradável por parte do “anfitriónio convento” em que se encontra:

⁹ Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Eufrosina*, Coimbra, impr. João de Barreira, 1555.

Quando eu pera cá parti, logo fiz conta que havia de ser neste anfitriónio convento passarinho em mão de menino. Eu, porém, tenho sete fôlegos como gato, hei-de escapar todos os pelotões e acolher-me ao covil, em que espero achar o emparo que Ulisses achou em Alcino. (f. 3)

Não alcançando a decisão de uma leitura, a minha convicção é de que se alude indubitavelmente a Anfitrião. A questão está em saber se a referência é à condição de marido se à de pai putativo, por via do filho. A verdade é que encontro por vezes Hércules apelidado de *anfitriónio*. Será necessário determinar se o adjectivo aqui designa *acolhedor*, *hospedeiro*, ou *façanhudo*. Não nos podemos esquecer de que a língua se apropriou dos nomes do teatro, e *anfitrião*, a partir de Molière – ao que parece, mas agora sem certezas –, passou a substantivo comum ao afirmar o autor francês, pela boca de Sósia, “Le véritable Amphitryon / est l’Amphitryon où l’on dîne”, reservando para o estranho duplo o nome de *sósia*.

*

O segundo conjunto destas notas centra-se no entremez, género teatral que se desenvolveu em Portugal a partir do século XVII. Parente pobre no teatro português, dominado pelo repertório espanhol, a dramaturgia nacional seiscentista ensaiou escassas incursões em tentativas de reabilitação da língua portuguesa para a prática teatral. Para isso, muito terão contribuído os quarenta anos da chamada Monarquia Dual, circunstância propícia ao desenvolvimento de um teatro que reclamava para si o papel de escola de civilização e de veículo da propaganda política, deixando pouca margem para a dimensão de entretenimento junto da nobreza esclarecida.

Assim, após a restauração da independência, em 1640, nasce um teatro de forte matriz política preocupado com a legitimação da revolução, que há-de durar cerca de um quarto de século, até que, em 1668, com o fim da guerra, regressa o teatro espanhol feito por companhias profissionais e reabre o teatro público, sobretudo em Lisboa, mas também no Porto e em Coimbra.

A estrutura do espectáculo teatral do século XVII previa uma peça principal, normalmente uma comédia – no sentido mais lato

de peça de teatro do que de texto subsidiário do humor – antecedida, entremeada e precedida de uma série de géneros de teatro breve, desde a loa, geralmente um texto de carácter circunstancial que dava início ao espectáculo, até ao entremez, baile, sainete ou mogiganga, composições cómicas – agora sim no sentido hoje dado ao adjectivo – imbuídas muitas vezes de componentes satíricas grosseiras, que agradavam especialmente à camada popular do público, parafraseando Lenz na sua *Crítica ao Novo Menoza, pelo próprio autor*¹⁰. Em Portugal, a comédia era declamada em castelhano, podendo as peças de teatro breve fazer uso do português, como atestam os textos que tenho vindo a encontrar com a equipa que coordeno no Centro de Estudos de Teatro.

Talvez sejam estas algumas das razões pelas quais não encontrei até agora no repertório menor desse século em Portugal uma recriação dramatúrgica filiada no mito ou na comédia de Plauto, que deu origem às versões cénicas do teatro europeu. Contudo, as referências à Antiguidade Clássica não deixam de aparecer, em contexto sempre humorístico, de que pode ser paradigmática a linha-gem convocada pelo protagonista do *Entremez do Sapateiro Surdo*, como garantia da sua honra junto do intermediário que a há-de comunicar a uma possível noiva, por nome Joana. É uma genealogia recheada de autores clássicos, em bizarra convivência com profetas bíblicos e heróis lusitanos¹¹:

Sapateiro Ele o guarde muitos anos.
 E se falar com Joana,
 ou a tia, neste caso,
 diga-lhe que sou um moço

¹⁰ Lenz, “Recension des neue Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt”, *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*, 11/07/1775.

¹¹ O contexto paródico permite ler *Elias* não apenas como o nome do profeta mas também como nome para um qualquer pseudo-herói grego, protagonista da *Eliáda* (ou *Iliás*, ou da *Iliáda*). O poema, então, para o sapateiro, não deriva do nome de Tróia (Ílion, Ἴλιον), mas do de um falso herói, Elias – nome muito parecido, se a acentuação for portuguesa e não grega, com *Ilias* / Ἰλιάς que é o nome “*Iliáda*” em grego. No verso anterior, a referência a Heitor como *magô* pode explicar-se pela sinonímia popular *magô* = *sábio*.

filho de pais muito honrados,
 que venho por linha recta
 de casa de Heitor, o mago,
 de Júlio César e Elias,
 de Aníbal de Cartago,
 do valeroso Alexandre
 e do português Veriato,
 como também descendente
 do grande poeta Horácio,
 de Ovídio, de Platão,
 de Ovídio, Cícero, de quantos
 celebrou a antiguidade
 com seus versos laureados.
 E diga-lhe, finalmente,
 que por matar Carlos Magno
 aprendi a sapateiro,
 por andar mais disfarçado.¹²

Não deixa de ser curioso que as referências surjam em contexto popular por excelência – um entremez quase típico. Aliás, é de realçar que este texto específico se integra numa tradição dúplice ibérica, com versões em castelhano e em português, ocorrendo este fragmento parodístico apenas na versão portuguesa.

De resto, no século XVII, o uso da cultura clássica no teatro de maior fôlego (comédias e tragédias) é bastante escasso fora do referencial mitológico. Da literatura, e entre os autores portugueses, apenas encontro uma citação directa de Horácio (livro III, ode 2, v. 13) no Prólogo que Jacinto Cordeiro – autor português que escreve a obra integralmente em castelhano – faz na primeira edição da sua *Comédia de la entrada del rey en Portugal*¹³: “Dulce et decorum est pro patria mori”.

¹² *Entremez do Sapateiro Surdo*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria n.º 109, ff. 62-62v.

¹³ Lisboa, impr. Jorge Rodrigues, 1621.

É interessante verificar que as remissões para a Antiguidade no teatro seiscentista de que me ocupo se dão em contexto de produção teatral popular, enquanto as outras que referi – quinhentistas e setecentistas – foram, como vimos, fruto da erudição dos seus autores: Camões e António José da Silva.

Parece-me, pois, que se trata de uma apropriação que um género menor – o entremez – faz de ingredientes do género maior que é a comédia.

Como já notou Eugenio Asensio (1965), o entremez tem a capacidade de, a um só tempo, exercer a liberdade de mostrar um ideário de fantasia e aliá-lo à irresponsabilidade ética das consequências, o que pode proporcionar uma caricatura da realidade e da condição humana. A tradição entremezil ibérica assenta em características comuns reconhecíveis nos textos das variadas línguas e culturas da Península. Contudo, há espaço para especificidades nacionais.

No teatro breve, muito mais rasteiro do que a comédia, lançando mão de códigos teatrais que eufemisticamente posso classificar como brejeiros, com ingredientes linguísticos de gosto duvidoso e grosseiro, consigo escutar – num deles com boa vontade, é certo – ecos de uma *anfitriónia* tradição teatral.

São duas as situações entremezis que apresento: uma primeira no intitulado *Entremez do marido conhecido e desconhecido*¹⁴ e a segunda no *Entremez do sacristão feito Gil Lourenço*¹⁵.

A trama do primeiro destes entremezes constrói-se à volta de uma mulher – Antónia – que, para se burlar do marido, finge não o (re)conhecer, convencendo-o de que ele é, na verdade, casado com Joana, uma sua amiga. Aceitando o logro como verdade, o marido procura Joana, a qual, por sua vez, nega ser sua mulher e o remete para Antónia. Este jogo repete-se, levando o marido a duvidar de ser quem é. Para mais, tentam convencê-lo de que a (falsa) mulher é adúltera, quando afinal ambas – Antónia e Joana – têm amantes, o que acaba por encenar a sentença “com a verdade me enganas”.

¹⁴ *Entremez do marido conhecido e desconhecido*, Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 281-284v.

¹⁵ *Entremez do sacristão feito Gil Lourenço*, Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 36-38v.

O marido, embora vítima de troca de identidades entre as duas mulheres, e sentindo como alienação a sua própria identidade, vai ter aqui o papel que, na comédia latina – e na camoniana – é reservado a Blepharo / Belferrão. Ou seja, vai ter de decidir qual das duas é a sua verdadeira mulher.

Se Belferrão declara por boa a ferida que ambos, Anfitrião e Júpiter, exibem num braço, o marido protagonista deste entremez vai aos extremos, e será avaliando a maciez da pele das mãos das duas mulheres que decidirá qual é verdadeira, dizendo que reconhecerá a mão que lhe foi dada no casamento. A identidade – e a sua verdade – apresenta-se no corpo, reconhecido na intimidade, tocado. De facto, não é mais que um estratagema para o tolo – que não é tolo – se vingar e aplicar a ambas o castigo da palmatória, punindo as mãos que o enganaram.

O segundo dos entremezes que referi, o *Entremez do sacristão feito Gil Lourenço*, encena duas tradições burlescas particularmente férteis na dramaturgia entremezil portuguesa – a do *marido enganado*, a que, muitas vezes, se junta a do *amante disfarçado* – onde se inscrevem as alusões ao motivo de Anfitrião. O recurso ardiloso é, no entanto, o do *disfarce* e não o da *metamorfose*, embora, como veremos, o efeito na personagem enganada seja o mesmo.

A peripécia do disfarce é sempre a mesma: durante a ausência do marido, a mulher recebe em casa o amante. Perante a chegada iminente do marido, que bate à porta ou se faz anunciar, para não ser apanhada em flagrante, é necessário disfarçar o amante – ou os amantes, porque há situações em que há mais do que um – dê por onde der. O resultado é inevitavelmente cómico, e o repertório vai propondo disfarces sempre novos que irão surpreender o público. É assim que podemos encontrar amantes disfarçados de animais (macaco, burro), objectos (tripeça, imagem de santo em tamanho natural, retrato e até relógio), ou ainda de bebé. Confesso que tenho muita curiosidade sobre a realização cénica destes lances. O desfecho nem sempre é o mesmo. Há vezes em que o marido descobre e se vinga, outras em que não.

Entre os disfarces imaginados pelo par adúltero figura o de o amante se fazer passar pelo próprio marido enganado. Se bem que o logro se aparente com o de *Anfitrião*, pois o marido se encontra

confundido e tem de argumentar que ele é ele, o amante enganador conta aqui com a intervenção interesseira da mulher.

A trama do *Entremez do sacristão feito Gil Lourenço* vem expressa no título. Estando a mulher, Domingas, em sua casa com o Sacristão, que é estudante – e veste como tal, de preto – dá pela chegada do marido, que bate à porta.

O amante foge pelo telhado. Gil Lourenço, o marido, anuncia que quer mudar de profissão e aprender a cantar:

Gil Mulher, sou já muito velho,
eu não posso já trabalhar.
Eu hei de vir a tomar
ofício em que não trabalho.
[...]
Eu quero ser cantador,
que ganha muito dinheiro
com trabalho mui ligeiro.
[...]

Domingas Olhai, haveis de aprender
com o nosso sancristão,
a ver se podeis saber
para cantar na igreja.

Sai o marido, dando oportunidade, sem o saber, à visita de um Frade, outro amante de Domingas. Quando regressa à cena, vem já vestido como o Sacristão-estudante, cantor, com quem trocou as vestes:

Domingas Vindes em traje de crelgo?
Não vedes que sois casado?
[...]

Domingas E qu'ê de o vosso vestido,
que trazias, de vilão?

Gil Trocou-mo o sancristão,
que é muito vosso amigo.

E a partir daqui a acção desenvolve-se quase como uma ilustração do provérbio “o hábito faz o monge”:

Sai ao pano Sancristão com os vestidos de Gil, de vilão, e Gil terá os do Sancristão agora quando saiu último.

Sacristão Ainda é alto dia,
já a porta está fechada.
(bate) Esta porta esteja logo escancarada.
Domingas Cuido que bater agora ouvi.
Quem bate, quem está aí?
Sacristão É Gil Lourenço, abri lá.
Gil É Gil Lourenço? Arre lá,
se Gil Lourenço está cá!

É o amante que chega, disfarçado de marido. Usurpando a figura de Gil Lourenço, com a conivência de Domingas, põe a marca da identidade exclusivamente na aparência que o vestido confere:

Sacristão Pelo muito que vos quero,
busquei, meu bem, esta traça:
enganei este vilão sem graça
e fiz com que trocasse o vestido.
Domingas Já estou. Venhais embora, marido,
bem me dizia o coração
que não era este Sancristão.
(abraça-o)
Gil Mulher, não te deixes enganar.
A quem fostes abraçar?
Que te fure a tripagem.
Domingas Que quereis, homem selvagem?
(ao Sancristão) Meu marido, meu amigo,
este é o seu vestido,
bem conheço o seu gabão.
(abraça-o) Perdoais, meu coração,
que por outro vos trocava?
Esta é a tua espada,
meu Gil Lourenço querido.
Gil Ou, ou, eu sou o vosso marido,
que este é o Sancristão.
(despe-se)

Gil Largai cá o meu gabão
 (vai a tirar-lho) e o meu vestido me ponde.
 Sacristão Áque del-Rei, quem me acode?

Perante o Juiz, que, entretanto, acorreu ao tumulto, Gil revela-se à mulher. Despe-se para se reconhecer a si próprio e para que o reconheçam. Uma vez que a identidade assumida era mostrada pelo fato, o reconhecimento da identidade verdadeira já não se faz por sinais do corpo, como no *Entremez do marido conhecido e desconhecido*, mas pelo próprio corpo, inteiro e nu: *eu sou este*.

A peripécia traz à memória a ferida de guerra que, quer Anfitrião, quer Júpiter, exibem no braço. No entremez, porém, os corpos não se confundem; a memória íntima, erótica do corpo, é prova da diferença – prova de uma identidade.

Gil Eu hei de me despir nu,
 desd'a boca até ò cu
 só para provar que não é o que ele diz.
 Não é este o meu nariz?
 Não é esta a boca minha?
 Samicas esta a barbinha?
 Este não é meu calcanhar?
 Não são estas as mãos, estas as chancas
 em que eu trazia as tamancas?
 Este o talhe rústico, e a cinta grossa,
 que muitas vezes cobria com a croça?
 Não são estas as queixadas
 per vós mil vezes já beijadas?
 Não são estes os braços,
 que ao pescoço vos deram já bem laços?
 Não são estas todas as mais cousas?
 Ainda negar isto ousas?
 Eu sou este, e é verdade,
 tudo o mais é falsidade,
 que assim o hei de jurar.
 [...]

Vai-se despindo.

Como não podia deixar de ser, o entremez termina em pancadaria reparadora, cabendo ao Juiz a decisão salomónica de castigar os dois homens.

Sacristão Senhor juiz, dê-me a minha mulher.

Juiz Que justiça hei de fazer
em caso tão intrincado?
Julgo que estes dous asnos
apanhem muita pancada.

Vão-se às pancadas.

É verdade que não estamos perante recriações directas da comédia latina *Anfitrião*, mas as situações teatrais proporcionadas pela primeira fábula são reconhecíveis. E, repito, este é sobretudo um teatro de cariz muito popular. E talvez por isso mesmo.

Ainda que o não saiba, e ainda que o não ambicione, o entremez contribui para a preservação e transmissão de uma herança cultural, instaura-se quase como recurso político de todo o teatro, que deseja operar no público uma metamorfose, como reclama Séneca, e que, tal como a educação na Antiguidade, aponta na direcção da transformação do Homem.

Bibliografia

- Anastácio, Vanda (1991). “Aparência e identidade no *Auto dos Anfitriões* de Camões”. In *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*. Lisboa: Difel, pp. 519-568.
- Asensio, Eugenio (1965). *Itinerario del entremez: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos.
- Barata, José Oliveira (1985). *António José da Silva – criação e realidade*. Coimbra: Serviço de Documentação e Publicações da Universidade.
- Fernandes, Raul Miguel Rosado (1956). *Anfitrião: Evolução e concepções de um mito na expressão literária*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Licenciatura.
- ____ (1958). *O tema de Anfitrião em Camões*. Lisboa: Ocidente.
- Lenz, Jacob (1775). “Recension des neue Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt”. *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*, 11/07/1775.
- Pérez Ibañez, María Jesús (2016). “Bromia (de Plauto a Timoneda) o la evolución de un personaje”. In *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas*.

- Teatro Greco-Latino e sua recepção*, coord. Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho, José Luís Brandão. Vol. II, Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 101-115.
- Rocha, Andréa Crabbé (1969). *As Aventuras de Anfitrião*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Rodrigues, Maria Idalina Resina (1987). “Anfitriões peninsulares quinhentistas”. *Estudos Ibéricos: Da cultura à literatura, sécs. XIII e XVII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, pp. 115-132.
- Silva, Maria de Fátima Sousa (2001). “Motivos clássicos no teatro de Camões: o *Auto dos Anfitriões*”. In *Fim do Milénio, VII e VIII Foruns Camonianos*, coord. Manuela de Azevedo. Lisboa: Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação da Casa-Memória de Camões em Constância / Edições Colibri, pp. 95-118.
- ____ (2013). “O *Auto dos Anfitriões*: recuperação de um modelo de Simillimi”. *Máthesis* 12: 183-197.
- Soares, Maria Luísa Castro (2011). “Do *Amphitruo* de Plauto ao *Auto dos Anfitriões* de Camões: pragmatismo e originalidade”. *Humanitas* 63: 451-471.

Pervivência de Séneca trágico na peça quinhentista *Farsa Penada*

RICARDO DUARTE*

Apesar de se acreditar que tenham exercido grande influência muito para lá da época em que foram escritas, as tragédias de Séneca praticamente desapareceram durante a Idade Média. Mas a composição, no final do século XI, de um manuscrito com nove peças atribuídas a Séneca (o *Codex Etruscus*) e, sobretudo, as muitas cópias que dele se fizeram nos séculos XIII e XIV, possibilitaram um ponto de referência notável na história da literatura universal: o renascimento do género trágico¹. Simulando, embora, interesse pelos tragediógrafos gregos, renascentistas e barrocos tomaram claramente Séneca como paradigma para os seus próprios textos, como testemunham as obras de Corneille, Racine, Shakespeare, ou a peça *Farsa Penada*, de autoria desconhecida².

* Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | ricardoduarte@letras.ulisboa.pt

Este estudo enquadra-se no âmbito do projecto de pós-doutoramento sobre o teatro de Séneca, financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), SFRH/BPD/117758/2016.

¹ Sobre a sorte das tragédias de Séneca ao longo dos séculos, vejam-se e.g. Schubert (2014) e Guastella (2016).

² A farsa é transmitida por um impresso quinhentista, actualmente o único testemunho do texto, “que, como na maioria dos casos, não indica impressor, nem lugar de impressão, nem data. [...] Uma data gravada na tarja superior do lado

Conta-se a história de um Escudeiro que, apesar de perdido de amores, decidiu morrer. Não conseguimos, todavia, perceber a causa de tão mórbida resolução, provavelmente porque o texto se encontra corrupto³. Sabemos, apenas, que o Escudeiro é atormentado por um “mal” (v. 114), que

[...] foi pola vista causado
 é ãa dor desigual
 é ãa morte fenescal
 é um muito gram cuidado
 é um mar de pensamento
 é um grave fenecer
 donde amor faz seu assento
 donde nos deita a perder.

E com esta confiança
 desejando o que digo
 sem de mi ter alembança
 me vim com grande trigança
 a meter neste perigo
 onde cuido que será
 o meu mundo acabado. (vv. 115-129)

direito do frontispício, 1542, permite inferir que a impressão é desse ano ou posterior, eventualmente ainda da primeira metade do século XVI, como se deduz da utilização de caracteres góticos” (Camões 2010: 27-28). Além da edição quinhentista, terá havido uma impressão da farsa em 1605, da responsabilidade de António Álvares, proibida no Índice de 1624. Sobre os eventuais motivos para isso, cf. Camões (2010: 31-32). Em 1632, a farsa foi republicada pelo mesmo impressor. No entanto, nenhuma dessas impressões chegou até nós. Acerca da comparação da *Farsa Penada* com a sua congénere castelhana *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan del Encina, cf. Camões (2010: 32-33). De todos os autos quinhentistas que circulam sem nome de autor, a *Farsa Penada* é talvez o mais vicentino de todos. São vários os elementos contidos no texto que apontam para uma filiação directa no teatro de Gil Vicente (cf. Camões 2010: 30-31).

³ Camões (2010: 28-29) salienta que o facto de o texto, aparentemente truncado e/ou desordenado, se encontrar fixado num único suporte sobrevivente dificulta a edição moderna. Há muitos versos que manifestamente estão fora da sua localização original (461-467, 709-714, 734-740, etc.), a par de alguns desajustes narrativos.

Ó mui alto deos Cupido
 a ti só quero chamar
 lembre-te que sam ferido
 e de ti mui esquecido
 pois feneço por amar.
 Bem sabes tu a firmeza,
 senhor meu, que te hei tratado
 em chorar minha tristeza
 por servir tua grandeza.
 Have dó de mi coitado. (vv. 72-81)

Sensatamente aconselhado pelo Moço que o acompanha, o Escudeiro desiste da ideia do suicídio e parte em busca “de quem me / trata desta maneira” (vv. 137-138), passo que sugere que seria desdenhado pela amada (vv. 130-140):

Moço

Nunca Deos tal quererá
 mas antes te ajudará
 que te tire de cuidado.

Escudeiro

Pois de mi tomas paixão
 seguir quero tua via
 logo sem mais dilação.
 Vamos ambos em profia
 iremos em busca de quem
 me trata desta maneira.

Moço

Digo, senhor, que é mui bem
 eu irei na dianteira.

Ora, quanto à Donzela sua amada, anseia, também ela, pela morte. Mas, no seu caso em particular, são mais claros os indícios da causa do desejo de morte: tudo aponta para que, tendo cedido à voluptuosidade, já não fosse virgem e, abandonada pelo amado, ou

julgando-se abandonada – uma “triste sem marido” (v. 237), “desemparada” (v. 151) e “malfadada” (v. 152) –, se veja “perdida” (v. 153), “desonrada” (v. 188), num desespero que a leva até ao deserto, onde tenciona pôr fim à vida. Entretanto, depara com um Ermitão, em verdade um diabo disfarçado, que não só a encoraja ao suicídio, como inclusivamente lhe passa para as mãos uma espada, com a qual ela se trespassa, em cena, depois de invocar três divindades pagãs e descrever, em termos que ecoam por exemplo as palavras da Medeia de Séneca, um amor que acabou por se revelar funesto (vv. 290-299 e 323-342):

Donzela

A ti me encomendo senhora
Vénus, Diana e Cupido
que minha alma por agora
a tenhas por servidora
com amor muito crecido.

Recebei minha oração
recebei minha vontade
recebei meu coração
recebei minha paixão
recebei a humildade.

[...]

E acabado
tod’o por mi relatado
lhe fareis enterramento
no templo glorificado
e de crueza bem obrado
que declare meu tormento.

E com isso acabarei
a minha fadiga e dor
e aqui me deitarei
aqui a morte me darei
por amor de um falso amor.

Toma a espada nua na mão e diz:

Vós, mui luzente espada,
dareis fim a minha vida

e por vós será pagada
 esta dor mui abrasada
 porqu'estais bem guarnecida.
 A morte me dai vós logo
 sus, asinha, sem tardar
 e tirai-me deste fogo
 pois me nele fui lançar.

Medeia (Sêneca, *Med.* 134-136)⁴

[...] Quantas e quantas vezes derramei,
 sem piedade, sangue funesto – e nenhum desses crimes
 o cometi por ira: enlouquecia-me um amor infeliz.

Entretanto, o Escudeiro e o seu Moço, que, recorde-se, tinham ido à procura da Donzela, encontram-na sem vida. O Escudeiro, invocando Amor e Cupido, quer acompanhar na morte a sua amada. O Moço, por sua vez, suplicando a Deus, magnífico no seu poder redentor, e esconjurando o Diabo, consegue, de novo, dissuadi-lo. Aparecem a Fortuna e Vénus, que, *dea ex machina*, ressuscita a Donzela.

Naturalmente que um dos aspectos que na *Farsa Penada* mais ecoa a poética trágica de Sêneca é a despudorada exibição em cena do suicídio da Donzela, em flagrante ruptura com as regras do *decorum* do teatro da época, ruptura essa herdada do teatro de Sêneca, que, de resto, contraria o preceito horaciano de que não se representem cenas de extrema violência e morte⁵. Com efeito, à exceção do *Ájax* de Sófocles, o teatro de Sêneca parece ser o primeiro, pelo menos de que temos conhecimento, cujas convenções permitiriam que homicídios e suicídios tivessem lugar no palco

⁴ Trad. Duarte (2022).

⁵ A este respeito, salienta Camões (2010: 30): “É notória a singularidade desta trama quando comparada com a dos restantes textos de teatro português do século XVI, por motivos tão variados como o da inclusão num mesmo universo narrativo de figuras normalmente associadas a géneros literário-teatrais muito diversos – a autos religiosos (o Diabo), a farsas (o Escudeiro e as demais figuras recortadas do quotidiano quinhentista) e as tragicomédias (Fortuna e Vénus) –, a encenação de suicídio e ressurreição e a herética transposição pagã dos destinatários de orações em moldes cristãos”.

(real ou sugerido): Hércules e Medeia matam os respectivos filhos⁶, e Fedra e Jocasta suicidam-se.

Sêneca escolheu, pois, para recriar, mitos em que a morte tem um papel central – quase sempre resultado da acção de forças psicológicas irracionais (os *affectus*, ou as *passiones*, de que são exemplos a dor, a loucura, a ira, o amor-doença, o ciúme⁷) e de actos malévolos⁸ –, em complemento da *meditatio mortis* (a vida como preparação para a morte), que se dissemina pela sua prosa⁹.

Essa marca muito característica pode ser mais facilmente entendida se virmos as peças investidas de uma função moralizante e didáctico-pedagógica, por meio da exibição de *exempla* negativos (apotropaicos) e, em alguns casos, mais raros, *exempla* positivos (protrépticos/parénéticos)¹⁰. Esses *exempla*, nomeadamente os negativos, não visam, pela identificação do espectador-leitor com a

⁶ A Medeia e o Atreu de Sêneca, em particular, vão contra o preceito expresso por Horácio nos vv. 185-186 da sua *Arte Poética*: “Que Medeia não truce os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinhe publicamente entranhas humanas” (trad. Rosado Fernandes 2012).

⁷ Sobre o tratamento dos *affectus* estoicos nas tragédias de Sêneca, vejam-se e.g. Pimentel (1987 e 1993) e Nussbaum (1987 e 1993).

⁸ Cf. Fitch (2004: 12): “Eros and Thanatos operate not only in society and the world at large but also in the inner world of the psyche [...]. In Senecan drama destructive impulses and desires are often portrayed as arising from the lower mind, as it were.”

⁹ Pimentel (1999: 28) diz que: “As tragédias conciliam o mito com a reflexão pessoal de Sêneca e a sua formação e parénese estoica.” Cf. Hadas (1939: 230): “As the supreme crisis death determines the weight and meaning of life, and ennobles and illuminates the passions that revolve about it. If to philosophize is to learn to die, then [Senecan] tragedies are philosophy not for their scattered Stoic commonplaces but in their entire concept.”

¹⁰ Cf. Chaumartin (2014: 660): “Seneca, by all appearances, wrote four plays of his corpus (*Phaedra*, *Medea*, *Thyestes*, *Agamemnon*) with the purpose of seducing the spectator or the reader away from passion by throwing its disastrous consequences into relief.” E, ainda, a mesma autora, na p. 664: “*Phaedra*, *Agamemnon*, *Medea*, *Atreus*, and *Thyestes* function as counterexamples. Conversely, in two plays of the corpus, *Troades* and *Hercules furens*, there are characters whose moral attitudes are examples to be followed and who support the Seneca’s philosophy, namely Stoicism, for, as the Roman says, *longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla* (*Epist.* 6.5).” Sobre a importância dos *exempla* na retórica e literatura latinas, cf., também, Maslakov (1984: 437-496).

desgraça das personagens, a catarse aristotélica, mas um repúdio dos falsos juízos e erros das personagens, que inevitavelmente os conduzem à catástrofe, pela qual são os únicos responsáveis¹¹.

No que ao suicídio em particular diz respeito, se Fedra e Jocasta são, sob a perspectiva estoíca, exemplos negativos e censuráveis, porquanto é dominadas pelas paixões que se matam¹², Hércules, no Monte Eta, personifica o suicídio enquanto acto racional¹³. E constitui-se, assim, um exemplo positivo e louvável,

¹¹ Esta ideia é escorreitamente explanada por Campos (1999: 11 e 23): “Anti-aristotélico e anti-horaciano na teoria, o teatro de Séneca visa [...] objectivos diferentes da tragédia clássica grega, e mesmo da tragédia latina tal como praticada por Énio, Pacúvio ou Ácio. De há muito tem sido apontada como finalidade deste teatro uma intenção de ordem pedagógica [...] decorrente da própria intencionalidade didáctica através do *exemplum* praticada pelos pensadores de obediência estoíca. [...] Igualmente falta na tragédia senequiana o elemento catártico, essencial na concepção aristotélica do drama trágico. E falta porque as tragédias de Séneca estão construídas de maneira a impedir a identificação, total ou parcial, do espectador-leitor com os protagonistas do drama. Aquando da catástrofe, o espectador [...] não é conduzido a sentir comiserção pela queda do herói nem temor por imaginar que ele, espectador, está sujeito a uma catástrofe similar; pelo contrário, é levado a tomar os acontecimentos que lhe são apresentados como podendo não ter ocorrido, isto é, como exemplos a evitar.”

¹² Nenhum desses suicídios é um acto racional. Senão vejamos: no primeiro caso, é o obnubilante *amor-morbus* de Fedra pelo enteado, Hipólito, que leva à morte violenta deste e ao seu próprio suicídio, quando, enlouquecida, demente, insana (cf. *furor, Phaed.* 1156; *demens pectore insano, Phaed.* 1193) com a exasperante dor (cf. *dolore percitam, Phaed.* 1156) pela perda de Hipólito, põe termo à vida com a espada do enteado. Quanto ao segundo exemplo, momentos antes de se trespassar no ventre com a mesma espada com que Laio fora assassinado, também Jocasta é descrita a entrar em cena por meio de termos de conotação negativa para o estoicismo (*uaecors, attonita e furens*) e de um símile, nada abonatório, que a compara a Agave (*Oed.* 1004-1007): “Eis que, com passo rápido, irrompeu, feroz, / Jocasta, privada da razão, qual a atónita e enlouquecida / mãe Cadmeia quando arrancou a cabeça ao próprio filho / e se apercebeu do engano” (*En ecce, rapido saeva prosiluit gradu / Iocasta uaecors, qualis attonita et furens / Cadmea mater abstulit gnato caput / sensitue raptum*).

¹³ São controversas a autoria e a datação do *Hércules no Eta*. Considera-se, actualmente, e quase por unanimidade, que essa tragédia, com cerca de dois mil versos, não terá sido composta por Séneca, propondo-se, antes, uma datação em torno de finais do século I ou inícios do século II. Sobre o tema, veja-se e.g. Littlewood (2014: 515-520).

porque enquadrado nas circunstâncias excepcionais, extremas e seriamente ponderadas em que o suicídio era pelos estóicos visto como recomendável e, até, exigível, como, por exemplo, uma doença incurável e cujos sintomas atentassem irreversivelmente contra a qualidade e a dignidade da vida¹⁴.

Lembramos que, na esperança de recuperar o afecto do marido, Dejanira oferece a Hércules um presente, uma túnica embebida num putativo filtro amoroso, que, porém, não era mais do que o sangue do centauro Nesso, que provoca no corpo de Hércules o equivalente a uma excruciante e incurável doença (*Her. O.* 1218-1231).

Ao dar-se conta de que foi vencido, tudo está acabado e se cumpre a predição relativa ao término da sua vida terrena, de que havia de ser derrotado por um inimigo antes vencido por ele mesmo (*Her. O.* 1472-1480), Hércules aceita, com serenidade e coragem, a morte, mas não uma morte qualquer. Para si, reivindica um fim digno e grandioso, provando com o seu exemplo que, enquanto acto racional, e perante a impossibilidade de fruição de uma vida digna, a morte se afigura como um porto seguro e de acesso sempre fácil, no qual se pode reencontrar a dignidade.

O mesmo entendimento aparenta ter a Donzela da *Farsa Penada*. Pensando-se irremediavelmente perdida pela desonra de um escudeiro que a abandona e não a desposa, a Donzela vê no suicídio um meio de recuperar a honra e a dignidade. Essa percepção da morte como restauradora daquilo que, desde logo, convinha não ter perdido, da morte como restauradora da ordem e harmonia, faz da Donzela uma seguidora da Medeia ou da Dejanira de Séneca. Depois de matar um dos filhos, Medeia afirma sentir-se a Medeia de outrora, uma mulher intrépida e corajosa, quando não pesava sobre os seus ombros o jugo do amor por um grego medroso e resplandecia de glória na Cólquida (*Med.* 982-984):

¹⁴ A propósito do suicídio de feição filosófica, veja-se e.g. Griffin (1986), Pimentel (1999) e Edwards (2007 e 2014).

Agora, agora, recuperei já ceptro, o meu irmão, o meu pai;
os Colcos têm de novo em seu poder o velo do carneiro de ouro;
voltaram os reinos, voltou a virgindade roubada.

Já Dejanira, depois de informada de que o corpo de Hércules é consumido por um fogo sortilégio (*Her. O. 749-754*), arrepende-se do seu acto, cometido em ignorância do ludíbrio de Nesso (cf. *Her. O. 964-967*), e deseja morrer (*Her. O. 842-843*), ponderando diversas formas de pôr termo à vida (*Her. O. 845-865*). Ao jeito estóico, decide-se, contudo, pela irrelevância do método, desde que morra: “O que quer que conduza à morte / é arma mais do que suficiente” (*Quicquid ad mortem trahit / telum est abunde – Her. O. 859-860*)¹⁵.

Ainda assim, a Ama persiste incansavelmente em tentar demover Dejanira da ideia do suicídio, servindo-se de variados argumentos (*Her. O. 884-933*) e suplicando-lhe, até, pelos seus cabelos de anciã e pelo seu peito, ela que é praticamente sua mãe. Em resposta a esta súplica, Dejanira diz que é crueldade impedir de morrer o *miser*¹⁶ e que a morte é, por vezes, uma *poena*, mas frequentemente um *donum*, e que, para muitos, ela representa, ainda, a *uenia* (*Her. O. 929-931*), e, ainda, que só a morte dará um porto às suas desgraças” (cf. *mors sola portus dabitur aerumnis meis – Her. O. 1021*).

Se, no plano das intenções e ideário, o raciocínio de Dejanira não está ferido de irracionalidade; nas suas atitudes e gestos acaba por se espriar um turbulento alvoroço, incompatível com a serenidade de uma morte estóica. Apesar de não assistirmos aos seus últimos momentos, não é em silêncio que Dejanira sai de cena, mas em grande frenesim (*Her. O. 938-1024*), decerto

¹⁵ Pimentel (1999: 41-42) sublinha como, neste passo, o autor do *Hércules no Eta* lembra, de novo, que, quando se tomou a decisão de morrer, não faltam ao Homem meios de o fazer, tal como, ainda pela boca de Dejanira, dirá que nada pode impedir aquele que quer morrer: “Em vão se retém aquele que decidiu morrer” (*frustra tenetur ille qui statuit mori – Her. O. 922*).

¹⁶ No *Agamémnon* de Séneca, Egisto nega a Electra a morte, justamente porque é esse o maior desejo da jovem, e argumenta que “rude é o tirano que exige a morte” (*rudis est tyrannus morte qui poenam exigit*, 995). E, quando Electra lhe pergunta “Há alguma coisa que supere a morte?” (*mortem aliquid ultra est?*), Egisto responde (996) “A vida, se desejas morrer” (*uita, si cupias mori*).

propositadamente, já que nessas circunstâncias o seu suicídio é um suicídio não-estóico, em claro contraste com o ulterior suicídio do marido, Hércules¹⁷.

A este propósito, importa igualmente realçar que a figura senequiana da Ama, que com dedicado zelo se empenha em extinguir ou atenuar, com a sua *bona mens*, o *furor* de Dejanira (ou de Medeia e Fedra, noutras peças), é, na *Farsa Penada*, invertida (e pervertida) na figura do Ermitão, o diabo disfarçado que secunda o desejo de morte da Donzela e lhe faculta uma espada:

Ama (Séneca, *Phaed.* 246-249, 255-257 e 262-263)¹⁸

Por estes cabelos brilhantes de velhice,
por este coração fatigado de cuidados
e por estes seios que te são queridos,
peço-te súplice: reprime essa tua loucura e a ti mesma ajuda-te:
é parte da cura querer curar-se.

[...]

Moderá, filha, esses ímpetos de uma mente desenfreada,
contém os teus sentimentos. Julgo-te digna de viver por isso mesmo,
porque te achas digna de morte.

[...]

Há-de a minha velhice permitir que morras
dessa forma? Reprime esse ímpeto de loucura.

Diabo (*Farsa Penada* 204-227)

Tudo vejo que é bem feito.
Esta morte que tomais
ante Deos será aceito
porque o fazeis com direito.

¹⁷ Cf. King (1971: 219): “Seneca’s Deianira is an unattractive character, and most critics state that Seneca has failed to achieve Sophocles’ sensitive portrayal, producing instead a virago, characterized solely by her emotional hysteria, which Seneca conveys by all the resources of rhetorical bombast. But the point is, surely, that Seneca’s Deianira is meant to be like this. Seneca did not try to create a Sophoclean Deianira and fail. His Deianira is yet another example of the character so frequent in his plays who allows her passion to conquer her reason, and thus shows how not to live the Stoic life. Seneca stresses that it is passion which drives Deianira (e.g. *HO.* 233, 241-5, 272-5).”

¹⁸ Trad. Duarte (2022).

Filha, nam vos detenhais.
 Porque me vedes aqui
 na idade em que estou
 por amores me perdi
 e por eles me meti
 na ordem que ordenou.
 E ainda que sam ermitão
 nam me esquece de amor.
 Digo isto com grande dor
 por seguir vossa tenção.
 Assi que, filha amada,
 não queirais mais esperar
 vós sois bem-aventurada
 e d'amor mui estimada
 por esta morte passar.
 Porque o amor é verdadeiro
 que dá logo galardão
 nam é nisso referteiro
 pois, filha, este marteiro
 tomai-o com devação.

Por fim, também a inclusão de uma personagem denominada *Fortuna* ecoa as tragédias de Sêneca. A volubilidade da caprichosa e insidiosa *Fortuna*, que tanto dá como tira, tanto eleva como rebaixa, é amiúde evocada e serve de mote a muitas reflexões das personagens e Coros senequianos sobre o poder¹⁹; mas é também proclamada, com ufania, e pela própria *Fortuna*, na *Farsa Penada*, e lamentada pelo Escudeiro:

Coro (Sêneca, *Ag.* 57-73)²⁰
 Ó *Fortuna* falaz
 para os grandes bens da realeza,
 no abismo e na incerteza colocas
 o que se eleva em demasia.

¹⁹ Além do exemplo aqui transcrito, vejam-se e.g.: *Tro.* 1-7, *Med.* 217-222 ou *Thy.* 596-622.

²⁰ Trad. Duarte (2021).

Jamais os ceptros uma plácida quietude alcançaram,
 ou um dia seguro:
 uma a partir de outras, a preocupação fatiga os espíritos,
 e fustiga-os nova tempestade.
 Nem nas Sirtes da Líbia
 o mar tanto se enfurece a remexer as ondas alternadas,
 nem tanto, revolvidas do mais fundo leito,
 do Euxino se intumescem as ondas,
 vizinhas do niveal pólo,
 lá onde, isento das cerúleas águas,
 volve Bootes o carro luzente,
 quanto a Fortuna faz girar dos reis
 a sorte instável.

Fortuna (*Farsa Penada* 507-516)

Eu sam Fortuna chamada
 porque tenho gram poder
 faço grande nomeada
 ando sempre de armada
 pera bem e mal fazer.
 Por mim se regem os ventos
 tod'o mar e toda a terra
 eu faço mil mudamentos
 eu tiro e dou tormentos
 e dou prazer e dou guerra.

Escudeiro (*Farsa Penada* 643-652)

Já bem viste a quem seguias
 Fortuna sem piedade
 sem rezão me combatis
 o meu mal que tu nam vias
 esta grande crueldade
 que me tu a mi fazias.
 Fortuna mui enganosa
 nunca mais te servirei
 onde for sempre direi
 que és muito rigorosa.

Do que foi exposto, cremos ter ficado claro que ao autor da *Farsa Penada* não terá sido indiferente a influência que as tragédias de Sêneca exerceram na dramaturgia renascentista. Numa peça que mistura paganismo e cristianismo, amor e morte, desespero e prazer, a poética senequiana toma corpo no conteúdo, na construção das personagens, no desenrolar da trama. Imunes à voragem dos séculos, algumas das principais inovações de Sêneca, como a dissecação psicológica das alegrias e tristezas das personagens, ou a crua e violenta representação da morte em cena, inspiraram o autor da *Farsa Penada*, que, à semelhança de outros dramaturgos, à elevação apolínea do teatro ático, preferiu o arrebatamento viperino e criminoso do teatro estóico, em que as paixões se arrastam pela alma, reduto último do mal.

Bibliografia

- Camões, José (2010). *Teatro português do século XVI*, I – Teatro profano, Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Campos, José A. Segurado e (1999). “Sêneca, Brecht e o Teatro Épico”. *Classica* 23: 9-26.
- Chaumartin, François-Régis (2014). “Philosophical Tragedy?”. In *Brill’s Companion to Seneca*, ed. Gregor Damschen and Andreas Heil. Leiden and Boston: Brill, pp. 653-672.
- Edwards, Catharine (2007). *Death in Ancient Rome*. New Haven: Yale University Press.
- ____ (2014). “Death and Time (Ethics V)”. In *Brill’s Companion to Seneca*, ed. Gregor Damschen et Andreas Heil. Leiden and Boston: Brill, pp. 323-342.
- Fitch, John G. (2002). *Seneca Tragedies: I*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (2004). *Seneca Tragedies: II*. Cambridge: Harvard University Press.
- Griffin, Miriam T. (1986). “Philosophy, Cato, and Roman Suicide: I”, “Philosophy, Cato, and Roman Suicide: II”. *Greece & Rome* 33: 64-77, 192-202.
- Guastella, Gianni (2016). “Seneca Rediscovered: Recovery of Texts, Reinvention of a Genre”. In *Brill’s Companion to the Reception of Senecan Tragedy. Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*, ed. Eric Dodson-Robinson. Leiden and Boston: Brill, pp. 77-100.
- Hadas, Moses (1939). “The Roman Stamp of Seneca’s Tragedies”. *AJPh* 60: 220-231.
- Horácio (2012⁴). *Arte Poética*, introd., trad. e notas Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito.

- King, Christine M. (1971). "Seneca's *Hercules Oetaeus*: A Stoic Interpretation of the Greek Myth". *Greece & Rome* 18.2: 215-222.
- Littlewood, C. A. J. (2014). "*Hercules Oetaeus*". In *Brill's Companion to Seneca*, ed. Gregor Damschen and Andreas Heil. Leiden and Boston: Brill, pp. 515-520.
- Maslakov, G. (1984). "Valerius Maximus and Roman Historiography. A Study of the *exempla* Tradition". *ANRW II* 32.1: 437-496.
- Nussbaum, Martha C. (1987). "The Stoics on the Extirpation of the Passions". *Apeiron* 20: 129-177.
- ____ (1993). "Poetry and the Passions: Two Stoic Views". In *Passions & Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind. Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum*, ed. Jacques Brunschwig and Martha Nussbaum. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 97-149.
- Pimentel, Cristina (1987). "A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca. A tragédia *Phaedra*". *Euphrosyne* 15: 257-268.
- ____ (1993). *Quo uerget furor? Aspectos estóicos na Phaedra de Séneca*. Lisboa: Colibri.
- ____ (1999). "A *meditatio mortis* nas tragédias de Séneca". *Classica* 23: 27-45.
- Schubert, Werner (2014). "Seneca the Dramatist". In *Brill's Companion to Seneca*, ed. Gregor Damschen and Andreas Heil. Leiden and Boston: Brill, pp. 73-93.
- Séneca (2021). *Tragédias, Volume 1 (Tiestes, Troianas, Agamémnon, Édipo, Fenícias)*, introd., trad. e notas Ricardo Duarte. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2022). *Tragédias, Volume 2 (Medeia, Fedra, Hércules Enlouquecido, Hércules no Eta, Octávia)*, introd., trad. e notas Ricardo Duarte. Lisboa: Edições 70.

Dois tradutores de Horácio no século XVI: Jorge Fernandes e André Falcão de Resende

ANA MARGARIDA SILVA AZEVEDO*

Alberto Blecua Perdices, ao falar sobre as traduções que Frei Luís de León fez das odes horácianas, dizia que “la literatura ni se crea ni destruye, se transforma” (Blecua Perdices 1981: 78). Um poeta é sempre e principalmente um leitor, um conhecedor dos antecessores que o guiam, caminham com ele a par e o fazem refletir sobre as questões primárias e mais pungentes do Homem. Antes de escrever, o poeta lê, mas ler implica um domínio profundo do texto, que, por vezes, envolve o entendimento de uma língua, neste caso, o latim. Desse ponto de vista, a mestria do escritor que tentava “restaurar la latinidad no consistía sólo en el conocimiento de los *verba*; también la *res* debía de ser conocida” (Blecua Perdices 1981: 89), daí que as traduções dos textos latinos, nomeadamente de Horácio, começassem a ganhar cada vez mais destaque ao longo do século XVI (Blecua Perdices 1981: 88).

Em Salamanca, antes de 1572, o grupo de letrados em torno de Frei Luís de León, que contava com Francisco Sánchez, o Brocense, D. Alonso de Espinosa ou Francisco de la Torre, já tinha produzido as primeiras traduções de Horácio e acendera o rastilho que levaria

* Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
| ana.margarida.silva@edu.ulisboa.pt

à multiplicação de traduções e imitações do poeta venusino no decorrer do século (Hinojo Andrés 2009: 167-168). Em solo lusitano, os poetas também não ficaram indiferentes ao horacianismo; basta mencionar o papel crucial que Horácio teve na poesia de Francisco Sá de Miranda¹, André Falcão de Resende² ou António Ferreira³. Embora a obra do autor latino permeie a poesia quinhentista portuguesa de diferentes modos, iremos, neste estudo, cingir-nos à análise de traduções de Horácio apresentadas como tal pelo próprio autor ou pelo autor da rubrica.

Ora, nesse contexto, a tradução de um texto antigo não era entendida como um exercício menor, nem servia apenas para tornar acessível a obra latina, era antes compreendida como uma atividade tão exímia quanto a criação de uma obra original, não só porque o novo poema atualizava a sua mensagem para um novo contexto, mas também porque era um exercício de virtuosismo poético que enriquecia a língua portuguesa. Considerem-se, por exemplo, as trinta e cinco composições de Horácio traduzidas por André Falcão de Resende, transmitidas pelo manuscrito apógrafo⁴ numa secção delimitada com o título “Tradução de alguñas Odas de Horaçio feita pelo Leçenceado André Falcão de Resende”, que revelam precisamente um empenho e uma profundidade tão grandes quanto aqueles que revelam os restantes poemas⁵. Além disso, a preocupação com o enriquecimento da língua e da literatura portuguesas fica patente num dos sonetos paratextuais que servem de apresentação ao conjunto de traduções (Resende 2009: 160-161):

Resposta de André da Fonseca: soneto

A mais çerta, e mais pura e alta doutrina,
que pode darnos a Latina Musa,

¹ V. Earle (1985).

² Sobre as traduções horacianas de Falcão de Resende, v. Spaggiari (2005), Hue (2012) e Ramalho (1995).

³ Sobre o assunto, v. Ramalho (1965) e Earle (1990).

⁴ Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Res. ms.1239.

⁵ Esta questão foi já abordada por Ramalho (1995) e Hue (2012).

o vício reprimendo, e a quem o usa,
 com língua não humana, mas divina,
 o engenhoso Horácio nola ensina
 nestas Lyricas rimas, com que acusa
 vil cobiça, avareza, e a confusa
 ambição, a que o mundo mais s'inclina.
 A muitos era escura e escondida;
 mas o douto Falcão com ligezeza,
 que tal nome promete, a declarou:
 voou sobre ella, deulhe nova vida,
 emriqueceo a Patria, e a Portuguesa
 língua, e a si proprio eternizou.

Esta dedicação refletia-se no próprio paradigma das traduções, caracterizado pela tradução *ad sensum* de cunho humanístico, que se encontra já nas traduções de Ovídio que constam do *Cancioneiro Geral* (Tarrío 2002). A manipulação livre dos textos, a inserção de glosas explicativas ou alegóricas, assim como a confusão entre autor e tradutor, características das traduções medievais, começavam a dar lugar a uma tradução mais fiel ao sentido do texto original, que procurava assemelhar-se à obra não só no conteúdo, como também no metro e no estilo escolhido (Tarrío 2002 e Blecua Perdices 1981: 88).

Frei Luís de León, na dedicatória das suas poesias, fez questão de deixar registado o seu principal objetivo ao traduzir os textos seculares: manter tanto quanto possível as figuras de retórica e de estilo do original e a sua graciosidade, fazendo com que falassem em castelhano e não soassem como estrangeiras, mas sim como se tivessem nascido da própria língua de chegada, ressoando de forma natural⁶. Assim, percebe-se que o objetivo não passava por traduzir *verbum pro verbo*, mas sim por manter o sentido do original adaptando-o à língua de chegada, por meio de um exercício

⁶ No original lê-se “guardar quanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjerias y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales” (León 2019: 65).

literário que desafiava o poeta a acomodar um texto que facilmente seria compreendido por um romano, agora ao horizonte de um letrado do século XVI.

Este paradigma humanístico manifesta-se em duas traduções da Ode 24 do Livro III das *Odes* de Horácio realizadas no século XVI, em Portugal, da autoria de Jorge Fernandes, o *Fradinho da Rainha* (Spaggiari 2018: 658-661), e de André Falcão de Resende (Resende 2009: 534-536). A composição de Fernandes terá sido escrita entre a década de 50, que marca o início das suas funções ao serviço de D. Catarina de Áustria⁷, e o ano de 1578, *terminus ante quem* para a sua cópia no *Cancioneiro Juromenha* (Spaggiari 2018: 68). Relativamente à tradução feita por Falcão de Resende, não é possível determinar por volta de que anos terá sido realizada, mas certamente após a década de 40⁸.

A escolha do autor latino dever-se-ia não só à fama que granjeava na época, patente na faceta horaciana de vários poetas áulicos portugueses já mencionados⁹, mas também ao facto de ter sido um autor provavelmente estudado por ambos os tradutores em contexto académico, o que fazia com que, certamente, conhecessem bem a poesia de Horácio.

Embora os documentos da Universidade de Coimbra referentes ao ensino pré-jesuítico sejam silenciosos no que diz respeito ao ensino de Horácio, a *Ratio Studiorum* pouca referência faça às suas obras e os seus textos não constem nas antologias jesuíticas do século

⁷ Silva (2021: 12). Sabemos que assumiu o cargo de moço de capela de 1552 até 1556, uma vez que temos acesso a pedidos de pagamento da rainha durante os anos compreendidos nesse intervalo de tempo. Cf. documentos *supra* mencionados: “Alvará da rainha D. Catarina por que manda se dessem 2.000 réis...”, 1553, ANTT, CC, I, mç. 91, n.º 49; “Alvará da rainha D. Catarina para se pagarem a Jorge Fernandes...”, 1554, ANTT, CC, I, mç. 92, n.º 39; “Alvará da rainha D. Catarina para Afonso de Zuniga”, 1554, ANTT, CC, I, mç. 93, n.º 10; “Mandado de D. Aleixo de Meneses, mordomo-mor da rainha...”, 1555, ANTT, CC, II, mç. 244, n.º 141; “Mandado pelo qual a rainha D. Catarina ordena ao tesoureiro...”, 1556, ANTT, CC, I, mç. 98, n.º 155.

⁸ Recordemos que André Falcão de Resende nasceu no ano de 1527.

⁹ Francisco Sá de Miranda, António Ferreira, Pêro de Andrade Caminha, Diogo Bernardes ou André Falcão de Resende.

XVI (Silva 2021: 35-43), estes dados não implicam necessariamente que o autor não fosse conhecido e estudado em contexto escolar¹⁰. Como já foi sugerido por Agostinho de Jesus Domingues (2002: 338, 441), havia boas edições da obra horaciana a circular em Portugal, às quais os docentes e alunos podiam recorrer. Esta hipótese confirmou-se, de facto, com a análise que fizemos das obras conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal.

Alguns exemplares contêm marcas que nos permitem situá-los no contexto escolar português na transição do século XVI para o XVII, seja pelas concretas marcas de posse ou pelos *marginalia*, que revelam o manuseio por estudantes portugueses e corroboram a leitura de Horácio. A título de exemplo, três obras terão sido propriedade do Colégio de Faro¹¹, do Colégio de Évora¹² e da Livraria do Mosteiro de Alcobaça¹³, conforme se assinala nas primeiras páginas de cada uma. Noutros casos, os exemplares apresentam anotações manuscritas em português, seja a tradução de palavras latinas¹⁴, ou mesmo a explicação de algum conceito¹⁵. Há ainda obras cujo uso em contexto académico é explicitado pela identificação da classe a que se destinaria o seu ensino¹⁶, e, numa delas, refere-se mesmo que pertencia “ao Padre Mestre da Primeira” classe¹⁷.

Assim sendo, confirmamos que Horácio era, efetivamente, um autor estudado no ensino português pré e pós-jesuítico, fosse nas

¹⁰ Existem outras fontes que atestam a leitura das suas obras; por exemplo, pelos *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu* sabe-se que Horácio era recomendado para a primeira classe, ou seja, para o nível mais avançado: “In primo gymnasio: [...] Horatii tertius Odarum” (Lukács 1974: 591), justamente o Livro III das *Odes*, ao qual pertence a composição privilegiada por Jorge Fernandes para traduzir. Também num documento compilado por Brandão (1933: CCXXXVII, documento CLXIII), ao descrever-se o programa das primeira e segunda classes, Horácio é citado como autor que deveria ser estudado.

¹¹ BNP L. 657 A.

¹² BNP RES. 2239 A.

¹³ BNP RES. 767 A.

¹⁴ Por exemplo o exemplar BNP L. 1341 V.

¹⁵ Por exemplo o exemplar BNP L. 5333 A.

¹⁶ BNP L. 658 A. e BNP L. 841 A.

¹⁷ BNP L. 664 A.

classes mais avançadas, nomeadamente na primeira e na segunda, como atestam os exemplares acima indicados, fosse nos níveis mais elementares, em que os estudantes ainda estariam a aprender latim, como se depreende da existência de copiosas traduções manuscritas.

Duas traduções humanísticas

A Ode III.24 de Horácio foi escrita em quarto asclepiadeu¹⁸ e vertida pelos dois tradutores em estruturas formais diferentes: se Fernandes optou por estrofes de seis versos que alternam o decassílabo com o hexassílabo¹⁹, Falcão de Resende preferiu a lira pentástica²⁰, selecionando a mesma medida métrica que Fernandes. É importante notar que ambos seguem o modelo estrófico e métrico mais comum aos tradutores ibéricos, nomeadamente Frei Luís de León, optando pela combinação de decassílabos e hexassílabos²¹ e preferindo estrofes mais curtas de cinco e seis versos (Diez de Revenga 1972: 129).

O paradigma da tradução também segue o mesmo método comum: os tradutores adaptam à língua portuguesa e ao público do século XVI o texto latino, mantendo o seu sentido. A ode horaciana descreve uma sociedade impregnada de vícios, corrompida moralmente, para quem as riquezas materiais valem bem mais do que a virtude. Em contrapartida, o autor aponta os povos Citas e Getas, associados à vida rural e ao cultivo da terra, como exemplo de gentes livres que, sobretudo, respeitam a *parentium virtus*. Na segunda parte da ode, o sujeito lírico apela a que se ponha fim a atitudes viciosas e a que se adote uma atitude de moderação, que leve à erradicação destes comportamentos. Vejamos como, na

¹⁸ Sobre o metro, veja-se Horácio (2008: 38-39).

¹⁹ O esquema do poema é AbbACC (a letra maiúscula indica o decassílabo, enquanto a minúscula designa o hexassílabo).

²⁰ O esquema do poema é aBabB, ver nota anterior.

²¹ Correspondente à combinação de hendecassílabos e heptassílabos no sistema de contagem espanhol. Osuna (2008: 397) e Rivers (1985: 110-111). Como explica Rivers, “era una combinación [...] que se percibía como el equivalente aproximado de la estrofa típica de Horacio, que normalmente constaba de cuatro versos largos y cortos”.

tradução de André Falcão de Resende, da qual só conhecemos a primeira parte, uma vez que não há registo de nenhum testemunho da tradução completa²², o poeta recorre a novos meios para produzir os mesmos efeitos que o autor latino:

Intactis opulentior	Dos guardados thesouros
thesauris <i>Arabum</i>	por mais que possuidor
	[na terra fiques,
[et divitis Indiae	e dos <i>Arabes Mouros</i>
caementis licet occupes	e Indios te publiques,
terrenum omne tuis e	e por mais edefiçios
[mare publicum ²³	[que edifiques

O poema começa com uma hipérbole: imagina-se o leitor, na posição de alguém com uma riqueza maior do que os tesouros da Arábia e da Índia, a construir a sua propriedade privada pelo mar. Porém, o poeta constata que nem mesmo aquela imensa quantidade de bens poderá libertá-lo do medo e da fatalidade da morte. Ora, a crítica seria clara para um romano, direcionada aos que enriqueciam com os bens vindos das províncias do Oriente. No século XVI, Falcão de Resende, tentando chegar ao seu público com o mesmo impacte, traduz *Arabum* por *Arabes Mouros*, projetando diretamente o sentido original no contexto do império português. A crítica à avareza dirigia-se, então, para um novo público, mas mantinha o mesmo sentido.

Na tradução de Jorge Fernandes, o poeta usa a mesma estratégia, contudo não encontramos nenhum exemplo tão explícito como o do caso anterior, em que a alteração remete diretamente para um elemento conhecido do contexto histórico do público. Nesta tradução, a adaptação do texto é mais vaga e tem em vista o seu equilíbrio na língua de chegada, tentando manter a graciosidade de que falava Frei Luís de León, e a regularidade métrica, sem, porém, alterar o sentido original²⁴.

²² Spaggiari (2009: 536) adianta que a ode estaria traduzida por completo e que “falta [...] uma folha no MS”.

²³ *Carm.* 3.24.1-4. O itálico na formatação do texto é da nossa autoria.

²⁴ Para uma análise mais pormenorizada desta tradução e da obra de Jorge Fernandes, v. Silva (2021).

Uma das estratégias utilizadas para conseguir tal equilíbrio manifesta-se na tendência para evitar os latinismos²⁵, o que resulta, muitas vezes, em perífrases ou sintagmas nominais, como acontece na tradução de certos adjetivos:

- intactis* (v. 1) – do ceo vos seja dada (v. 1)
inmetata (v. 12) – sem trebutos e sem demarcações (vv. 21-22)
indomitam (v. 28) – mal regida (fúria) (v. 42)
callidi (v. 40) – com novas artes (v. 61)
inutile (v. 48) – sem proveito (v. 71)

Mas também de nomes, advérbios ou mesmo verbos:

- nefas* (v. 24) – contra a razão (v. 35)
rite (v. 10) – por costume só seu (v. 18)
temperat (v. 18) – sem se temerem (v. 27)
abigunt (v. 40) – poupe a vida (v. 60)

No caso, por exemplo, da palavra *gemmas* (v. 48), Fernandes optou por traduzir por “pedras”, rejeitando o latinismo “gema”, que, no entanto, Camões usaria n’Os *Lusíadas* (VII, 57), pela mesma época²⁶.

É ainda digno de comentário o modo como o autor recorre ao vocábulo “céu”, usado três vezes no poema, para veicular um sentido religioso, ainda que bastante subtil, atualizando a mensagem original para o novo público ao longo da tradução. A primeira

²⁵ A rejeição, mais ou menos moderada, do latinismo é uma tendência já estudada em outros escritores, como Duarte de Resende, Sá de Meneses, Rodrigues de Lucena ou Fernando Oliveira, por Tarrío (2010), (2001a: 195-212), (2001b), (2002), (2022). Na tradução de Fernandes, é possível detetar, ainda assim, alguns exemplos de acomodação de termos latinos com recursos patrimoniais sem alcançar o latinismo: *thesauris* (v. 2) – emtissourada (v. 4), *adamantinos* (v. 5) – de diamante (v. 8), *invidi* (v. 32) – inveja (v. 47), *navitae* (v. 41) – navegantes (v. 62), *tenerae* (v. 52) – tenra (v. 77). Assinalamos, ainda, a ocorrência de um latinismo: *asperioribus* (v. 53) – mais aspero (v. 76). Cf. Cunha (2014 I: 299) e Houaiss (2005 III: 912).

²⁶ Sobre os latinismos que ocorrem pela primeira vez em textos de Camões, v. Castro (2011).

tal, depreende-se que o tradutor relativiza a vertente política da ode, sem, contudo, alterar o efeito pretendido.

Na última menção ao termo “céu” (vv. 63-66), o texto horaciano proporciona uma reflexão acerca da pobreza (vv. 42-44):

magnum pauperies	que quaisquer males antes
[opprobrium iubet	fazer e suportar manda a pobreza,
quidvis et facere et pati	e como se do ceo ninguém a olhara
virtutisque viam deserit	o alto da virtude desempara.
[arduae?	

O sujeito poético esclarece, mais uma vez, que a origem dos comportamentos imorais dos homens se prende com o facto de ambicionarem riqueza; como tal, a situação de pobreza é a pior das suas desgraças e leva-os a arriscar, enfrentando todos os perigos e dificuldades. Perante isto, Fernandes, ao referir o facto de os homens abandonarem a virtude nessas circunstâncias, acrescenta que é “como se do ceo ninguém a olhara”. Esteja o pronome a referir-se a *pobreza* ou a *virtude*, a ideia subjacente é sempre a de uma vigilância e amparo maiores do que o homem é capaz no mundo terreno; portanto, estamos, novamente, perante o sentido religioso do termo.

Assim, conseguimos compreender que Jorge Fernandes aplica a estratégia de Frei Luís de León e André Falcão de Resende: traduz mantendo o sentido e tentando atingir o leitor com o mesmo impacte, mas usando novos meios para o conseguir. Neste sentido, o frade socorre-se, por exemplo, do termo “céu” para ir ao encontro do público cristão da sua época, que perante a repreensão dos seus vícios, isto é, pecados, não ficaria indiferente à dimensão cristã que tal tema implicaria.

Duas pistas de estudo

Como já demonstrámos, as traduções de Jorge Fernandes e André Falcão de Resende enquadram-se no mesmo paradigma de traduções humanísticas que tentavam adequar a mensagem do texto latino ao público contemporâneo, procurando manter o mesmo efeito a partir de novas estratégias. Ora, analisando as composições, não são apenas as soluções de tradução que se revelam diferentes:

também as variantes do texto apontam para o manuseio de edições do texto latino distintas²⁸.

Atentemos, novamente, nas traduções da primeira estrofe da ode horaciana (vv. 1-4), começando pela de Falcão de Resende (vv. 1-8):

Dos guardados thesouros
por mais que possuidor na terra fiques,
e dos Arabes Mouros
e Indios te publiques,
e por mais edefiços que edifiques:

com mão rica e potente,
que o mar Tirreno e o *Pontico* ocupando
enchas [...]

Comparando-a com a de Fernandes (vv. 1-6):

Ainda que do ceo vos seja dada
muito maior riqueza
que quanto Arabia preza,
e quanto a India tem emtisourada,
e pera edeficar acheis piqueno
o mar de *Apublia* e todo o mar Tirrheno

Como podemos verificar, os tradutores partem de um vocábulo diferente para traduzir o fim da estrofe: Resende segue *Ponticum* e Fernandes segue *Apullicum*. Na tentativa de perceber se alguma das edições impressas da obra de Horácio, publicadas entre os anos de 1530 e 1599²⁹, conservadas ainda hoje em Portugal, nos poderia fornecer informações complementares, consultámos as que se conservam no espólio da Biblioteca Nacional de Portugal.

²⁸ Como a tradução de Falcão de Resende está fragmentada, não foi possível coligir tantos dados como gostaríamos, ainda assim o texto disponível parece-nos suficiente para podermos tirar conclusões.

²⁹ Uma vez que desconhecemos em que anos se dedicou Falcão de Resende às suas traduções, optámos por estabelecer como limite o ano da sua morte.

Da análise deste grupo limitado de edições³⁰, concluímos que a maioria, concretamente onze edições diferentes³¹, reproduzia a variante seguida por André Falcão de Resende – *Ponticum*. Destas obras, algumas apresentam apenas o texto e outras publicam também comentários e anotações de vários e diferentes autores, por isso não foi possível identificar um padrão nas edições que seguiam esta variante.

No que respeita à variante seguida por Jorge Fernandes – *Apullicum* –, encontrámos apenas quatro edições diferentes que a transmitiam³², e todas tinham algo em comum: reproduziam a edição feita por Dionísio Lambino, uma das edições mais importantes da época, por ser considerada precursora no trabalho filológico do texto horaciano (Iurilli 2017: 76-78, Bo 2015: 33). Duas das obras³³ reproduzem a primeira edição de Lambino, de 1561 (Iurilli 2017: 455), cujo texto se baseava na colação de dez manuscritos, enquanto os outros quatro exemplares³⁴ transmitem a segunda edição de Lambino, de 1567 (Iurilli 2017: 469-470), para a qual o comentador tinha usado mais seis manuscritos do que na edição anterior. Ora, assim sendo, é possível que Jorge Fernandes tenha consultado a moderna edição de Lambino como base para a sua tradução da Ode III.24 de Horácio.

Atentemos, uma vez mais, na tradução de Jorge Fernandes. Repare-se que o poeta traduz *Graeco trocho*, um jogo “que consistiria em fazer rolar um aro de metal com uma vara de ferro” (Horácio 2008: 240), por jogo do “pião” (vv. 79-84):

³⁰ Consultámos os seguintes exemplares: BNP L. 1342 V., L. 1341 V., L. 657 A., L. 5368 A., L. 658 A., L. 1343 V., RES. 2239 A., L. 841 A., RES. 5889 P. (vol.1), RES. 5890 P. (vol.2), L. 660 A., L. 5333 A., L. 5357 A., L. 2584 P., L. 1344 V., L. 2585 P., L. 665 A., L. 16938 P., L. 661 A., RES. 765 A., RES. 766 A., RES. 767 A.

³¹ As onze edições correspondem aos seguintes exemplares: BNP L. 1342 V., L. 1341 V., L. 1343 V., L. 657 A., L. 5368 A., L. 661 A., L. 658 A., L. 2584 P., L. 1344 V., L. 16938 P., RES. 765 A., RES. 766 A., RES. 767 A., RES. 2239 A.

³² As quatro edições correspondem às seguintes obras: BNP L. 665 A., L. 841 A., L. 660 A., L. 5333 A., L. 5357 A., RES. 5889 P.

³³ BNP L. 841 A., RES. 5889 P.

³⁴ Estas obras correspondem a duas edições, uma de 1577 (L. 665 A.), e três exemplares da edição de 1567 (L. 5333 A., L. 660 A., L. 5357 A.).

[...] nescit equo rudis
 haerere ingenuus puer
 venarique timet, ludere
 [doctior,
 seu *Graeco* iubeas *trocho*
 seu malis vetita legibus alea
 (vv. 54-58)

Não sabe o moço nobre,
 [mal criado,
 ter-se no seu genete,
 nem nas forças promete
 que será pera a caça
 [tão ousado,
 quam destro he no *pião*
 [e quam perdido
 pelos jogos [...]

Perante tal escolha, poderíamos pensar que se tratava de uma opção original do autor, que estaria, possivelmente, a privilegiar um jogo mais comum na época e, conseqüentemente, estaria a permitir ao leitor aproximar-se do sentido inicial do texto. Contudo, se analisarmos os comentários quinhentistas disponíveis na Biblioteca Nacional acerca deste excerto, conseguiremos enquadrar esta escolha de Fernandes e contextualizá-la.

Consideremos o que referem os diferentes comentários acerca do *Graecus trochus*: o de Josse Bade Ascensio³⁵ remete apenas para os costumes gregos, sem especificar de que jogo se trata. Já o de Antonio Mancinelli³⁶ apenas diz que se trata de um jogo que envolve correr em órbita ou em círculo, enquanto o comentário de Giovanni Battista Pio³⁷ explica que se alude àqueles que não se empenham no exercício militar, são desajeitados, talvez mesmo efeminados e preferem levar uma vida imoderada, de luxos. Estes comentários, que são a maioria, revelam-se demasiado genéricos e nenhum deles nos permite entender a escolha de Jorge Fernandes.

Há, porém, um comentário mais específico que pode ajudar: o de Lambino³⁸. Neste comentário, a palavra *trocho* remete-nos para um passo da *Arte Poética*³⁹ em que o autor comenta o que considera ser este jogo. Assim, se atentarmos nessa entrada lemos:

³⁵ BNP L. 657 A., L. 5368 A.

³⁶ BNP L. 661 A.

³⁷ BNP RES. 2239 A.

³⁸ Consideremos, por exemplo, a edição de 1567: BNP L. 5333 A., L. 660 A., L. 5357 A.

³⁹ “TROCHO] vide annot. ad epist. de arte poët. ibi, *Indoctusque pilæ, discive,*

Trochus: refere-se ao *trochus* grego, o qual alguns consideram que é denominado pelos gregos βέμβιξ [cujo sentido pode ser “pião”], mas não é assim porque βέμβιξ é chamado pelos latinos *turbo*. *Trochus* é uma palavra grega que equivale ao substantivo latino *rota* com a qual se exercitam os meninos na Grécia.⁴⁰

Ora, embora Fernandes não siga a opinião de Lambino e prefira seguir a opinião daqueles que consideram *trochus* equivalente a *turbo*, este é o único comentário que nos fornece um ponto de partida para a interpretação do *graecus trochus* por “pião”.

Contudo, devemos acrescentar à explicação do comentário a informação do *Dictionarium latino lusitanicum & vice versa lusitanico latinu[m]* de Jerónimo Cardoso, publicado em 1570⁴¹, que poderia ter sido lida por Jorge Fernandes e tê-lo ajudado na elaboração do seu poema. A tradução que o dicionário oferece para *trochus* é “ho pião de iugar”, o que é confirmado pela retroversão: “Pião de jugar. *Trochus, i.*” Assim, é provável que o tradutor tenha consultado esta fonte e, se considerarmos a hipótese de ter lido o comentário de Lambino, que fazia referência a duas interpretações diferentes, o dicionário pode ter funcionado como auxílio na sua decisão por “jogo do pião”.

Neste sentido, podemos concluir que o paradigma de tradução *ad sensum*, seguido já, em Portugal, no *Cancioneiro Geral* por João Rodrigues de Lucena e João Rodrigues de Sá de Meneses nas traduções de Ovídio, se generalizou ao longo do século XVI para os tradutores de Horácio. Além de André Falcão de Resende e Jorge Fernandes com as suas traduções, outros autores ficaram célebres pelas suas imitações da obra horaciana, como António Ferreira⁴²,

trochive quiescit” remete-nos para *Ars.* 380.

⁴⁰ Tradução nossa da seguinte passagem: “TROCHIVE] sup. Od. 24. lib. 3. trochum, Grecum nominat, quem putant nonnulli, βέμβικα vocari à Græcis: sed non ita est. βέμβιξ enim, turbo appellatur à Latinis. trochus Græca vox est, quæ rotam Latino nomine valet: qua se exercebant pueri in Græcia”.

⁴¹ Conservam-se vários exemplares na Biblioteca Nacional. O exemplar que consultámos pertence à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e tem a cota ULFL RES. 211.

⁴² O caso de António Ferreira situa-nos num campo de estudo que não iremos tratar aqui, uma vez que remete para a necessidade de traçar os limites entre

que se aproxima dos exemplos que analisámos, porquanto “compreende, frequentemente, a adaptação [da obra clássica] a motivos nacionais e contemporâneos” (Pereira 1959-1960: 110-111).

Ora, foi precisamente este género de estratégias que permitiu a ambos os poetas manterem o impacte original das odes horácianas, adequando-as ao novo público e ao seu contexto, ao mesmo tempo que as ajustavam ao molde estrófico preferido, em âmbito ibérico, por artífices destacados como Fray Luís de León.

Além disso, os dois poemas permitem confirmar a importância da obra de Horácio no decorrer desse século, tornando evidente não só o apreço que os escritores nutriam pelo poeta venusino, mas também o conhecimento que tinham da sua obra, adquirido, provavelmente, por meio da educação que recebiam. Nesse âmbito, as edições conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal são exemplificativas da utilização da obra do poeta clássico no ensino. A análise destes exemplares permite-nos perceber, para já, que o autor era usado em contexto académico, fosse nas classes mais avançadas de Literatura e Retórica, fosse nas mais elementares, nas quais os alunos começavam a aprender a língua latina.

Nesse sentido, as traduções constituem um material privilegiado para reconhecer as edições do poeta latino que circularam em Portugal no século XVI e que foram especificamente usadas para a aprendizagem do latim. Mesmo considerando que se trata de um *corpus* de traduções da obra do venusino bastante reduzido, é possível identificar como ponto de partida provável, para o caso de Fernandes, a edição de Lambino.

tradução e imitação, tratando-se de uma questão complexa que sai do âmbito deste trabalho. Ainda assim, no que concerne a António Ferreira e à sua proximidade com Horácio, v. Pereira (1959-1960), que estudou algumas estratégias usadas pelo poeta quinhentista, semelhantes às que enunciámos anteriormente.

Bibliografia

- Blecua Perdices, Alberto (1981). “El entorno poético de Fray Luis”. In *Academia Literaria Renascentista. I. Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 77-99.
- Bo, Domenico (2015). V. Flacco, Quinto Orazio (2015).
- Brandão, Mário (1933). *O Colégio das Artes*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Castro, Ivo (2011). “Língua de Camões”. In *Dicionário de Camões*, ed. Vítor M. Aguiar e Silva. Lisboa: Caminho, pp. 461-469.
- Cunha, António Geraldo da (2014). *Índice do vocabulário do português medieval*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Diez de Revenga, M.^a Josefa (1972). “Sobre dieciséis traducciones de Horacio incluidas en las ‘Flores’ de Pedro Espinosa”. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* 30(3-4): 123-140.
- Domingues, Agostinho de Jesus (2002). “Capítulo III – Autores latinos clássicos e géneros literários no ensino ‘secundário’ dos Jesuítas”. In *Os clássicos latinos nas antologias escolares dos Jesuítas nos primeiros ciclos de estudos pós-elementares no século XVI em Portugal*. Universidade do Porto: Tese de Doutoramento, pp. 337-446.
- Earle, T. F. (1985). *Tema e Imagem na Poesia de Sá de Miranda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1990). *Musa Renascida: a poesia de António Ferreira*. Lisboa: Caminho.
- Flacco, Quinto Orazio (2015). *Opere*, ed. e trad. Tito Colamarino, Domenico Bo. Novara: UTET.
- Hinojo Andrés, Gregorio (2009). “Horacio en España: Fray Luis de León”. In *Horácio e a sua perenidade*, coords. Maria H. R. Pereira, José R. Ferreira, Francisco de Oliveira. Coimbra: Centro Internacional de Latindade Léopold Senghor e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, pp. 163-178.
- Horácio (2008). *Odes*, trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Livros Cotovia.
- Houaiss, A., M. Villar, e F. M. Franco, dir. (2005). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.
- Hue, Sheila M. (2012). “André Falcão de Resende, tradutor de Horácio”. In *Camões e os contemporâneos*, org. Maria do Céu Fraga et al. Braga: Centro Universitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, pp. 365-376.
- Iurilli, Antonio (2017). *Quinto Orazio Flacco: annali delle edizioni a stampa secoli XV-XVIII*. Genève: Droz.
- León, Fray Luis de (2019). *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Lukács, Ladislaus (1974). *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*. Ed. fac-similada, vol. III (1557-1572). Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu.
- Osuna, Inmaculada (2008). “Tendencias métricas en las traducciones de odas clásicas en el Siglo de Oro”. In *La poesía del Siglo de Oro: géneros y modelos*, dir. Begoña Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 383-397.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1959-1960). “Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira”. *Humanitas* 11-12: 80-111.
- Ramalho, Américo da Costa (1965). “Três odes de Horácio em alguns quinzentistas portugueses”. *O Instituto* 127 I: 15-30.
- ___ (1995). “Menéndez Pelayo e André Falcão de Resende”. *Humanitas* 7-8: 141-147.
- Rebello, António Manuel Ribeiro (1987-1988). “A problemática da tradução-imitação em duas elegias de António Ferreira”. *Humanitas* 39-40: 233-266.
- Resende, André Falcão de (2009). *Obras de André Falcão de Resende*, ed. Barbara Spaggiari. Lisboa: Edições Colibri.
- Rivers, Elías (1985). “Fray Luis de León: traducción e imitación”. *Edad de Oro* 4: 107-115.
- Silva, Ana Margarida (2021). *Jorge Fernandes (1534?-1631), leitor de Horácio. Um poeta bilingue na corte de D. Catarina*. Universidade de Lisboa: Dissertação de Mestrado.
- Spaggiari, Barbara (2005). “Uma alquimia poética diversa: apontamentos à margem da edição crítica de André Falcão de Resende”. *Estudos Italianos em Portugal* 0: 43-63.
- ___ (2009). V. Resende, André Falcão de (2009).
- ___, ed. (2018). *Cancioneiro Juromenha*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tarrío, Ana María (2001a). *Formación humanística y poesía romance en el Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Universidade de Santiago de Compostela: Tese de Doutoramento.
- ___ (2001b). “Tradução e nobilitação literária: uma estratégia não re-latinizadora no português quinhentista”. *Euphrosyne* 29: 157-170.
- ___ (2002). “O obscuro fidalgo João Rodrigues de Lucena, tradutor das *Heroides*”. *Euphrosyne* 30: 371-384.
- ___ (2010). “Duarte de Resende, Trovador y traductor de Cicerón”. In *Convivio: Cancioneros peninsulares*, ed. V. Beltran, J. Paredes. Granada: Universidad de Granada, pp. 197-213.
- ___ (2022). In *Fernando Oliveira: Obra Completa*. Vol. V: Da Agricultura, de Columela, ed. José Franco. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 80-87.

Imagens clássicas na poesia do paço ducal de Vila Viçosa (1630)

ANDRÉ SIMÕES*

1. *Trionfi da tavola* na Europa dos séculos XVI-XVII

Produto presente na despensa de qualquer habitação de qualquer país industrializado, ingrediente essencial na doçaria de todas as culturas, mesmo quando sob forma não refinada, o açúcar de cana refinado apenas entrou nas mesas europeias no final da Idade Média e, sobretudo, na Idade Moderna, com o desbravar das rotas comerciais marítimas levado a cabo pelas potências europeias como Portugal, Espanha ou os Países Baixos. Ainda assim, a sua relativa escassez, decorrente da necessidade da importação e transformação da matéria-prima, tornou-o durante ainda mais alguns séculos uma iguaria cara e mais própria das classes abastadas. Não admira assim que a sua presença à mesa se tenha tornado símbolo de poder e prestígio. Por outro lado, o próprio acto de sentar convidados diante de uma mesa farta enquanto manifestação de riqueza deverá ser tão antigo quanto as primeiras sociedades agrícolas organizadas. E daí ao jantar exuberante e excessivo para causar espanto e admiração, como a famosa Ceia de Trimalquião, terá sido uma breve garfada. É precisamente no segui-

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

mento desta tradição que vem já desde a Antiguidade que começamos a encontrar na Europa medieval o hábito de decorar mesas de banquete com adornos quer de metais preciosos quer feitos a partir de alimentos, a que se convencionou chamar *trionfi da tavola*, “trunfos de mesa”. Sendo clara a intenção de impressionar os convidados com manifestações extravagantes de riqueza por parte do anfitrião, não surpreende, pois, que a partir sobretudo do século XV se torne comum a apresentação de *trionfi* feitos de pasta de açúcar, destinados a serem consumidos como sobremesa, verdadeiro clímax do banquete. Associa-se assim a abundância gastronómica e visual ao requinte de um produto raro e caro – prática que acabará, como sabemos, por se popularizar com a democratização do acesso ao açúcar, como qualquer visita a uma pastelaria nos recorda diariamente¹.

2. A poesia latina do códice 51-IX-4 da Biblioteca da Ajuda

2.1 Textos e autores

Vêm estas considerações mais gastronómicas do que literárias a propósito de um códice miscelâneo depositado na Biblioteca da Ajuda, com a cota 51-IX-4. Composto por 344 fólios de dimensões diversas, contém manuscritos e impressos dos séculos XVI e XVII associados, pelos temas, à casa de Bragança e à Restauração. Ali achamos, por exemplo, um soneto em português publicado a propósito da comemoração, em Lisboa, do primeiro aniversário da Restauração (184r), ou a composição “Iesu duce et auspice Iesu”, impressa em Coimbra em 1619, que ao longo de 158 versos discorre sobre a crise dinástica de 1578-1580, com foco especial em D. António. Ou ainda uma elegia latina manuscrita a propósito da morte do duque D. Teodósio II, ocorrida em Novembro de 1630 (210r)².

¹ Para maior informação e desenvolvimento: Day (1999), Day (2015), Varriano (2009).

² O códice está parcialmente inacessível devido a trabalhos de restauro, na altura em que escrevemos, o que nos impede de maior pormenor na sua descrição.

De entre a grande variedade de textos que compõem esta miscelânea avulta um peculiar conjunto de vinte e quatro elegias em língua latina que, partindo da descrição de *trionfi* de açúcar, fazem o panegírico dos varões da Casa de Bragança, por volta da década de 1620: o patriarca D. Teodósio II e os filhos D. João, D. Duarte e D. Alexandre. A cronologia relativa não é, no entanto, clara. Vejamos os dados de que dispomos. D. Teodósio morreu, como sabemos, a 29 de Novembro de 1630. Por outro lado, o mais novo dos seus filhos, D. Alexandre, nasceu em 1607. Dele se diz no poema 20 que, qual Alexandre, *o Grande*, anda a cavalo e de espada à cintura. Os mesmos tons bélicos perpassam por outros dos sete poemas que lhe são dedicados. Parece-nos assim plausível que D. Alexandre fosse pelo menos adolescente, o que situa a composição destes poemas não antes de 1620, provavelmente mais perto até de meados da década. Finalmente, o título do poema 3, dedicado a D. João, refere directamente os *trionfi* oferecidos aos irmãos, o que nos garante que todos os poemas foram compostos a propósito da mesma ocasião. Por outro lado, a identificação dos autores dos vinte e quatro panegíricos permite-nos situar com alguma segurança a cronologia destas composições. Com efeito, o manuscrito contém à margem de todos os poemas a indicação do seu autor, sempre um jesuíta. Alguns, porém, são identificados como irmãos, outros já como padres. Sabendo que a idade mais habitual para a ordenação andaria entre os 25 e os 30 anos (tomando como exemplo dois dos seus contemporâneos, Vieira foi ordenado com 26 anos, Luís da Cruz com 31 ou 32), e que o mais velho dos autores identificados como irmão, Luís Lopes, nasceu em 1596 e iniciou o noviciado em 1611³, tendo pois recebido ordens entre 1621 e 1628, podemos então situar com alguma cautela a composição destas elegias em meados ou finais da década de 1620.

Se a cronologia relativa destes textos não se consegue estabelecer com muita segurança, também a ocasião que lhes serviu de pretexto é pouco clara. Dissemos que a presença de *trionfi* em banquetes ocorria sobretudo em ocasiões especiais. Ora, não houve em Vila Viçosa quaisquer casamentos, nascimentos,

³ Machado (1741-1749: 110); Franco (1714: 180); Franco (1931: 118-119).

baptizados ou outros acontecimentos marcantes na década de 1620. Tratar-se-á, porventura, de algum banquete oferecido a propósito de uma visita da família à Casa Professa de Vila Viçosa, ou ao Colégio de Évora? Não estamos, por enquanto, em condições de dar resposta a esta questão. A ligação destes poemas à Companhia de Jesus é contudo inequívoca e não causa admiração, quando conhecemos os sólidos laços que uniam a casa de Bragança, desde pelo menos meados do século XVI, quando D. Teodósio I, que se correspondeu com o fundador da Ordem, requereu pela primeira vez a presença de dois jesuítas no paço ducal, bem como os esforços levados a cabo pelo seu neto, D. Teodósio II, no sentido de fundar em Vila Viçosa uma Casa Professa, o que veio a suceder nos primeiros anos do século XVII⁴. Assim, como dissemos, a cada um dos vinte e quatro poemas é atribuído, à margem direita do fólio, um autor, identificado como “irmão” ou “padre”. Vejamos, no quadro seguinte, o elenco dos autores e dos poemas que a cada um são atribuídos.

⁴ O processo de fundação Casa Professa de Vila Viçosa foi iniciado em 1601, sob o patrocínio de D. Teodósio. Sob a invocação de S. João Evangelista, queria o Duque que viesse a albergar vinte e quatro religiosos. A ligação da Casa de Bragança à Companhia era antiga, como comprova a correspondência trocada entre D. Teodósio I e o fundador, Inácio de Loiola, bem como o facto de ter requerido em 1553 a presença de dois padres jesuítas no seu paço ducal, bem como a fundação de um Colégio em Vila Viçosa. Também o seu sucessor, o duque D. João I, requereu a presença de dois jesuítas, embora sem sucesso. Foi apenas em 1594 que o velho sonho de D. Teodósio I se materializou, pelo menos em parte, com a proposta feita pelo Assistente Geral em Roma ao seu neto, D. Teodósio II, no sentido de se fundar não um Colégio, mas uma Casa Professa. No entanto, é apenas na carta anual de 1601 que temos notícia de se ter dado princípio à Casa Professa. No final desse ano, quatro religiosos tomavam assento em Vila Viçosa, em casas nobres na rua dos Fidalgos, adquiridas pelo Duque para o efeito. Em 1604 foi finalmente reconhecido D. Teodósio II como fundador da Casa Professa, em carta patente dada em Roma a 21 de Maio (Rodrigues 1938: 111-119).

Quadro I

Autores	Poemas
P.º Gaspar Fernandes	1, 6, 11, 17, 18, 19, 20
Ir. Gaspar de Macedo	2, 3, 12, 21
P.º Francisco de Macedo	7, 8, 9, 10
Ir. Luís Lopes	14, 15, 16, 24
Ir. Diogo d'Arede	4, 5
Ir. Inácio de Loiola	13
Ir. Luís de Lemos	22
P.º Gaspar Pinto	23

Creemos ter conseguido identificar com maior ou menor grau de segurança todos, com a exceção do irmão Inácio de Loiola. Todos tiveram ao longo da sua vida uma ligação mais ou menos duradoura quer ao Colégio e à Universidade de Évora, quer directamente à Casa de Bragança, como o padre Gaspar Fernandes, que foi pregador dos duques D. Teodósio II e D. João até à sua morte, seis meses antes do Primeiro de Dezembro⁵.

2.2 Dedicatários e temas

São vinte e quatro os poemas de extensão desigual que se agrupam neste conjunto tematicamente unificado pelo panegírico dos varões da Casa de Bragança, na década de 1620, a pretexto da oferta de *trionfi* feitos de pasta de açúcar. Ao duque D. Teodósio são dedicados dez poemas, a propósito de quatro *trionfi* distintos: o paço ducal afundado em licor (poemas 11 a 16), um rei desconhecido (poemas 7 e 19), o rei David (poema 17) e o profeta Daniel (poema

⁵ Não conseguimos, porém, identificar com segurança o P.º Francisco de Macedo e o irmão Luís de Lemos, já que os homens a quem estes nomes se associam não tiveram ligação aparente nem a Vila Viçosa nem a Évora.

18). Ao primogénito e futuro rei D. João IV oferecem-se os primeiros seis poemas da colecção a propósito de uma representação da Fortuna. Ao desafortunado D. Duarte, destinado a morrer no cativo na sequência da Restauração, um único poema, o número 8, com uma representação de Judite com a cabeça de Holofernes. Ao jovem D. Alexandre, porventura o menos conhecido dos três irmãos, couberam nada menos do que sete poemas (9, 10, 20-24), todos a propósito de um Cupido açucarado.

Estamos, assim, perante três ciclos: o de D. Teodósio, o de D. João e o de D. Alexandre, a que se junta o poema único a D. Duarte. Ao ciclo de D. João dedicámos já a nossa atenção em artigo inserto no volume de estudos em honra da Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva⁶. Em síntese, as seis composições, de três autores diferentes, glosam o tema da instabilidade da Fortuna, que acha contudo estabilidade em D. João, condestável do reino e merecedor do título de rei (cf. particularmente os poemas 3 e 6).

A D. Alexandre oferecem-se sete poemas a propósito de um Amor. Se a isto juntarmos o facto de que, mesmo na datação mais tardia possível, 1630, D. Alexandre, nascido em 1607, era um jovem, não espanta que todos os poemas, partindo da descrição do *trionfo*, lhe louvem a beleza, a juventude, mas também a bravura, e que surjam, inevitavelmente, as alusões a Alexandre, *o Grande*.

Tomemos como exemplo o poema 20, em que, depois de no primeiro verso recordar a linhagem real que a casa de Bragança lhe confere, o padre Gaspar Fernandes mais do que a éfrase do *trionfo* faz na verdade o panegírico do jovem Alexandre, ele que supera o homónimo Macedónio: se o antigo Alexandre conquistou pelas armas, este novo conquista pelo amor que lhe tem a pátria.

2.3 O ciclo de D. Teodósio II: ecos autonomistas?

Detenhamo-nos agora um pouco mais no ciclo de D. Teodósio. Ao duque de Bragança oferecem-se, como vimos, dez poemas, num total de 94 versos, de cinco autores diferentes, a propósito de quatro *trionfi*.

⁶ Simões (2022).

Quadro II

n.º	Autor	Trionfo
7	P.º Francisco de Macedo	Rei desconhecido
11	P.º Gaspar Fernandes	Paço ducal
12	Ir. Gaspar de Macedo	
13	Ir. Inácio de Loiola	
14	Ir. Luís Lopes	
15		
16		
17	P.º Gaspar Fernandes	David
18		Daniel
19		Rei desconhecido

2.3.1 O poema 7

Em todos os dez poemas pulsa, nuns de forma mais evidente do que noutros, o fervor autonomista, para homenagearmos aqui a expressão consagrada por Hernâni Cidade. Assim, no poema 7, procura o padre Francisco Macedo identificar o “*rex ignotus*” representado no *trionfo* oferecido ao duque. Ao fazê-lo, declina uma lista de grandes reis e generais da Antiguidade: Alexandre, César, Minos, Ciro, Numa, Licurgo, Creso, Latino. Com nenhum se parece definitivamente o confeito de açúcar, a todos se parece um bocadinho. É que se pela face e pelas vestes leves lembra homens sábios como Licurgo ou Numa, ou Latino ou Creso (não deixa de ser surpreendente, porém, esta última referência, tendo em vista o destino terrível que o derrubou), pelo ardor recorda generais vitoriosos como Alexandre, César ou Ciro. De um lado a toga, diz o poeta, do outro o saio. Assim, pois, se a nenhum se assemelha com rigor, mas de todos parece ter um pouco, é porque se trata de um rei desconhecido que tem a um tempo a sapiência de um Numa e a bravura e valor militar de um Alexandre. O poema termina com uma exortação que, mau grado a

prudência em não verbalizar o predicativo subentendido (*rex*, ou *princeps*), e não obstante o estilo hiperbólico típico do panegírico, quase soa a incentivo à rebelião do filho de D. Catarina, vencida por Filipe II na disputa pelo trono em 1580:

Sê tu, pois, Príncipe excelentíssimo, quando és
a glória e a honra do saio, e a luz e o ornamento da toga!
(7, 13-14)

Sublinhamos ainda que a interpretação de *princeps* como vocativo é nossa, já que a escassa pontuação do códice não descarta a hipótese de ser na verdade o predicativo que começámos por anunciar ausente. Também é significativo todo o léxico associado à realeza que perpassa pelo poema: *princeps* (três ocorrências), *regius*, *augusto*, também ele subtil, ao não se aplicar directamente ao duque, acaba por se lhe colar, tendo em vista a exortação que fecha o panegírico.

2.3.2 O poema 12

Inequívoco quanto às indisfarçáveis ambições restauracionistas, mesmo se temperadas mais uma vez pela tópica opulência retórica panegírica, é o poema 12, da autoria do irmão Gaspar de Macedo. O pretexto é um *trionfo* que representa o paço ducal, mergulhado num mar de licor. Esta peça, que muito espanto deve ter causado, inspira aliás seis dos dez panegíricos a D. Teodósio. Presume-se de todos eles que o doce estava danificado, porventura por mor de um qualquer acidente. No poema 11, o padre Gaspar Fernandes justifica, após uma pormenorizada écfrase que faz adivinhar uma obra de grande pormenor, a destruição do paço com a intervenção de Neptuno. Depois de ser informado por Proteu de que aquele é o palácio de um descendente de reis, o deus derruba a estrutura, achando que a matéria de que é feita é indigna da grandeza do proprietário:

Vai, disse, desfaz-te em cinzas, palácio delas digno,
não ponhas na terra os olhos! Outras moradas ama
aquela linhagem. Não convém a Duques Estáveis que seguem
[os feitos
dos antepassados um mui mole palácio de mel de cana.

(11, 23-26)

Regressemos ao poema 12, menos rico em figuras clássicas, mais prenhe de significado político. Uma vez mais a imagem do paço de açúcar derrubado, longe de ser tomada como mau agouro, é interpretada como sinal da grandeza da casa de Bragança, na pessoa de D. Teodósio. Contudo, Gaspar de Macedo pisa aqui terrenos mais perigosos do que o mar de licor onde navega o paço de açúcar: o dístico final interpreta as colunas partidas como símbolo do que se espera do duque: que se empenhe em restaurar (o uso do vocábulo não será inocente) um paço ducal destinado a gerar reis. Assim mesmo. Uma declaração inequívoca, sem ambiguidades, mesmo tomando em consideração as liberdades típicas do panegírico: o fado da casa de Bragança é gerar reis que restaurem a monarquia portuguesa, desfeita nas areias de Alcácer Quibir e no campo de Alcântara pela geração anterior.

Na verdade, ainda que esta moradia vejas de colunas partidas,
 não creio que, partida, menos própria fossem:
 a verdade é que um dia tu a farás restaurar,
 para que gere Reis a que Duques gerou. (12, 7-10)

3. Conclusões e outros banquetes

A associação de dedicatários a figuras clássicas de prestígio não surpreende no contexto da literatura panegírica, já que esta é mesmo uma das suas características mais marcantes. No caso particular deste conjunto de poemas dedicados a D. Teodósio, porém, o universo de referências é mais restrito, focando-se exclusivamente em figuras do poder, sobretudo reis, do mundo clássico, mas também das Escrituras: Alexandre, César, Minos, Ciro, Numa, Licurgo, Creso, Latino (poema 7), Jessé (poema 13) ou David (poema 17). Se a isto juntarmos as repetidas ocorrências de vocabulário associado à realeza (rei, príncipe, palácio, corte régia), percebemos que pulsa nestes poemas – como pulsa também no ciclo de D. João – uma evidente aspiração autonomista que derrama na casa de Bragança, preterida em 1580, as esperanças na restauração da monarquia portuguesa em rei natural.

Reencontraremos com abundância as mesmas imagens cerca de uma década depois, aplicadas agora ao filho de D. Teodósio, D. João,

feito rei de Portugal na sequência do 1.º de Dezembro de 1640. De entre a incontável produção de literatura panegírica dos anos de 1640, é particularmente interessante e de certa forma ligado ao tema destas nossas nugas o *Banquete que Apolo hizo a los embaixadores del Rey de Portugal Don Juan Quarto*, publicado em 1642, em Antuérpia, por Domingos Pereira Bracamonte. A primeira palavra do título dispensa quaisquer outras considerações sobre a relação desta obra, que imagina uma recepção dada no Parnaso por Apolo aos embaixadores do rei de Portugal. A obra é em língua castelhana, o que se explica porque, segundo o autor, Apolo assim mandou que fosse, pois

... los castellanos solamente se entendían con la suya [lengua], habiéndose con la portuguesa peor que con la griega, no porque su idioma no fuese claro, grave y sincero, mas porque ellos naturalmente siempre fueron más solícitos en procurar tragar lenguados de Portugal, que no su lenguaje, y ojalá que la golosina y codicia de su tragadero para solamente en lenguados y regalos semejantes, mas es tan voraz, que ya lo tuviera tragado todo, si la mano de Dios no suspendiera su tiranía.

(Bracamonte 1642: 9)

Segue-se a descrição de um banquete oferecido aos embaixadores, que na verdade consiste numa série de poemas em castelhano e em português alusivos aos vários alimentos servidos no banquete de Apolo, complementados com comentários menos gastronómicos, mais históricos e políticos, algumas vezes com bicadas ao Castelhana e outras com louvores ao Português. É o caso do poema alusivo às amêndoas (Bracamonte 1642: 70-71), pretexto para um longo excursão onde não faltam, sem relação aparente, o prodígio que se deu em Évora, por ocasião da crise de 1383-1385, quando uma menina de oito meses bradou do berço “Real, real, por el-rei D. João I de Portugal” (Bracamonte 1642: 75). Encerra o banquete literário, temperado aqui e ali com intervenções picantes de Jorge da Câmara, o Marcial lusitano, com uma série de sonetos e décimas, a que o autor chama sobremesas, e que, diferentemente dos pratos principais, têm um claro sabor político. Veja-se a título de exemplo este soneto em que se recuperam algumas das imagens

presentes nas elegias do paço ducal de Vila Viçosa aqui comentadas (Bracamonte 1642: 161):

Com intrincado nó, com duro laço
foi com Castela Portugal unido;
ela mulher lasciva, ele marido
debilitado então de um grão fracasso.

Tendo muitos, só deste fez mais caso,
este entre todos era o mais querido.
Porém foi seu querer tão fermentado,
que quási o tinha posto no espinhaço.

Dom João, Alexandre Lusitano,
vendo seu reino em tão mísera sorte,
inspirado d'impulso soberano,

o dividiu da adúltera consorte,
o vínculo cortando e o nó gordiano,
com duros golpes de seu braço forte.

As imagens alimentares não são, no entanto, exclusivas da poesia a que poderíamos chamar áulica. Nascido no período em que os poemas de Vila Viçosa foram compostos, Jerónimo Baía (c. 1620-30–1688) avulta entre os nomes mais relevantes das letras do século XVII português, e um dos que pontuam a *Fénix Renascida*, organizada por Matias Pereira da Silva nas primeiras décadas do século XVIII. Encontramos logo no primeiro volume uma sua curiosa composição, um romance intitulado “Ao minino Deus em metáfora de doce” (Silva 1746: 362-364). Em 68 versos Jesus menino é-nos apresentado como um doce alimento para a alma: ele é “fruta doce” (v. 1), “manjar divino” (vv. 4, 20), “doce infinito” (v. 12), “caramelo” (v. 51), “pão com espécies” (v. 55), “manjar real” (v. 63), “manjar branco” (v. 64), “manjar dos anjos” (v. 65) e, finalmente, “pão de ló” (v. 67). Cristo que não é só a carne e o sangue sofridos da Eucaristia, mas igualmente o doce, açucarado pão de ló “que os espíritos levanta, / tornando aos mortos vivos” (vv. 59-60).

Entre esta lírica cultista e conceptista de que Baía é um ilustre representante e as composições áulicas que aqui apresentamos há,

porém, uma diferença assinalável que as distingue e obriga a deixar em compartimentos separados, conquanto vizinhos: se Baía toma a imagem do doce como um desenvolvimento bem disposto, com alusões até à doçaria conventual, do corpo e sangue de Cristo, sem o qual, diz o Evangelho, não há vida eterna, os Jesuítas que nos anos de 1620 dedicaram estas duas dezenas e meia de poemas aos varões da casa de Bragança tinham em vista preocupações bem mais terrenas: o louvor de D. Teodósio e seus filhos, a pretexto da écfrase de reais esculturas moldadas em pasta de açúcar. Se o doce “minino Deus” é assumido logo no título da composição de Baía como uma metáfora, as figuras de que os poemas latinos de Vila Viçosa descrevem são veras guloseimas destinadas a alimentar os sentidos.

Bibliografia

- Bracamonte, Domingos Pereira (1642). *Banquete que Apolo hizo a los embaixadores del Rey de Portugal Don Juan Quarto*. Antuérpia.
- Day, Ivan (1999). “Sculpture for the Eighteenth-Century Garden Dessert”. In *Food in the Arts. Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery 1998*, ed. Harlan Walker. Londres: Prospect Books, pp. 57-66.
- (2015). “Sugar sculpture”. In *The Oxford Companion to Sugar and Sweets*, ed. Darra Goldstein. Oxford: Oxford University Press, pp. 689-693.
- Franco, António (1714). *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus [...]*. Lisboa.
- (1931). *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal [...]*. Porto: Apostolado da Imprensa.
- Machado, Diogo Barbosa (1741-1749). *Bibliotheca Lusitana*, 4 tomos. Lisboa.
- Rodrigues, Francisco (1938). *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. T. II, Vol. I. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa.
- Silva, Matias Pereira da (1746). *A Fenis Renascida...*, 5 tomos. Lisboa.
- Simões, André (2022). “‘Trionfi da tavola’ e poemas açucarados no Paço Ducal de Vila Viçosa”. In *Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva*, coord. Frederico Lourenço e Susana Marques. Vol. II, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 119-134.
- Varriano, John (2009). *Tastes and Temptations: Food and Art in Renaissance Italy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Tradução dos textos do Ciclo de D. Teodósio

7. Ao sereníssimo Príncipe D. Teodósio II, pois na caixa dos doces lhe calhou como presente um Rei desconhecido.

Do padre Francisco de Macedo, mestre de prima.

Que Príncipe aqui se esconde? É que a aparência é a de um
 [Príncipe,
 na augusta cara brilha uma régia beleza.
 Representa a face Alexandre, é de César este rosto;
 assim, umas vezes aquele ou aquele outro tomam a aparência.
 5 E da memória escapam Minos e Ciro: manifesta-os a imagem,
 mas de armados não é próprio um rosto de néctar.
 Indica aquela mais leve veste Numa ou Licurgo;
 se não te agradar, Creso ou Latino será.
 Mas não convém aquele ardor aos espíritos que almejam a
 10 Paz: de um lado luta o saio, do outro a toga.
 E como tudo isto nesta única imagem é referido, não é
 [ninguém:
 será aquele, que consiga ser igual a todos estes.
 Sê tu, pois, Príncipe excelentíssimo, quando és
 a glória e a honra do saio, e a luz e o ornamento da toga!

11. Ao Sereníssimo Príncipe D. Teodósio II, de quem os doces, mandados como presente, representando de forma realista a sua augusta morada, se desfazem no mar.

Do P.º Gaspar Fernandes.

Vira Neptuno ainda agora em águas marinhas
 doces presentes nadar em ordinário mar.
 Levanta-se, e, prestando atenção, vê o fingido palácio
 que femininas mãos ergueram, mas em vão.
 5 Ali augusto tecto, sublime pelas cem colunas,

edificara exímio e adocicado labor.
 A telha era doce, dulcíssima a parede; também
 doce o pavimento, e doce era a porta.
 Além disso, honradas meninas, em assento estendido,
 10 miravam diante de si doces divertimentos,
 entre os quais três doces luminárias do Lísio reino
 pelos lugares do doce campo conduziam seus cavalos.
 Ao ver esta construção admira-se o senhor das águas,
 as doces obras e as mãos dos artífices louva.
 15 Não lhe chega ter visto uma só vez, apraz-lhe demorar-se,
 e até, com o seu espanto, se cala a escamosa turba.
 Pergunta, por fim, que Rei, que divindade,
 que deus há-de este templo possuir.
 Disse então o velho Proteu: – Este é o alto palácio
 20 que os Duques de Bragança ergueram.
 Mal isto dissera, Neptuno, agitando a cabeça e o sevo
 tridente, pelo mar todo derrubou o palácio.
 – Vai, disse, desfaz-te em cinzas, palácio delas digno,
 não ponhas na terra os olhos! Outras moradas ama
 25 aquela linhagem. Não convém a Duques Estáveis que
 [seguem os feitos
 dos antepassados um mui mole palácio de mel de cana.

12. Ao mesmo Sereníssimo Príncipe, pela mesma coisa.

Do ir. Gaspar de Macedo.

Aqui, ó Grande, onde vês os doces fazerem-se torres,
 para ti fluiu da arte de Dédalo este labor.
 O palácio de doce bolo fabricado que se ergue, essa
 é a tua morada, por hábil mão fundada.
 5 Olha as iguarias rostos de mármore imitando,
 olha os átrios dignos de sob os teus pés estarem.
 Na verdade, ainda que esta moradia vejas de colunas partidas,
 não creio que, partida, menos própria fossem:
 a verdade é que um dia tu a farás restaurar,
 10 para que gere Reis a que Duques gerou.

13. Ao Sereníssimo Príncipe D. Teodósio II, pelo palácio de açúcar por desgraça desfeito no mar.

Do irmão Inácio de Loiola.

As doces guloseimas contam uma guerra funesta,
excitam os pratos o ferro cruel para a garganta,
ínlito palácio para o Rei Jessé fabricado.

Perdeu o cozinheiro também de Jerusalém as altas
[muralhas,

5 como as tuas, que és Condestável; saberias que solidíssimas
muralhas podem perder doces iguarias.

Mas, pois com teus avoengos desprezas o luxo, habituado
jovem a contra os africanos mover terríveis guerras,
quando novo palácio, com doces bolos fingido,

10 foi destruído, o verdadeiro permanece, em estável
[mármore.

Permanece o verdadeiro, cai o fingido. Qual o motivo?
Teve o rival do original vergonha do seu sabor.

São os doces discordantes do guerreiro Marte,
discordantes são os doces tectos do ardente Duque.

14. Ao mesmo Sereníssimo Príncipe, pela mesma coisa.

Quem deitou abaixo, pelos fundamentos, o nosso palácio?,
[perguntarás.

Não te admires, grande Duque: ao verem o teu, caem.

15. Pelo mesmo.

Do irmão Luis Lopes.

Porque caiu, perguntarás tu, ínlito Duque, esta casa? Não pôde
conter Marte em seu augusto seio.

16. Pelo mesmo.*Do mesmo.*

Queres saber o que o palácio colapsado clama? A vossa
majestade, ó Duque, nenhuma corte régia abarca.

17. Ao Sereníssimo Príncipe D. Teodósio II dá-se em oferta um David feito de açúcar.*Do Padre Gaspar Fernandes.*

O Rei pulsando suavíssimo nébel, ó Príncipe,
e da sacra boca derramando doce canto:
eis que a terra te envia as mais saborosas matérias,
e se lança, venerando-te, a teus pés.
5 É que do excelso sangue dos reis avoengos
nascido, conveio régias ofertas dar-te.
Portanto, aceita, ínclito Duque, o Rei palestino,
com o semblante com que costumas dar a quem
[te pede,
mais ainda quando é próprio de Rei convidar para lautos
10 banquetes, ó Príncipe, não receies fazê-lo para os teus.

18. Ao mesmo Sereníssimo Príncipe, a quem foi oferecido um David representado em açúcar.*Do mesmo.*

Diante de leões de fome excitados ficou Daniel, como
[alimento,
mandado por ordem d'el-rei da Assíria para a cova.
Contudo, não lhe tocou a fera nem com dente ávido, nem com
[garra:
diante do sacro varão se prostraram jejuantes.
5 Só que agora na brigantina casa o próprio Daniel em
[comida

se torna, e não foge ele das dentadas do Duque.
Grande honra foi outrora que os leões o tivessem poupado,
maior é a de por tal Príncipe ser com o dente
[desfeito.

**19. Ao mesmo Sereníssimo Príncipe, porque outro ignoto rei
de açúcar lhe foi oferecido como presente.**

Do mesmo.

Fama é teres sido presentado por triplo presente, com marca
[de Reis
nas fronte. Uma fronte, contudo, está escondida.
Que país, que mundo tem, em seus lugares, aquele Rei?
Que nome, que linhagem, que aparência, que parentes
[tem?
5 Se porventura se escondem, ser-me-á permitido adivinhar:
os teus régios tectos já o abraçam em seu seio.

Textos do Ciclo de D. Teodósio

Biblioteca da Ajuda, Cod. 51-IX-4

ff. 211, 223, 224

[7] *Serenissimo Principi Theodosio secundo, quod ei in theca dulciaria Rex ignotus ex saccharo dono oblatus.*

Do P.^e Francisco de Macedo, mestre de Prima.

Quis latet hic princeps? Nam uultus principis ille est,

Regius Augusto splendet in ore decor.

Reddit Alexandrum facies, sunt Caesaris ora haec;

sic quondam uultus ille, uel ille tulit.

5 Excideratque Minus, Cyrusque: hos reddit imago,

non tamen armatos, nectaris ora decent¹.

Mollior illa Numam uestis² notat, atque Lycurgum;

ni placeat Cressus siue Latinus erit.

At non ille animis pacem spirantibus ardor

10 conuenit. Inde sagum³ pugnat, et inde toga.

Cumque tot hac una referatur imagine, nemo est:

ille erit, his qui par omnibus esse queat.

Esto igitur, Princeps excellentissime, quando es

gloria, honorque sagi, luxque decusque togae.

¹ decent] debent *corr. in decent cod.*

² uestis] s. l. cod.

³ sagum] saggum *corr. in sagum cod.*

[11] Serenissimo Principi Theodosio Secundo, cuius Augustas aedes bellaria ex saccharo ad uiuum referentia in mari franguntur, dono missa.

Do P. e Gaspar Fernandes.

- Viderat aequoreis nuper Neptunus in undis
 nare per assuetum dulcia dona mare.
 Surgit, et attendens mentita palatia cernit,
 femineae, at frustra, quae posuere manus.
- 5 Tectum augustum illic centum sublime columnis
 struxerat eximius, dulciculusque labor.
 Tegula dulcis erat, paries dulcissimus; una
 dulce pauimentum, et ianua dulcis erat.
 Quin et honorificae substrata in sede puellae
- 10 spectabant dulces e regione iocos,
 quos inter Lysii tria dulcia lumina Regni
 campi exercebant per loca dulcis equos.
 Miratur, molem aspiciens, regnator aquarum,
 laudat opes dulces artificumque manus.
- 15 Nec uidisse semel satis est: iuuat usque morari,
 squamea quin illo turba stupente silet.
 Quaerit praeterea quemnam haec donaria Regem,
 quem diuum, aut quemnam sint habitura Deum.
 Tunc senior Proteus: haec sunt palatia, dixit,
- 20 alta, Brigantini quae posuere Duces.
 Vix ea dicta, caput quassans, saeuumque tridentem
 Neptunus, toto diruit illa salo.
 Ite, ait, in cineres, digna ire palatia, terram
 nec spectate; alias gens amat illa domos.
- 25 Non decet et stabiles, et auorum facta sequentes
 mellis arundinei mollior aula duces.

[12] Eidem Serenissimo Principi, pro eodem.

Do ir. Gaspar de Macedo.

- Hic ubi, Magne, uides fieri bellaria turres,
 hic tibi Daedalea fluxit ab arte labor.
 Quae dulci assurgunt fabricata palatia crusto,
 haec tua sunt facili condita tecta manu.

- 5 Aspice marmoreos imitantia fercula uultus,
 atria sub plantis aspice digna tuis.
 Nam licet aspicias fractis ea tecta columnis,
 non ea crediderim fracta decere minus.
 Scilicet haec olim tu restauranda parabis,
 10 ut pariant Reges, quae peperere Duces.

13. Serenissimo Principi Theodosio Secundo, pro Palatiis ex saccharo casu in mari dirutis.

Do ir. Ignatio de Loyola.

- Dulcia funestum referunt bellaria bellum,
 crudele in iugulum fercula ferrum acuunt,
 Inclyta Iessaeo fabricata palatia Regi.
 Perdidit et Solyma moenia celsa coquus,
 5 ut tua, qui stabilis comes es, solidissima noris
 perdere mellitas moenia posse dapes.
 At quia cum proavis luxum aspernaris, in Afros
 acria consuetus bella mouere puer,
 Dum noua mellitis simulata palatia crustis
 10 diruta sunt, stabili marmore uera manent.
 Vera manent, simulata cadunt: quae causa? Saporem
 aemula prototypis erubuere suum.
 Sunt bellatori bellaria dissona Marti,
 dissona sunt acri dulcia tecta Duci.

14. Serenissimo eidem Principi, pro eodem.

Do ir. Luiz Lopez.

- Funditus euertit quis nostra palatia, dices.
 Ne mirere, uident Dux tua Magne, cadunt.

15. Pro eodem.

Do ir. Luiz Lopez.

- Cur ruit, inquires, domus haec, dux inclyte? Martem
 non ualet angusto continuisse sinu.

16. Pro eodem.*Do mesmo.*

Quaeris quid clament collapsa palatia? Vestram,
 Dux, maiestatem regia nulla capi.

17. Serenissimo Principi Theodosio secundo Daudid ex saccharo formatus dono offertur.*Do P.º Gaspar Fernandez.*

Nablia pulsantem, Princeps, suauissima Regem,
 edentemque sacro gutture dulce melos,
 en tibi materiae tellus sapidissima mittit
 atque tuos uenerans proiicit ante pedes.
 5 Scilicet excelso proauorum a sanguine Regum
 prognato, decuit regia dona dare.
 Ergo Palestinum, Dux inclyte, suscipe Regem,
 qua dare poscenti munera fronte soles,
 quin etiam ad mensae conuiuia lauta uocare,
 10 Rex est, o Princeps, ne uereare tuae.

18. Serenissimo eidem Principi, cui Daniel depictus in saccharo fuit delatus.*Do mesmo.*

Ante fame rabidos Daniel stetit esca leones,
 missus in, Assyri[ae] Rege iubente, lacum.
 Non tamen hunc auido tetigit fera dente, nec ungue:
 ante sacrum impasti procubuere uirum.
 5 Ast Brigantinis nunc ipse in sedibus esca
 fit Daniel, morsus nec fugit ille Ducis.
 Grande fuit quondam decus huic parsisse leones,
 grandius a tanto Principe dente teri.

19. Serenissimo eidem Principi, quod ignotus rex alius sibi ex saccharo dono delatus.

Do mesmo.

Fama est te triplici donatum munere, Regum
frontibus inscripto; frons tamen una latet.
Quae regio? Aut qui illum Regem tenet angulis orbis?
Quodue illi nomen, stemmata, forma, patres?

- 5 Si quae forte latent mihi diuinare licebit:
hunc tua iam gremio regia tecta fouent.

“porque as notórias Antiguidades são bases de histórias” – A tradição épica antiga no *Viriato Trágico* de Brás Garcia de Mascarenhas

RUI CARLOS FONSECA *

A poesia homérica detém o estatuto duplo de inauguradora e configuradora do género épico na nossa literatura ocidental. Ao mesmo tempo que emerge dos primórdios da cultura grega, cantando a gravidade dos valores colectivos que a norteiam e histórias admiráveis de deuses e heróis, torna-se também nascente fecunda e abundante de todas as produções épicas que se lhe seguiram, servindo para exaltar ideais patrióticos de diferentes épocas e circunstâncias históricas. O instante em que os poemas de Homero surgem e se propagam representa, portanto, a fase culminante do género, e nenhuma obra, antiga ou hodierna, conseguiu ainda igualá-los ou mesmo substituí-los nesse seu estatuto de incontestada hegemonia. Na qualidade de matrizes inexauríveis, a *Iliada* e a *Odisseia* constituem um repositório de histórias, temas e motivos, que, pelos mais diversos meios, directa ou indirectamente, inspiram poetas e autores modernos. Enquanto autoridade no âmbito da *paideia* grega, Homero educou também todo o Ocidente literário europeu. As suas narrações estabeleceram-se como categorias paradigmáticas, vindo

* Universidade da Madeira e Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | rui.fonseca@staff.uma.pt

a conhecer recriações plurais. Na verdade, qualquer labor épico se mostra herdeiro de Homero, na medida em que cada novo poeta utiliza, reinterpreta, transforma e adapta o material transmitido da tradição épica.

Evidencia um aproveitamento dos cânones homéricos, ainda que muito possivelmente por via indirecta, até o poema épico sobre o qual se tem dito carecer do maravilhoso. Refiro-me ao *Viriato Trágico* de Brás Garcia de Mascarenhas, poema épico seiscentista, publicado postumamente em 1699, mas composto após a Restauração da Independência de 1640 e, nesse sentido, permeado de um intenso sentimento de defesa da pátria contra o governo filipino. Ao contrário da crítica generalizada, que censura no *Viriato Trágico* o maravilhoso reduzido ou mesmo inexistente, José Vitorino de Pina Martins destaca a predominância de elementos da cultura clássica e da mitologia greco-latina nesta obra da épica portuguesa¹.

Brás Garcia de Mascarenhas, um fidalgo oriundo da Beira Alta, combatente na revolução de Dezembro de 1640 ao serviço de D. João IV², recupera a figura histórica de Viriato, chefe das forças lusitanas³ contra a ocupação dos Romanos na Ibéria do século II a. C., projectando nele os esforços pátrios nas lutas contra o domínio castelhano no Portugal do século XVII. Neste poema épico seiscentista, é notória a equivalência pretendida entre os Portugueses contemporâneos e os Lusitanos antigos⁴. Viriato é, deste modo, erguido à condição de herói nacional (num tempo anterior ao próprio surgimento de Portugal enquanto nação) e

¹ Martins (1996: XXIII-XXV). Cf. Mesquita (1922: 388). Moniz (2008: 249) reconhece a presença do ‘maravilhoso alegórico’ no *Viriato Trágico*, que se articula quer com o enredo militar quer com o enredo amoroso.

² Sobre a vida de Brás Garcia de Mascarenhas, v. o estudo de investigação histórica elaborado por Vasconcelos (1922).

³ Para a discussão dos conceitos de Lusitano e de Lusitânia, v. Guerra e Fabião (1992: 9-23), Fabião e Guerra (1998: 33-41), Guerra (2010: 81-98), Pereira (2015: 92-94).

⁴ Cf. Pérez Isasi (2013: 299). Também Martins (1996: XI e XIV): “O poeta identifica, porém, os Lusitanos com os Portugueses por uma assimilação histórica de certo pouco rigorosa, mas compreensível no ambiente épico da Restauração.”

tomado como símbolo da resistência portuguesa nesta que é a primeira obra literária dedicada integralmente à celebração da sua vida e feitos.

Partícipe dos mitos de fundação do país⁵, Viriato vem celebrado por Brás Garcia de Mascarenhas como pastor da região das Beiras, chefe dos Lusitanos, opositor feroz dos Romanos, morto à traição durante o sono. A estância de abertura do poema transmite estes elementos que formam a base da sua história.

Canto um pastor, amores e armas canto;
 Canto o raio do monte, e da campanha,
 Terror de Itália, do mundo espanto,
 Glória de Portugal, honra de Hispanha:
 Triunfante da águia, que, triunfando tanto,
 Tanto a seus raios tímida se acanha,
 Que à traição, só dormindo, o viu rendido,
 Porque desperto nunca foi vencido.
 (V.T. I, 1)⁶

Brás Garcia de Mascarenhas situa o nascimento de Viriato em território português, no monte Hermínio, que corresponde à Serra da Estrela (“Nasceu naquela serra, que chamada / Hermínia foi, hoje se chama Estrela”, V.T. I, 15, 1-2)⁷. Os dados arqueológicos sobre as origens de Viriato são, na verdade, incertos. O seu local de nascimento é disputado por Portugal e Espanha, sendo apontadas como hipótese Huelva, Zamora ou a Serra da Estrela. O poeta da

⁵ Guerra e Fabião (1992) referem-se a uma “mitologia viriatina” (p. 10); consideram Viriato uma figura “substancialmente mitificada” (p. 21); e concluem que “o mito de Viriato sedimentou e jaz docemente adormecido, mas basicamente inalterado, nos recônditos das nossas memórias infantis”. Pérez Isasi (2013: 293) afirma que a história de Viriato pertence aos mitos de fundação, tanto de Espanha como de Portugal. Salema das Neves (2010: 211-229) também aborda a figura de Viriato enquanto herói mítico-histórico.

⁶ Sigo a edição de *Viriato Trágico* de 1846. Optei, no entanto, por actualizar a grafia. Moniz (2008: 252) afirma que a série de epítetos dos versos 2 a 6 da estância de abertura “especha hiperbolicamente o propósito glorificador do poeta épico”.

⁷ Para o debate em torno da identificação do monte Hermínio com a Serra da Estrela, v. Guerra e Fabião (1992: 14-16), Fabião e Guerra (1998: 38 e 42).

Beira Alta faz, contudo, de Viriato português autêntico, como fica patente nos versos do início do poema: “Todo foi português no esforço e manha, / Sem ter mistura de nação estranha” (V. T. I, 14, 7-8). Neste processo de ‘literalização’ ou ‘epicização’ da figura histórica, Viriato é herói português que luta contra os Romanos⁸.

Viriato Trágico desenvolve uma temática bélica como a *Ilíada* e, como a *Ilíada*, vem imbuído de um conjunto de valores e de ideais exemplares que determinam o comportamento do guerreiro no campo de batalha. No poema grego, o ideal heróico baseia-se na entrega incondicional à guerra e à morte, numa busca premente de glória que permita a superação da morte e a perpetuação do nome. Compreendendo que a guerra traz uma vida breve e que a morte é inevitável, o herói homérico encontra no combate o meio privilegiado para conquistar glória imorredoura, e essa glória só se alcança enfrentando-se o perigo da morte. Por isso, na *Ilíada* a luta é dita κυδιάνειρα, “glorificadora de homens”, e o risco de perder a vida é o elemento essencial dessa épica⁹.

Também o poeta português exalta a entrega incondicional à guerra, incorporando no *Viriato Trágico* o conjunto de valores que caracterizam o universo heróico da *Ilíada*. É manifesta neste poema, tanto em comentários do narrador como nos discursos das personagens, a mesma aspiração dos heróis a uma fama imperecível por meio de ações valorosas no cenário funesto da guerra. Logo na terceira estância do poema declara o narrador, contrapondo fama e esquecimento, coragem e cobardia:

Segue o teu natural, que é arriscar-me,
 Porque a fama se alcança com perigo,
 E quem de teu valor se não socorre,
 Covarde vive, esquecido morre.
 (V.T. I, 3, 5-8)

⁸ Sobre as origens de Viriato, as circunstâncias históricas da sua época, o contexto das guerras na Lusitânia e as organizações sociais no Ocidente Peninsular, v. e.g. Alberto (1996) e Salinas de Frías (2008).

⁹ Pagani (2008: 328).

Na estância 8, apresenta-se o próspero inimigo: os Romanos ocuparam a maior parte da Hispânia e corriam já os campos da Bética. As suas conquistas fazem-se com terror e incêndios, porque, reconhece o poeta, “sem grã sangue não há grã vitória” (V.T. I, 8, 8).

No discurso que dirige aos Lusitanos no canto II, incentivando-os para a guerra contra os poderosos Romanos, Viriato, “rústico orador”, enaltece a “reputação da pátria cara” e a “honrada morte”. Por elas forçoso é que se oponha “a todo o risco o peito forte”.

Ó grande injúria, ó débil covardia!
 Quanto fora melhor que outrem contara,
 Que cada qual de nós onde vivia,
 A mãos de seus contrários acabara,
 Por defesa dos bens, que possuía,
 E por reputação da pátria cara;
 Que parece melhor um peito altivo
 Morto no campo que na fuga vivo.

Porém com pusilânime fugida,
 Cada qual desprezando honrada morte,
 Desamparamos, por salvar a vida,
 A terra, que dos céus nos coube em sorte.
 Vamo-la a restaurar, que está perdida,
 Opondo a todo o risco o peito forte,
 Que a presteza e valor, a muitos matam,
 Ciências e experiências desbaratam.
 (V.T. II, 49-50)

No canto IV, intitulado “Surpresa”, realiza-se um conselho de guerra. Viriato alerta para o facto de o caloroso Estio estar a chegar ao fim e propõe aos seus homens deixarem a serra onde se encontram, para tomarem alguma cidade dos Romanos e conseguirem, desse modo, suportar o Inverno frio (estâncias 37 a 40). Expressas as opiniões discordes de muitos dos homens presentes, fala, por fim, Briseu (estâncias 52 a 55), cujo parecer reúne o consenso de todos: capturar-se por surpresa uma ou duas cidades situadas no sopé da serra (que virão a ser Bobadela e Aufrágia). Briseu remata a sua intervenção com palavras semelhantes às do Turno vergiliano, quando exorta os exércitos para o combate:

Audentis Fortuna iuvat

A Fortuna favorece os audazes¹⁰

(*Eneida* 10, 284)

Favorece a fortuna aos atrevidos,
Se ousados investirmos, venceremos.
(V.T. IV, 55, 5-6)

A decisão conjunta dos Lusitanos suscita da parte do narrador comentários sobre o amor universal, que faz com que todos os elementos na natureza tornem aos lugares onde nasceram. Assim, também o homem põe a vida em perigo para restaurar a terra pátria. O ideal heróico da *Ilíada* entrevê-se na expressão antitética do *Viriato Trágico*, por meio da qual se faz depender a vida eterna da morte em defesa da pátria: “[Quem] Por ela morre, vive eternamente” (V.T. IV, 62, 6). De seguida, Viriato vem incluído no rol de personagens míticas e figuras históricas celebradas como exemplos de amor incondicional à pátria.

Bem a justiça na razão fundada
Pena pôs de desterro ao delinquente,
Porque o da pátria sempre desejada
É grã castigo de quem vive absente.
Quem a troco de vê-la restaurada
Por ela morre, vive eternamente;
Ou quem por defendê-la do inimigo,
A vida pôs em público perigo.
(V.T. IV, 62)

Que todos deram pela pátria a vida,
Ou a morrer por ela se arriscaram,
Que a não ser este amor tão sem medida,
Mui largas terras se despovoaram.
A providência nunca compreendida
Do sumo bem, por quem se fabricaram

¹⁰ Tradução de Cerqueira et al. (2003).

Este atractivo lhe outorgou da gente,
 Que a cada qual da pátria tem contente.
 (V.T. IV, 64)

Entretanto, a fama de Viriato ressoa por toda a Hispânia, Europa e África, a ponto de fazer tremer os muros de Roma. O Senado romano decide, então, enviar forças contra Viriato. No canto X, são relatadas as vitórias dos Lusitanos, primeiro sobre os campos de Ourique, depois no cerco de Bobadela e por fim em Viseu. Este último recontro dá-se entre os contingentes de Viriato e de Caio Nígídio, pretor romano na Hispânia Citerior, que havia fugido do cerco de Bobadela para ser, por sua vez, cercado em Viseu, onde havia construído resistente trincheira e forte seguro. Não conseguindo, porém, resistir à rigidez do cerco, Nígídio, numa atitude de dignidade na ruína, “Se resolve a morrer, como valente” (V.T. X, 108, 3) e consegue persuadir os seus soldados a pelejarem com os Lusitanos, antes que a fome os debilite. Trava-se a batalha horrenda, cresce a mortandade e “Rico de sangue corre o pobre rio” (V.T. X, 119, 1). Este rio de Viseu é descrito em condições análogas ao rio de Tróia, cujas águas também ficam vermelhas de sangue por causa do morticínio na guerra (*Il.* 21, 21). Viriato aniquila a infantaria romana e alcança a vitória, mas a muito custo, com muitas vidas perdidas. No final da contenda, faz-se o louvor de todo o luso varão e da morte em defesa da pátria, destacando-se o caso particular do velho Lísias¹¹. As cerimónias fúnebres em sua honra encerram o canto X.

Todo o Luso varão de posto e fama,
 Se achou nesta batalha, e mostrou nela
 Todo o valor e brio, que quem ama
 O bem da pátria, acode a defendê-la.

¹¹ Lísias é o narrador do canto III, intitulado “Antiguidade”, no qual relata a guerra de Roma e Cartago, “que na Hispanha origem teve” (*Il.* 133, 8). O seu discurso começa com um louvor à Antiguidade: “Que veneranda é, que respeitada, / Qualquer, inda que incerta, antiguidade, / De todo o curioso investigada / Onde a fama, ou vestígio a persuade! / História, que não vai nela fundada, / Por muito que se funde na verdade, / É um corpo sem pés, porque as notórias / Antiguidades são bases de histórias” (V.T. III, 1).

Quem repousar se deixa em branda cama,
 Em quanto, o que a defende, em campo vela
 Sem à fronteira ir cedo nem tarde,
 Ou castelhano é, ou é covarde.
 (V.T. X, 125)

Hereditário é o brio antigo
 De a pátria socorrer quanto é oprimida:
 Bem se vê nesta entrada do inimigo
 De toda Lusitânia socorrida.
 Até o velho Lísias ao perigo
 Acudiu, dando pela pátria a vida
 (V.T. X, 127, 1-6)

Os passos mencionados são ilustrativos do sentimento de dever patriótico que guia a acção dos Lusitanos na guerra para defesa do seu território. É, portanto, manifesta no *Viriato Trágico* a presença dos mesmos códigos de conduta por que se regem os heróis da *Ilíada*.

Da tradição épica antiga, Brás Garcia de Mascarenhas adapta também episódios típicos. Neste ensaio, restrinjo-me a estes três: o episódio em que o herói é instruído por uma deusa; a expedição nocturna em território inimigo; e o encontro de dois combatentes, de exércitos adversários, que decidem não combater um contra o outro.

É comum, na abertura de uma epopeia antiga, uma deusa ir ao encontro de um herói, para o informar do passado, revelar o futuro ou algum saber divino. No primeiro canto da *Ilíada*, Tétis emerge das profundezas do mar para ouvir os lamentos de Aquiles, lembrando-lhe o fado cruel, o rápido destino que lhe está reservado. No primeiro canto da *Odisseia*, Atena desce do Olimpo até ao palácio de Ítaca para falar a Telémaco; a deusa disfarçada informa sobre Ulisses, profetiza o seu regresso e manda Telémaco numa missão; com este encontro, Atena inspira no jovem força e coragem. No primeiro canto da *Eneida*, Vénus disfarçada vai ao encontro de Eneas no meio da floresta em Cartago; relata-lhe a história da rainha Dido e envolve o filho numa névoa para o proteger. Ao chegar ao templo consagrado a Juno, o herói vê pintados os combates de Ílion.

Brás Garcia de Mascarenhas, por sua vez, concebe, no primeiro canto do seu poema, um encontro entre Viriato e a deusa Ocasião

(estâncias 35 a 87)¹². Tal como o modelo vergiliano, o episódio tem por cenário um bosque. Além disso, o encontro entre o mortal e a deidade começa como cena de caça, o que faz supor como modelo subjacente também a perseguição que os nautas portugueses fazem às ninfas no canto IX d’*Os Lusíadas*¹³. A deusa Ocasião, uma vez caçada pelo pastor, convida-o a visitar o seu templo, para lhe mostrar os exemplos do passado¹⁴:

Mas porque te criaste entre as montanhas,
 Ignorante do mundo, que é já velho,
 Vem comigo, e verás dele em meu templo
 Tudo o que baste pera teu exemplo.
 (V.T. I, 45, 5-8)

Chegados ao templo eterno, Viriato olha admirado, tal como Eneias, as pinturas que retratam “toda a militar glória terrena”, “a glória lusa”, “Os feitos varonis da nação forte”.

Tanto a desordem natural ordena
 A pintura, e com tanta bizzarria,
 Que conforme a nação grande, ou pequena,
 Pequena, ou grande abóboda, erigia;

¹² A Ocasião vai sendo referida no poema ora como ninfa ora como deusa: “Que é Ninfa ou ave fénix” (I, 37, 7), “deidade caçadora” (I, 38, 1), “a ninfa” (I, 39, 7), “fugitiva ninfa” (I, 44, 3), “Ó ninfa, ou deusa destas espessuras” (I, 46, 1), “assim a Ninfa” (I, 50, 1), “E a deusa lhos explica desta sorte” (I, 57, 8). Martins (1996: XXVI) vê a Ocasião como “uma variante da Fortuna” e “bem reveladora de uma cultura erudita que, logo de início, subjaz no poema”. Saraiva e Lopes (2005: 374) escrevem que Brás Garcia de Mascarenhas “Mitifica jocosamente a Ocasião, ou oportunidade, que seria a divindade por excelência de Viriato.” Mesquita (1922: 379) refere-se à “velha alegoria da Ocasião” no *Viriato Trágico*.

¹³ O *Viriato Trágico* é especialmente influenciado pelo modelo camoniano. Sobre o assunto, v. e.g. Martins (1996: XVII-XXIII) e Pereira (2015: 97).

¹⁴ “Com ela, o ingénuo serrano aprenderá as tácticas militares que lhe darão ‘Imortal fama com Nações estranhas’” (Moniz 2008: 252). O papel determinante da Ocasião para o modo de actuação de Viriato é igualmente sublinhado por Pereira (2015: 97).

De toda a militar glória terrena
 O essencial pintado ali se via
 Ao lado da Ocasião, que os grandes feitos
 Não fia senão de altos sujeitos.

Pela pintura em tudo celebrada
 Os olhos lança o Português ousado.
 E, de ver o que rende a lança e espada,
 Mal diz a hora em que empunhou cajado.
 Mas já na larga estância, em que pintada
 Estava a glória lusa, olha admirado
 Os feitos varonis da nação forte;
 E a deusa lh'os explica d'esta sorte.
 (V.T. I, 56-57)

Das estâncias 58 a 82, a deusa explica o significado das pinturas, mostrando os varões mais singulares da Antiguidade, como Ibero, Tago, Béton, Hércules, Híspalo, Hispano, Héspero, Luso¹⁵, Górgoris, Ítalo. Mostra também origens lusitanas e associa ainda o mais um grupo de mulheres naturais da Lusitânia, dentre as quais se destaca Roma, fundadora da cidade italiana homónima, anterior a Rómulo e Remo. Essa origem lusitana desagrada, porém, aos Romanos:

Deu-lhe princípio, nome e habitadores,
 Que quase todos eram Lusitanos;
 Foram Rómulo e Remo ampliadores,
 E se prezam mais d'estes os Romanos.
 Discrepem da verdade os escritores,
 Que os campos abulenses, e sicanos
 Ganhou e cultivou a espada hispana,
 E Roma a seu pesar foi lusitana.
 (V.T. I, 68)

¹⁵ “Luso se chama, de quem foi chamada / Lusitânia esta pérola de Marte, / Jóia de toda a europa mui presada, / E da guerreira Hispanha a melhor parte. / Do norte pelo Douro é limitada, / E do sul pelo Ana se reparte, / De oeste até o oceano se estende, / Do leste o Tejo pelo meio a fende” (V.T. I, 70).

A deusa mostra também Ulisses, destruidor de Tróia, fundador de Ulisseia (est. 76), e Homero, tocando docemente a lira grega junto ao rio Guadiana (est. 77). No discurso da Ocasião, Brás Garcia de Mascarenhas não apresenta apenas os reis que governaram na Lusitânia primitiva; o autor reescreve a história da Roma antiga dando-lhe origens lusitanas e associa ainda o mais célebre dos poetas gregos ao território português.

Por fim, Viriato conhece um outro Viriato, o primeiro de seu nome, rei transtagano, que marchou ao lado de Aníbal contra Roma (est. 79-82). E a Ocasião termina o seu discurso, perscrutando nos astros o futuro glorioso de Viriato (“memorado / Para sempre serás em prosa e metro”, *V.T.* I, 83, 2-3), ao mesmo tempo que o adverte para a proximidade das hostes romanas, cujo avanço já pode ser visto do alto da serra (est. 84). É a partir deste momento, do encontro entre o pastor e a deidade, que tem início a guerra lusitana. Depois de falar a Viriato, a deusa Ocasião bate as asas e abandona o templo sob a forma de ave, tal como Atena na *Odisseia*, após o encontro com Telémaco no palácio de Ítaca (*Od.* 1, 319-320) e, outra vez, depois de o jovem ter chegado a Pilos (*Od.* 3, 371-372).

Na tradição da épica antiga, a guerra é geralmente feita durante o dia e suspensa durante a noite. No entanto, os poetas não deixam de celebrar episódios pontuais de expedições militares nocturnas. Assim, no canto 10 da *Ilíada* Dólón voluntaria-se para espiar o acampamento dos Aqueus sob a escuridão da noite, enquanto Ulisses e Diomedes fazem o mesmo no acampamento dos Troianos. Também no canto 9 da *Eneida*, Niso e Euríalo abrem caminho por entre o acampamento do exército de Turno durante a noite, com vista a irem ao encontro de Eneias. Em ambos os poemas, as missões dos soldados troianos fracassam.

No canto II do *Viriato Trágico*, relata-se uma cilada nocturna contra os Romanos. Marchava Viriato com quinze fortes centúrias formadas dos homens mais robustos, quando, chegados a um cruzamento, ouvem aproximar-se tropa inimiga. Assim como na *Ilíada* dois soldados dos Aqueus capturam um troiano, também Viriato e Lísias capturam um cavaleiro romano. Ambos os detidos fornecem informações sobre os respectivos exércitos, que os seus captores aproveitam para um assalto bem-sucedido. Com as suas

centúrias, Viriato cai sobre a tropa descuidada dos Romanos e, abrindo “estrada sanguinosa”, a todos persegue, “Tudo atropela, rompe e desbarata” (est. 65). Este episódio de emboscada nocturna vem emoldurado por indicações temporais, com a chegada da noite, anunciada na estância 58 (“Do claro céu a terra se embuçava, / Com grã capa de nuvem tão rasteira”), e o nascer do dia, na estância 66 (“Até que o sol a névoa resolvendo / Saiu a ver aquele estrago horrendo”).

À semelhança de Ulisses e Diomedes, também as forças lusitanas regressam com grande quantidade de bagagem e despojos. Brás Garcia de Mascarenhas comenta, a propósito deste episódio de roubo, as fontes antigas que apresentam Viriato não só como pastor guerreiro, mas também como salteador, que se notabilizou em incursões rápidas e eficazes. O poeta anuncia-o, no início do canto II, como “um verdadeiro / E feliz mestre da milícia antiga, / Que Hespanha não criou melhor guerreiro, / Nem algum haverá, que o contradiga” (est. 4). Mais adiante, na estância 73, esclarece que “suspeitos escritores” fazem de Viriato salteador e recoveiro, devido às várias investidas contra gentes estrangeiras. No século XVII, porém, Viriato é usado na literatura como homem honrado. E este poema oferece vários exemplos da clemência do herói para com as populações das terras ibéricas que reconquista aos Romanos¹⁶.

Logo após o assalto nocturno, Viriato promove o reencontro de uma das cativas romanas com o marido, também cativo, que ela já dava como morto. Trata-se da história de Sílvia e Servílio, separados pela guerra: ela, “filha de um cônsul valeroso” (est. 80); ele, “moço valeroso, / De um cônsul filho e de outro genro amado” (est. 92). A reunião inesperada converte os lamentos de ambos em alegrias, despertando a compaixão de toda a gente circundante, a

¹⁶ Na captura de Bobadela, feita também sob a noite encoberta, Viriato restitui os haveres aos Lusitanos desapossados, sendo por eles aclamado “Restaurador, e pai da pátria” (V.T. IV, 74-89). Sobre o retrato de Viriato nas fontes antigas e na literatura ibérica como figura honrada e herói nacionalista, v. Martins (2000: 183-211), Pérez Isasi (2013: 293-307). Grunewald (2004: 33-47) defende que Viriato é “o protótipo do bandido nobre”, discutindo as várias acepções de *latro*, que abrangem, por um lado, o pastor, o bandido, o ladrão de gado e, por outro lado, o combatente, o chefe militar e o inimigo bárbaro.

ponto de Viriato dar a liberdade ao casal romano. O gesto ilustra o carácter de Viriato enquanto chefe honrado e benevolente, não apenas aguerrido¹⁷. Por outro lado, esta história funciona como epílogo da emboscada, oferecendo mais uma analogia temática com as duas expedições nocturnas da *Ilíada* e da *Eneida*. Dólón pede como recompensa pela sua missão arriscada os cavalos de Aquiles, mas são Ulisses e Diomedes que trazem os belos cavalos de Reso como troféu para os Aqueus. Na epopeia latina, Ascânio promete dar a Niso o reluzente cavalo de Turno, juntamente com outras riquezas. Por sua vez, como sinal de gratidão, o romano Servílio oferece ao lusitano Viriato um cavalo “que não tem preço” e “o melhor, que toda Hespânia encerra” (est. 97-98)¹⁸. Embora não se proceda a uma *imitatio* directa, nota-se, todavia, por parte de Brás Garcia de Mascarenhas o aproveitamento de temas e motivos, estabelecidos pela tradição épica greco-latina.

A oferta do cavalo a Viriato no canto II, servindo para concluir o episódio da emboscada nocturna, forma o alicerce de um novo enredo narrativo, que se desenvolve no canto V do *Viriato Trágico*. Viriato e Servílio voltam a encontrar-se em lados opostos da guerra. Em sinal do respeito que os une, o cavaleiro romano e o guerreiro lusitano acordam não se defrontarem na batalha e separaram-se como amigos.

Viriato, que até então se não movera,
 Com os seus se arremessa impetuoso
 Onde vê mais travada a guerra fera,
 E com Servílio encontra sanguinoso;
 Servílio, a quem a vida, e mulher dera,
 Que o cavalo conhece, e respeitoso
 Ao forte Lusitano, que o regia,
 Parando o seu defronte, assim dizia.

¹⁷ Referindo-se ao episódio de Sílvia e Servílio no canto II, Moniz (2008: 259) sublinha a atitude de Viriato, o seu “espírito de clemência, virtude generosa das almas nobres”.

¹⁸ A descrição física deste cavalo-presente ocupa as estâncias 99 e 100 do canto II.

Não permitam meus deuses, Viriato,
 Que na paz, nem na guerra mais ferida,
 Tua morte procure, como ingrato,
 Servílio, que a mulher te deve, e a vida.
 Nem a ti nem a mim sairá barato
 O troféu de que sempre se duvida;
 Mas fique de uma, ou fique de outra parte,
 À nossa gente, peço que se aparte.

Guardemo-nos de amigos o respeito,
 Que bem há donde cada qual se empregue.
 Viriato responde: a oferta aceito,
 Que um termo honrado ninguém há que o negue.
 Cada qual se divide satisfeito,
 E presto a cada qual sua gente segue,
 Indo pela batalha discorrendo
 Cruéis estragos uns e outros fazendo.
 (V.T. V, 62-64)

O momento de cordialidade no cenário hostil da guerra, ou, mais concretamente, o episódio em que dois soldados de exércitos adversários decidem não combater um contra o outro, sobrepondo às ofensivas bélicas laços de amizade antes firmados, é um expediente usado no canto 6 da *Ilíada*. Trata-se do encontro entre Glauco e Diomedes, o comandante dos Lícios e um dos melhores heróis dos Aqueus, respectivamente. O episódio (*Il.* 6, 119-236) surge como um caso de logomaquia: ambos começam por trocar insultos no campo de batalha, com relatos míticos e longas descrições genealógicas¹⁹; no entanto, apercebem-se de que os seus antepassados estiveram ligados pelas leis sagradas da hospitalidade. Assim, Glauco e Diomedes acabam a trocar armas, jurando ser fiéis amigos. Diomedes sugere que os dois se apartem um do outro sem lutar, pois muitos

¹⁹ Diomedes conta a história de Licurgo, que ofendeu os deuses e foi punido; Glauco fala de Belerofonte, seu antepassado, que obedeceu aos portentos dos deuses e foi recompensado. V. Graziosi e Haubold (2012: 36-40). Para a análise deste episódio homérico, v. Harries (1993: 133-146) e Kirk (2000: 171-191).

outros soldados, de ambos os exércitos, há para ambos matarem. As palavras do combatente grego ressoam no poema português:

Evitemos pois a lança um do outro por entre esta multidão.
 Há muitos Troianos e seus famigerados aliados para eu matar:
 aquele que o deus me proporcionar e que eu alcançar
 [com os pés;
 e há muitos Aqueus para tu matares – àquele que tu fores capaz.
 (Il. 6, 226-229)²⁰

Cada qual se divide satisfeito,
 E presto a cada qual sua gente segue,
 Indo pela batalha discorrendo
 Cruéis estragos uns e outros fazendo.
 (V.T. V, 64, 5-8)

O episódio homérico protagonizado por dois oponentes que se tornam amigos é bastante extenso e construído com várias técnicas narrativas e excursos. O episódio de Viriato e Servílio, relatado com maior brevidade e narratologicamente mais simples, evolui em três etapas: a reunião entre Sílvia e Servílio e a oferta do cavalo a Viriato (canto II); o reencontro dos dois homens na guerra e a decisão de não se defrontarem (canto V); e a morte do cavaleiro romano às mãos do chefe lusitano (canto V).

Glauco e Diomedes separam-se para não mais se voltarem a cruzar na guerra da *Iliada*. O mesmo não acontece no poema português; o episódio iniciado no canto II termina numa sequência de mortes por vingança, no canto V, um recurso narrativo, aliás, recorrente na guerra da *Iliada*, durante a qual, comenta Magdalene Stoevesandt, os laços de hospitalidade parecem ser mais valorizados do que as facções militares a que os heróis pertencem; visto que Glauco e Diomedes lutam por uma causa que lhes é externa, não há razão para que eles matem indiscriminadamente todos os oponentes²¹. Esta ideia não se aplica à guerra lusitana, nem ao caso

²⁰ Tradução de Lourenço (2005).

²¹ Stoevesandt (2016: 92).

particular de Servílio. A lealdade fraterna de Viriato para com os seus homens, que lutam ao seu lado contra os Romanos em defesa da pátria cara, prevalece sobre qualquer vínculo de amizade particular estabelecido com um combatente adversário. Desse modo, a separação amiga não resiste ao imperativo da guerra, e logo de seguida Servílio vem a morrer às mãos de Viriato, que assim vinga a morte de um dos seus companheiros.

Filo Pacheco, que a vetona gente
Do lado esquerdo fero estimulava
Contra a romana, que animosamente,
E com grã disciplina pelejava,
Vendo um Quinto Ventídio, que valente
Muitos dos seus soldados destroçava,
A rédea vira, a ele se arremessa,
E com a lança o peito lhe atravessa.

Servílio, que vê morto um grande amigo,
Contra Filo animoso se abalança;
E antes que se repare do perigo,
Lhe passa o lado com a aguda lança.
Viriato, que buscava outro inimigo,
Do morto amigo quis tomar vingança
No vivo, de quem já se ia apartando,
E sobre ele iracundo vai virando.

Repara-te (lhe diz), vão presumindo,
Que a trégua se acabou da cortesia;
Porque a tal nunca à vista do ofendido,
Mas que por erro seja tem valia.
Já Servílio da espada prevenido,
Porque em Filo quebrado a lança havia
A ele vira, que deitando em terra
A lança desigual, a maça ferra.

Encontram-se a cavalo, pouco dura
Servílio, que ao perigo se sujeita,
Que desfeita em pedaços a armadura
Da fera maça, morto em terra o deita.
De parte a parte com igual bravura
Nenhum perigo por temor se enjeita,
Porque largas três horas haveria
Que com fortuna igual se combatia.
(V.T. V, 65-68)

A cadeia de mortes por vingança desenrola-se de acordo com o esquema seguinte:

A mata B
C mata A para vingar a morte de B
D mata C para vingar a morte de A

Ou seja:

Filo Pacheco (A), dos Vetões, mata o romano Quinto Ventídio (B)
Servílio (C) mata Filo (A) para vingar a morte do amigo
Ventídio (B)
Viriato (D) mata Servílio (C) para vingar a morte de Filo
Pacheco (A)

O tema da morte gloriosa e os três episódios aqui analisados, longe de esgotarem a presença dos clássicos greco-latinos no *Viriato Trágico*, evidenciam a adopção das categorias padronizadas da épica antiga e a sua adaptação aos propósitos nacionalistas da literatura portuguesa do século XVII. Viriato, o varão ibérico do século II a. C., ocupa o seu lugar na galeria dos heróis da Antiguidade, cuja fama o tempo deletério não consegue desluzir, pois os seus atributos excepcionais são-lhe reconhecidos não apenas pelos companheiros, mas sobretudo pelos seus inimigos:

Foi o mais animoso, e mais astuto
Capitão, que se sabe entre os antigos
Que não houve nenhum tão resoluto
Em cometer, e evitar perigos,
Concedido lhe foi tal atributo

Por bocas de seus próprios inimigos,
 Que verdades não há mais apuradas,
 Que as que vêm dos contrários confessadas.
 (V.T. VIII, 23)

Brás Garcia de Mascarenhas constrói o retrato literário de Viriato à semelhança dos inextinguíveis heróis da tradição épica: guerreiro furioso como Aquiles, sagaz como Ulisses e restaurador da pátria como Eneias. Os epítetos que lhe são atribuídos ao longo do poema reflectem os traços característicos desses modelos. Viriato tem não só “grandes forças”, como também “engenho agudo” (VIII, 20, 2). Por um lado, é “Aquiles lusitano” (IX, 99, 3) e até “invicto Marte” (XI, 78, 1)²². Ele é “celebérrimo guerreiro” (II, 73, 8), “robusto” (I, 39, 2; II, 97, 5), “forte” (V, 62, 7) e “valeroso Lusitano” (VIII, 98, 5), “herói gigantado” (XIX, 38, 3), “tão raro e fortíssimo guerreiro” (XX, 43, 8); vence “toda a potência bélica estrangeira” (VIII, 33, 4), investe “com tanta fúria nas contrárias tropas” (XIX, 25, 7), “tão violento” (XIX, 70, 2) e “furioso” (VII, 77, 4; XIX, 96, 4). Por outro lado, recebe epítetos que ilustram a sua natureza odisséica, como “astuto”, “cauto”, “sagaz”, “cauteloso” e “experto”²³. Viriato fica, desde cedo, “conhecido por qualquer façanha” (VII, 112, 3): “Das astúcias procura aproveitar-se” (II, 87, 8); inventa “novas traças de guerra”, assalta praças romanas “com astúcia peregrina” (II, 122, 5-7); finge cobardia e retirada dos exércitos (e.g., XVI, 10, 1; XVI, 13, 1-4; XVI, 39, 8); atrai “astuciosíssimo” as legiões romanas para locais estrategicamente mais favoráveis aos Lusitanos (XVI, 40); “tem presto aviso

²² Brás Garcia de Mascarenhas serve-se de expressões como “o robusto Marte lusitano” (XIX, 37, 1), “luso Marte” (XX, 15, 2), “Marte de Espanha” (XX, 102, 4). O excepcional valor guerreiro de Viriato é igualmente engrandecido mediante o uso de epítetos que o identificam com outros comandantes ilustres da história antiga, como “Alexandre hispanhol” (XI, 78, 1) e “luso Aníbal” (XX, 102, 4).

²³ Por exemplo: “o astuto Viriato” (VII, 86, 1); “Viriato astuto” (IX, 66, 3); “o cauto Lusitano” (X, 55, 1); “[Viriato] Sagaz” (XIV, 33, 4); “[o Luso] cauteloso” (XIV, 38, 8); “Viriato cauteloso” (XVI, 24, 5); “Viriato sagaz” (XVII, 55, 2); “Viriato astuto” (XVIII, 30, 1); “Tão cauto, o Português” (XIX, 30, 5); “luso experto” (XIX, 42, 8).

da feliz sortida” (XIX, 55, 7); e socorre os seus “com tanta astúcia” (XIX, 66, 8)²⁴. O poeta reconhece não haver em toda a Hispânia “capitão mais prevenido” (XVI, 65, 1).

A fúria impetuosa na guerra e o engenho de Viriato estão igualmente patentes nos símiles. O herói comporta-se “qual leão rompente”, “impaciente”, “faminto” e “feroz leão” (VI, 82, 7; XVII, 14, 6; XVII, 66, 3; XX, 48, 5), mas também como “astuta perdiz” (VII, 79, 1).

Brás Garcia de Mascarenhas eleva a figura histórico-mítica deste pastor de gado à posição incontestada de imperador dos Lusitanos²⁵. Mais do que opositor de toda a potência bélica romana, Viriato é o grande restaurador da pátria e da liberdade²⁶, símbolo do seu povo e das suas terras na luta contra o perigo estrangeiro. Tendo vivido num tempo anterior à própria formação de Portugal, em que as delimitações geográficas e etnográficas não estavam ainda estabelecidas, Viriato vem referido amiúde no poema de Brás Garcia de Mascarenhas por meio de adjectivos que denotam claramente a sua identidade ‘protonacional’: ele é lusitano,

²⁴ “São célebres as tácticas militares usadas por Viriato, destinadas a provocarem a instabilidade e a desorientação das forças ocupantes. São tácticas de guerrilha, do chamado ‘bate e foge’ [...]. A astúcia é, pois, a arma inteligente dos invadidos perante a manifestação da força disciplinada do inimigo” (Moniz 2008: 254).

²⁵ Viriato-pastor: e.g. “Príncipe das montanhas, rei de ovelhas” (I, 28, 8), “pastor de gado” (II, 37, 3; XIV, 110, 1), “Pastor, e caçador na pátria serra” (VIII, 4, 2), “luso pastor” (X, 109, 3). Viriato-imperador: e.g., “O novo imperador dos Lusitanos” (VII, 67, 2), “O novo imperador da forte gente” (VII, 111, 2), “O nosso imperador” (IX, 12, 6), “novo imperador” (IX, 61, 6), “grã monarca lusitano” (XIII, 31, 2), “o luso imperador” (XIX, 11, 6; XIX, 20, 2). Mesquita (1922: 386) observa que a evolução no estatuto de Viriato é acompanhada de igual transformação do próprio poema: “Ao passo que a área das façanhas de Viriato se vai alargando, e que o seu prestígio e poder vão aumentando, fazendo-o passar de simples chefe de montanhese, amantes da independência, a um verdadeiro general e monarca, a epopeia bárbara vai-se transformando num poema de cavalaria, com amores, descantes nocturnos, desafios e torneios.”

²⁶ “Restaurador, e pai da pátria” (IV, 87, 8); “restaurador da liberdade” (VIII, 99, 2); “restaurador de Hispanha” (XVI, 94, 8). O Viriato de Brás Garcia de Mascarenhas, tal como o Eneias vergiliano, tem uma função pacificadora, ou, como escreve Moniz (2008: 257), “o herói épico passa a ser associado aos projectos de paz”.

luso, português. Os contornos épicos que modelam a figura de Viriato e as “notórias Antiguidades” sobre as quais as suas proezas militares são forjadas prolongam a memória, já de si ilustre, deste que se conta entre os nossos heróis fundadores.

Bibliografia

Fontes

- Homero (2005). *Iliada*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Mascaranhas, Braz Garcia (1846). *Viriato Trágico: Poema Heroico em 20 Cantos*. 2 Vols., Lisboa: Na Phenix.
- Mascarenhas, Brás Garcia de (1996). *Viriato Trágico em Poema Heroico*, reedição fac-similada com apresentação de José V. de Pina Martins. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vergílio (2003). *Eneida*, trad. Luís M. G. Cerqueira et al., Lisboa: Bertrand Editora.

Estudos

- Alberto, Paulo Farmhouse (1996). *Viriato*. Mem Martins: Editorial Inquérito.
- Fabião, Carlos, e Amílcar Guerra (1998). “Viriato: em torno da iconografia de um mito”. In *Actas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais (7 a 12 de Julho de 1997)*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, Vol. 3, pp. 33-79.
- Graziosi, Barbara, and Johannes Haubold (eds.) (2012). *Homer. Iliad Book VI*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grünewald, Thomas (2004). “Guerrilla leaders as *latrones*: Viriatus and Tacfarinas”. *Bandits in the Roman Empire: Myth and Reality*, transl. John Drinkwater. London and New York: Routledge, pp. 33-56.
- Guerra, Amílcar (2010). “A propósito dos conceitos de ‘Lusitano’ e ‘Lusitânia’”. *Palaeohispanica* 10: 81-98.
- Guerra, Amílcar, e Carlos Fabião (1992). “Viriato: Genealogia de um Mito”. *Penélope – Fazer e Desfazer a História* 8: 9-23.
- Harries, Byron (1993). “‘Strange Meeting’: Diomedes and Glaucus in *Iliad* 6”. *Greece & Rome* 40(2): 133-146.
- Kirk, G. S. (2000). *The Iliad: A Commentary. Volume II: Books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martins, José Vitorino de Pina (1996). “Estudo sobre o Valor Literário do *Viriato Trágico* de Brás Garcia de Mascarenhas”. In *Viriato Trágico em Poema Heroico escrito por Bras Garcia Mascarenhas*, reedição fac-similada com apresentação de José V. de Pina Martins. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. IX-XLVIII.

- Martins, Luís (2000). “Representações do Poder Político na Literatura – O Exemplo de Viriato”. *Discursos: Língua, Cultura e Sociedade*, S. 3, n.º 2: 183-211.
- Mesquita, Carlos de (1922). “Estudo crítico-literário: O Viriato Tragico”. In António de Vasconcelos, *Brás Garcia de Mascarenhas: Estudo de Investigação Histórica*. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 379-399.
- Moniz, António Manuel de Andrade (2008). “Viriato, Herói Lusitano: o Épico e o Trágico”. *Humanitas* 60: 247-265.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2015). “Entre a história e a lenda: a figura de Viriato”. *Estudos sobre Roma Antiga, a Europa e o Legado Clássico*. Lisboa e Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 91-103.
- Pérez Isasi, Santiago (2013). “Viriato”. In *Temas Literarios Hispánicos*, ed. Leonardo Romero Tobar. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Vol. 1, pp. 293-307.
- Salema das Neves, Manuel (2010). “Entre nacional e local, entre história e memória: estratégias para uma patrimonialização identitária de Viriato”. *Sphera Pública*, Número Especial: 211-229.
- Salinas de Frías, Manuel (2008). “La Jefatura de Viriato y las Sociedades del Occidente de la Península Ibérica”. *Palaeohispanica* 8: 89-120.
- Saraiva, António José, e Óscar Lopes (2005). *História da Literatura Portuguesa*. 17.ª ed., Porto: Porto Editora.
- Stoevesandt, Magdalene (2016). *Homer’s Iliad: The Basel Commentary. Book VI*. Boston and Berlin: De Gruyter.
- Vasconcelos, António de (1922). *Brás Garcia de Mascarenhas: Estudo de Investigação Histórica*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Os clássicos no poema heroico *Henriqueida* (1741) de D. Francisco Xavier de Meneses, com alusões inevitáveis ao Ciclope Camões

GIL CLEMENTE TEIXEIRA *

1. Regressar a um autor e a uma obra

1.1 De D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde da Ericeira, à *Henriqueida*

D. Francisco Xavier de Meneses, Conde da Ericeira, do Conselho de Guerra de Sua Majestade, Mestre de Campo General dos seus Exércitos, e Deputado da Junta dos Três Estados, Diretor, e Censor da Academia Real da História Portuguesa, Secretário, e Protetor da Academia Portuguesa, Académico dos Arcades de Roma, e da Sociedade Real de Londres (assim é apresentado na folha de rosto do poema heroico *Henriqueida*, publicado em 1741), que gozou de grande glória no seu tempo, é hoje pouco mais do que uma sombra nas histórias da literatura portuguesa. Deste doente do hospital das letras portuguesas, que quase sucumbiu no combate contra o Tempo, cuidou com especial dedicação Ofélia Paiva Monteiro¹, e é pela sua mão que regressamos a esta figura.

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | gilteixeiradoc@gmail.com

¹ O exemplo do percurso de vida da Professora Ofélia Paiva Monteiro permanece ainda válido “numa Universidade que continua, mais do que nunca, a necessitar

Recordemos alguns dados curiosos da vida do autor (1673-1743). Foi, sem margem para dúvida, um homem com “conhecimentos vastíssimos, qualidades humanas, valor militar” (Monteiro 2019: 10). Casou aos quinze anos, com D. Joana Madalena de Noronha, e foi pai aos dezasseis do seu primogénito, D. Luís Carlos Inácio Xavier José de Meneses (1.º Marquês de Louriçal²), que viria a morrer antes do pai. Foi, como se deixa entrever pelos títulos acima citados, uma figura crucial na sociedade lisboeta da primeira metade do século XVIII, “mentor intelectual da primeira geração de ilustrados portugueses” (Araújo 2003: 24). Veja-se, por exemplo, o quinto tomo da *Fénix Renascida*, publicado em 1728, que lhe é dedicado pelo organizador, Matias Pereira da Silva. Participou em várias academias literárias e dinamizou as *Conferências Discretas e Eruditas* no Palácio do Cunhal das Bolas, edifício que veio a ser o Hospital de S. Luís dos Franceses onde, curiosamente, em 1935, morreu um paciente que ainda hoje reconhecemos: Fernando António Nogueira Pessoa. Em 1717 fundou a Academia Portuguesa, cujos membros vieram a integrar a Academia Real da História, fundada três anos depois. O 4.º Conde da Ericeira viveu dividido entre dois tempos, o anoitecer do Barroco e o alvorecer das Luzes, e a obra que dele nos chegou revela bem essa tensão, esse tempo de *crise da consciência europeia*, como nos ensinou Paul Hazard. Após uma vida dedicada à cultura, o autor morreu “empobrecido, cego, atingido pela morte do filho primogénito na Índia, em 1742, abandonado pelo favor régio, perseguido por malquerenças” (Monteiro 2019: 55).

Do seu Palácio da Anunciada em Lisboa nada sobreviveu ao terramoto de 1755, conservando-se hoje o nome num hotel de luxo e seu restaurante respetivo, e vagamente na toponímia (Rua dos Condes, conhecida sobretudo pelo teatro que nela existiu). O luxo do palácio pode deduzir-se pela existência no seu jardim de uma

de modelos”, como escrevem Carlos Reis, José Augusto Cardoso Bernardes e Maria Helena Santana na nota de abertura do volume de homenagem à distinta Professora portuense.

² Nota 557 da *Henriqueida*: “O título de Marquês do Louriçal deu El-Rey D. João o V ao Conde da Ericeira D. Luiz de Menezes, nomeando-o segunda vez Vice-Rey da India em 1740, mandando huma numerosa esquadra.”

fonte de Neptuno, obra do escultor Bernini³, autor de esculturas emblemáticas como o *Êxtase de Santa Teresa* ou o *Rapto de Prosérpina*. Como lembrou já Ofélia Paiva Monteiro, “Quase todo o enorme pecúlio manuscrito da autoria dos Condes da Ericeira (integrando o deixado por D. Francisco Xavier de Meneses) se perdeu na derrocada” (Monteiro 2019: 12). Assim se perdeu uma livraria com “mais de dezoito mil volumes” (Monteiro 2019: 13).

Todavia, é possível consultar algumas das suas obras nas bibliotecas, poucas para o volume da sua produção da qual podemos ter uma noção na *Biblioteca Ericeiriana*, apêndice com a lista de obras publicadas por si e por outros membros da família que consta em algumas edições da *Henriqueida*. A mais citada talvez seja a tradução da *Arte Poética* de Boileau (1674), publicada postumamente em 1793 no *Almanaque das Musas*. Queria o poeta publicar esta tradução depois da *Henriqueida* “juntamente com as minhas obras poéticas, que compreendem cinco volumes em cinco Lingoas”⁴, mas acabou por não o fazer. Da produção deste poeta, vamos deter-nos na *Henriqueida* (1741), poema no qual o Conde da Ericeira parece pretender legitimar a sua família⁵ perante a família real com o fito de melhorar a sua relação abalada nos anos de escrita do poema (Monteiro 2019: 52-53)⁶. Trata-se de um exemplar culturalmente relevante de epopeia portuguesa pós-camioniana, que demonstra a vasta erudição do seu autor. Entre as diversas matrizes literárias evocadas, além de Tasso⁷ ou até

³ V. nota 734 ao poema *Henriqueida*.

⁴ Meneses (1741), v. Advertências Preliminares. Este paratexto não apresenta paginação.

⁵ V., a título de exemplo, as notas 370 (elogio dos ascendentes) e 372 (autoelogio) ao poema *Henriqueida*.

⁶ Em cartas de 1739-1740, escritas por D. João V a Cardeal da Mota, seu ministro, “D. Francisco Xavier de Meneses é para o Monarca ‘o Ericeira’, ‘o conde velho’, ‘o velho’, ‘o Ericeiro’” (Brasão 1945: 53). V. Brasão (1945: 70): “peço me ajude até botarmos fora estes Ericeiras”. Algumas causas possíveis desta antipatia manifestada pelo rei foram já avançadas por Monteiro (1967).

⁷ O poeta imita a *Jerusalém Libertada* e chega mesmo a traduzi-la. V. nota 572 da *Henriqueida*: “Este verso he uma tradução literal do Segundo verso da Jeru-

Ariosto⁸, os clássicos assumem um lugar de relevo. Como se perceberá através de um breve percurso pela crítica, o estudo da sua presença na *Henriqueida* não mereceu ainda especial atenção.

1.2 A *Henriqueida* vista pelos críticos

Parecia mau augúrio o furto dos quatro primeiros cantos do poema, episódio caricato que o Conde da Ericeira conta numa breve introdução a um soneto dedicado ao rei D. João V⁹. A *Henriqueida*, que saibamos, nunca foi reeditada desde o século XVIII, embora o autor tenha admitido em vida querer fazer uma segunda impressão¹⁰. Se o académico Alexandre de Gusmão, na sua censura anteposta ao poema, garante que as advertências preliminares são um “thesouro bem estimavel” que justificam uma obra “que ninguém se atreverá a criticar”, a verdade é que a obra mereceu quase sempre juízos pouco amigáveis ao longo dos séculos seguintes. O nosso Garrett dirá sobre a *Henriqueida* e o seu autor:

[...] melhor é sua frígida *Henriqueida* que os outros versos que por então se faziam em Portugal: porém o único olho que o fez rei em terra de cegos, não lhe era bastante para ver e acertar com a vereda da posteridade. Aí morreu no seu século e aí jaz pela poeira de alguma livraria de bibliomaniaco. (Garrett 1984: 28)

salem libertada de Tasso. Che il gran Sepolcro liberò de Cristo.” O verso referido é “O Grão Sepulcro libertou de Christo.” (IX, 26). Monteiro (1967: 46-47) estabeleceu mais paralelismos entre este poema e o de Tasso.

⁸ Ariosto vivia na memória literária do nosso autor. V., por exemplo, a nota 730 sobre Medoro. “Da fermosa Angelica amada de Orlando, e amante do galhardo Medoro tratou larga, e discretamente Ariosto no seu Orlando furioso”, ou o final do canto XI: “Descanse a voz, e cesse o canto logo, / Até que a penna fenix renascida / Tenha ao Pierio incendio nova vida” (XI, 126).

⁹ “Furtando-se os primeiros quatro Cantos deste Poema mostrou ElRey sentimento, e quis prometer premio a quem os restituísse, assim o fizeram, e o Conde da Ericeira tinha oferecido a sua Magestade depois de restaurallos de memoria este Soneto” (Meneses 1741: 149).

¹⁰ Esta informação encontra-se nas cartas a D. Luís da Cunha (Sobral 2012: 27).

A ausência de um capítulo dedicado ao 4.º Conde da Ericeira na obra de José Maria da Costa e Silva é, desde logo, de assinalar, sobretudo quando existe um dedicado a D. Joana Josefa de Menezes, terceira Condessa de Ericeira, mãe do nosso autor, embora neste seja apresentado como autor “da Henriqueida, e de uma multidão de outras excellentes obras, tanto em prosa como em verso” (Silva 1855: 232). Já no fim de oitocentos, John Clark, na sua *History of Epic Poetry*, apresenta o poema como exemplo de épica histórica portuguesa com má fortuna: “He has not written a successful and capturing epic” (Clark 1900: 42). De acordo com o autor, a culpa talvez esteja no excesso de matrizes imitadas: “His poem is too manufactured and eclectic. He has copied so many that he has left no room for himself” (Clark 1900: 42). Não estranhemos existir um juízo sobre o poema emitido em terras inglesas, pois devemos ter presente a ligação de Francisco Xavier de Meneses à Royal Society of London (Monteiro 2019).

No século XX, em Portugal, encontramos referências esparsas ao autor. Mendes dos Remédios (1930: 410) afirma que a *Henriqueida* é um “poema sem inspiração e sem entusiasmo”. Cabral do Nascimento (1949: 69) considera-o um épico da escola de Voltaire, melhor teorizador do que poeta épico. Ofélia Paiva Monteiro foi a autora que estudou de modo mais sistemático a figura de D. Francisco Xavier de Meneses, a quem consagrou a sua tese de licenciatura (1965), disponível na *Revista de História Literária de Portugal* (1962 – vida do Conde até 1717 / 1967 – vida do Conde de 1717 a 1743)¹¹.

No século XXI, Manuel Ferro (2004: 472-493) lembrou a dívida do seu poema para com Tasso e estudou com mais detalhe as licenças e as advertências preliminares da *Henriqueida*. Ofélia Paiva Monteiro e Carlota Miranda Urbano publicaram, em 2019, um opúsculo dedicado à figura do poeta: a primeira continuou trabalho de investigação anterior¹², e a segunda apresentou uma

¹¹ O verbete escrito sobre este autor na *Biblos* é também de Ofélia Paiva Monteiro (1999).

¹² Clarifiquemos que este estudo da Professora portuense não é uma mera reprodução de trabalhos anteriores. Veja-se, por exemplo, a nota 16 de Monteiro

carta latina do autor a Cromwel Mortimier, secretário da Real Academia de Londres, e respetiva tradução portuguesa. Por estarmos diante de um poema pouco conhecido do público leitor, dele faremos uma brevíssima apresentação, na qual já se começará a dar a ver a presença dos clássicos.

1.3 Substância do poema

O poema organiza-se, como a *Eneida*, em doze cantos¹³. O herói principal é o conde D. Henrique, pai de Afonso Henriques, como nos mostra a proposição do poema (primeiras três estâncias). Na nota 17 do canto I, apresenta-se o segundo herói do poema, Egas Moniz e, na nota 41, o “Heroe Erotico, ou amoroso deste Poema”, Pelayo Amado. A invocação ocupa apenas uma estrofe e é dirigida a Nossa Senhora de Cárquere. A dedicatória, por sua vez, é dirigida ao Infante D. António, irmão do rei D. João V. O autor, com as suas longas advertências preliminares, datadas de 15 de fevereiro de 1740¹⁴, e com as longas notas (742), pretende facilitar-nos a compreensão do poema. Como escreve no texto que precede as notas explicativas, tal opção não foi por vaidade, mas por modéstia, “pois me arguo o defeito de não ser tão claro, como desejava” (Meneses 1741).

Podemos ler-se uma apresentação da matéria do poema nas advertências preliminares escritas pelo próprio poeta ou o que sobre a *Henriqueida* escreveu Ofélia Paiva Monteiro (2019: 42-48). Nele não faltam batalhas entre cristãos e mouros, narrações de feitos heróicos, jogos, uma caça, uma tempestade, um consílio dos deuses,

(2019) na qual é citada uma tese de doutoramento publicada no Porto em 2012, fruto do trabalho da investigadora Clarinda Maria Rocha dos Santos.

¹³ Apresenta a seguinte divisão de estrofes: canto I (109 estrofes), canto II (105 estrofes), canto III (138 estrofes), canto IV (121 estrofes), canto V (129 estrofes), canto VI (141 estrofes), canto VII (136 estrofes), canto VIII (140 estrofes), canto IX (126 estrofes), canto X (124 estrofes), canto XI (126 estrofes) e canto XII (213 estrofes).

¹⁴ Organizam-se pelas seguintes entradas: imitação, preceitos, assunto, ação, duração, título, religião, história, invocação das musas e episódios, caráter de Henrique e dos segundos heróis do poema, língua, estilo poético, comparações, descrições, combates, versificação, número de versos, alegoria, impressão e protestação.

histórias de amor feliz e infeliz, sempre submetidas a um rígido decoro. Os episódios “não somente são a sua melhor parte, mas a mayor, e a mais deliciosa”¹⁵. Afinal,

[...] o genio do seculo não admite tanto, ainda que he de ferro, os combates sanguinolentos, e as acçoens tyrannicas, como os antigos, e que a parte erotica prefere à heroica, o Amor a Marte, e Venus a Pallas: assim vay o Poema com a mayor ternura, e pureza, com que pude explicarme, todo cheyo de lances, e affectos amorosos. (Meneses 1741)

A galeria de personagens é ampla: o herói Henrique, a mulher Teresa, o filho Afonso, o amo Egas Moniz, Matilde (a primeira mulher de Henrique), Aldara e Muley, cujos nomes verdadeiros são Sibila e Pedro (filhos do primeiro casamento de Henrique)¹⁶, Pelayo Amado (apaixonado por Aldara), Tancredo (figura que revela a verdadeira identidade dos filhos de Henrique), Giraldo (arcebispo de Braga), Axa e o marido, Hecha Martim (reis de Lamego), Mustafá (mouro importante no combate), Ali Ben Josef (falso pai de Aldara e pai de Almançor), Urania (filha do herói do poema) e o seu par, D. Bermudo Peres de Trava, entre pares com histórias tristes de amor: Lucídio e Fílis (canto IV) ou Lisis e Licio (canto XI).

Por outro lado, sabendo que “há em todo o caso no poema alguns momentos de bom nível poético” (Monteiro 1967: 54), merecem especial leitura alguns passos: a história de amor de Aldara, Muley e Pelayo descrita ao longo de todo o poema; a narração em analepse de Henrique do que vira numa gruta em Gaia (canto II); a descrição do jardim de Axa (canto III), lugar de adoração de divindades pagãs ligadas com a guerra; o amor de Matilde e de Henrique (canto III) e o Palácio da Glória (canto IV), “todo formado pelas illusoens dos maos espiritos para preverter a virtude de Henrique” (nota 309); o pequeno Afonso a falar no início do canto VIII; os consílios descritos no canto IX, um humano e um dos deuses; a

¹⁵ Meneses (1741), v. Advertências Preliminares.

¹⁶ No poema, só é revelada a verdadeira identidade de Aldara e de Muley no último canto, mas o poeta já o revelara nas advertências preliminares e logo na nota 132.

tempestade que assola os muçulmanos no canto XI; no último canto, a tomada de Lisboa (ano de 1106) ou o combate decisivo entre o rei mouro Ali Ben Josef e o herói Henrique, a norte da cidade, no vale da Anunciada (nota 734). A morte violenta do rei mouro é a última imagem do poema (XII, 213), reescrita da morte de Turno na *Eneida*, afirma o poeta. O diálogo com Virgílio é claro e assumido, desde a forma ao conteúdo. Coube aos autores das censuras antepostas à *Henriqueida*, desde logo o Conde de Vimioso, enaltecer D. Francisco em relação ao poeta mantuano.

2. Os clássicos nas licenças do poema

As censuras feitas ao poema distribuem-se por quatro secções: licenças da Academia Real, do Santo Ofício, do Ordinário e do Paço. A primeira censura, escrita pelo Conde de Vimioso em 1737, elogia “o engenho raro, a discricção incomparável, a memória feliz, o estudo immenso, a sciencia profunda, e finalmente o genio especial, o espirito elevado, o entusiasmo, e furor divino” de D. Francisco. Não fica por aqui o entusiasmo do conde de Vimioso. Em seguida, afirma mesmo que o poema supera o seu mais direto modelo clássico, Virgílio, e sobre este lembra que “não teve com quem competir dentro da sua mesma nação”: já D. Francisco tinha de viver com a sombra de Camões, de quem “foy vencedor”. Virgílio é descrito em todo o texto como o modelo cujas qualidades se superaram.

Numa segunda secção, surgem as licenças do Santo Ofício. Estas e as restantes datam do ano de 1738. A censura assinada pelo Doutor Fr. José Pereira de Santa Anna, religioso da Observância do Carmo, Doutor, e Lente jubilado na Sagrada Teologia, e Cronista da sua Ordem, coloca D. Francisco numa posição privilegiada em relação aos clássicos, neste caso a Homero. Se em alguma parte pode ser condenada a obra do poeta grego, da *Henriqueida* todos louvam “a proporção, e mais particularidades”.

Na terceira secção apresenta-se a censura do Padre José Barbosa¹⁷, cronista da Casa de Bragança, Académico da Academia Real

¹⁷ É da autoria deste padre o *Elogio do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor D. Francisco Xavier de Meneses, IV Conde da Ericeira* (1745), escrito após a morte

da História Portuguesa, e Examinador Sinodal do Patriarcado de Lisboa, que pertenceu à Casa de Nossa Senhora da Divina Providência de Clérigos Regulares¹⁸. Sobre a *Henriqueida*, o autor realça o cumprimento absoluto das regras da poesia épica, critério fundamental para a valorização do poema, e mais uma vez encontramos a certeza da superação dos autores clássicos: “não se vê aqui o que com riso, e indignidade se vê em Homero, e em Virgílio, Mestres, e Lentes de Prima mais que jubilados da Poesia Grega, e Latina”. Para o Padre José Barbosa, o seu olhar é plenamente isento: “sendo eu grande venerador da antiguidade, não passa o meu respeito a huma obstinada cegueira”. E continua a crítica dos antigos: “Que importa que Homero, e que Virgílio sejam antigos para desculpa do que escreverão? Pode parecer bem ainda ao mayor idolatra da antiguidade escrever Homero que Achilles conversava com os seus cavalos, e que elles discorrião com o seu Heroe sobre o estado futuro dos seus successos?” E as perguntas não ficam por aqui: “Que direy das lagrimas que diz Homero dos cavallos de Achilles?”, o que o leva a criticar também Virgílio por ter imitado este ponto de Homero. Nem Eneias escapa ao padre Barbosa, pois chora “como o mais timido homem do mundo”, até pela morte de Palinuro, “hum miseravel Piloto”; ousa levar a cabo “divertimentos” com a Rainha Dido, “Princeza modestissima”; mata Turno. Todas as críticas servem ao autor da censura para concluir que “nenhum destes ou descuidos, ou erros verá o mais escrupuloso Leitor neste Poema”.

Da quarta secção consta a censura de Paulo Amaro do Colégio de Santo Antão da Companhia de Jesus. O Conde da Ericeira é, de novo, muito elogiado, não apenas por pertencer a uma casa “fecundissima de Varoens doutos, e de Escritores eruditissimos”, mas também por ter tempo para a escrita, mesmo no meio de muitas ocupações, sem o pleno “socego, que Ovidio julgava tão precizo para a cultura das muzas”. Daí se assemelhar a César. Mesmo com

do Conde. Pode ler-se na miscelânea 181 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

¹⁸ O 4.º Conde da Ericeira tinha grande estima pelos “doutos, e virtuosos Clérigos Regulares de S. Caetano, e os da Congregação do Oratório de S. Philippe Neri” (Nota 476, *Henriqueida*).

a cegueira, o Conde da Ericeira foi superior ao filósofo Demócrito e a Homero, porque produziu mais obras. O censor considera um “assombro da facilidade, pasmo da erudição, efeito raro do estudo, portento da memória, e para dizer tudo, monstrosidade de engenho”. Com tão elevada consideração do poeta (“consumado Mestre da Poesia”, assim escreveu Paulo Amaro), compreende-se que a *Henriqueida* saia também louvada. Veja-se o seguinte passo:

[...] à vista deste Poema heroico não tem Portugal que envejar a Grecia o seu Homero, a Italia os Virgílios, Estacios, Tassos, e Ariostos, a França o Brebeuf, a Inglaterra o seu Milton, a Hespanha o seu Gongora, nem ainda sentir de saudoso a falta do grande Luiz de Camões, e de seu fiel imitador Gabriel Pereira de Castro [...].

Fica claro que os clássicos eram os modelos pelos quais se avaliava e valorizava a nova produção literária. Nestas censuras há nitidamente ressonâncias da querela entre os antigos e os modernos. O conde da Ericeira é apresentado como um novo Homero, um novo Virgílio, adquirindo a sua *Henriqueida* um estatuto superior às epopeias antigas.

3. Os clássicos como modelo do autor

Em pleno século XVIII, os leitores e escritores do género épico tinham os clássicos no seu horizonte de expectativas. Como podemos observar no ponto dedicado à *Imitação* nas advertências preliminares e nas notas ao poema, os autores gregos e latinos têm para D. Francisco uma grande importância. A sua vasta erudição fá-lo evocar não apenas poetas, mas também filósofos, historiadores, matemáticos, escultores, movido por aquela “hunger for knowledge and by interests in a wide range of fields and international concerns” (Askins 2012: 8).

3.1 Um mundo de referências

Muitos autores gregos são citados nas notas como autoridades: Apolónio de Rodes e os seus argonautas (nota 693); Anacreonte e a *impureza* das suas odes (nota 420); Teócrito e Píndaro como

grandes modelos dos idílios e das odes (nota 116); Sófocles e Eurípides (nota 432); Diodoro Sículo e Plutarco falando sobre Alexandre (nota 113); Nono, autor do poema heroico grego *Dionisiaca*, falando sobre Dioniso (nota 113); Xenofonte e a sua *Ciropedia*, a quem o poeta diz dever a história de Tomíris e Ciro no canto III e a comparação da caça com a guerra no canto VIII (nota 558); Arato e o seu poema *Phaenomena* falando sobre Perseu (nota 216); Ateneu é citado na nota 404, a propósito dos povos Sibaritas; Estrabão e a sua *Geografia* à qual deve a informação de que os portugueses conservavam em versos as ações dos seus mais antigos (nota 594); Aristóteles sobre “a arte igualmente deleitável e útil” da retórica (nota 579); Túlio e Demóstenes, oradores gregos, modelos que a personagem Giraldo supera (nota 517); Pitágoras e o dogma da transmigração (nota 209), conceito referido por Axa a Muley (III, 76); Platão, “chamado o divino” (nota 313), para quem o amor era a alma que animava o mundo (nota 313); Lisipo, estatuário exclusivo de Alexandre, e Praxíteles (nota 452); Arquimedes, “admirável professor de Mathematicas” (nota 571) e a história da sua morte, entre outros.

D. Francisco cita também vários historiadores e poetas romanos. Na nota 113, falando sobre Alexandre, remete o leitor para Quinto Cúrcio, e Tito Lívio é evocado a propósito do desafio dos Horácios e Curiácios na guerra dos romanos e sabinos (nota 617). Plínio e a sua *História Natural* são citados quando se fala sobre pinturas gregas (nota 275). Entre os oradores, Cícero ocupa um lugar especial. Dele se cita o livro III do *De Officiis*, a propósito do filósofo Panécio, que ensinou máximas militares ao Cipião Africano, e também o *De Natura Deorum*, livro II, a propósito da figura de Bootes, filho de Júpiter e Calisto (nota 715).

Os poetas merecem mais referências. Horácio é citado logo na nota 4 a propósito da dedicatória do poema. Para tal, o poeta recorda o princípio da sua ode I. A ode II é citada na nota 553, a propósito do dilúvio universal, e na nota 626, falando sobre Proteu, escreve: “Imitei a Horácio na Ode 2 e segunda estrofe”. A *Arte Poética* merece referência na nota 695, na qual D. Francisco intitula Horácio de “o Lírico”. Lembremos que nas advertências preliminares o autor descreve esta obra como um “pequeno Livro, que no

seu breve corpo he todo alma, e de que os documentos são os mais seguros para os que não querem perderse nas veredas do Parnaso”.

Marcial não é esquecido pelo Conde da Ericeira. Na nota 197, falando sobre Semíramis e os jardins da Babilónia, cita o primeiro epigrama do *Livro dos Espectáculos* de Marcial, e na nota 204, na qual se explica o que é um anfiteatro, destacando-se o de Roma, reaparece o mesmo texto de Marcial. Na nota 484, discorrendo sobre a palavra *fósforo*, o poeta regressa a Marcial, desta vez ao epigrama 21 do livro VIII. O Marcial citado não constitui, como podemos ver, *matéria perigosa* para o tempo.

De Ovídio citam-se obras como as *Heróides*, particularmente a epístola de Cidipe a Acôncio (nota 195), numa nota sobre a figura de Aquiles, e uma tragédia de Medeia de que se conserva um fragmento em Quintiliano (nota 331). Na nota 410, a propósito do touro de Perilo, o Conde da Ericeira cita Ovídio, mas omite a fonte, talvez por pudicícia: *A Arte de Amar* (livro I, 654). Na nota 116, o poeta apresenta Ovídio como modelo das elegias. As suas *Metamorfoses* são, compreensivelmente, o texto mais citado. A transformação de Júlio César em estrela após a sua morte às mãos de Bruto é evocada na nota 134, e cita-se expressamente a fonte: “com esta fabula acabou Ovidio o seu engenhoso poema dos Metamorfofos”.

Catulo é referido na nota 725 como o “Cisne de Verona” a propósito do epitalâmio de Peleu e Tétis. Lucano também não é esquecido: a mágica Zaida é uma imitação assumida da Ericto da *Farsália* (nota 220), e na nota 635, falando sobre os fenícios, inventores das letras, o poeta cita mesmo versos do livro III. Claudiano e o seu *Rapto de Prosérpina* surgem na nota 500 e na nota 615: “Veja-se a imitação que fiz da descrição que faz Claudiano no seu Poema de *Raptu Proserpinae* em que pinta o carro de Deos do abismo”. Deste autor é ainda citado o *Epitalâmio de Honório e de Maria* (nota 726), falando sobre os vários amores dos epitalâmios. Estácio também é citado, como na nota 694 a propósito do monte Piério (*Teb.* 1.3), assim como Valério Flaco (nota 693).

Com este inventário de referências, oferecido pelo próprio conde da Ericeira e que mereceria num outro lugar uma reflexão detalhada, ficam claras a exemplaridade dos antigos, uma subtil censura em relação ao que de menos decoroso legaram e a diversidade de modelos

com os quais D. Francisco dialoga. Esse diálogo, porém, é compreensivelmente mais continuado, e mais tenso, com Homero e com Virgílio.

3.2 Revisitar Homero, debater-se com Virgílio

Nas advertências preliminares, escreve o poeta: “Homero só deo à lingoa Grega os dous Poemas perfeitos da Iliada que he o mais elevado, e da Odissea que he o mais engenhoso. Oh! Se eu pudera seguilo nas ideas, como hoje a minha falta de vista o iguala neste defeito!” Há uma clara identificação do poeta com Homero: a sua cegueira aproxima-os. O seu desejo de o imitar é declarado: “desejey imitalo nas principaes partes, e seguilo nos combates da Iliada, e nos amores, e enredo da Odissea”, mas a admiração pelo “cego iluminado” fez com que assumisse que este se tornou para si “inimitavel”. As advertências diferiram ligeiramente da prática poética.

Num poema de matriz bélica, como é o caso da *Henriqueida*, entende-se a maior proximidade com a *Iliada*. Esta é citada expressamente, por exemplo, na nota 158. A propósito do discurso de Egas Moniz no início do canto III, o poeta alude a um episódio do canto XIV do poema homérico em que Juno tenta adormecer Júpiter, recorrendo ao cingulo de Vénus, para que ele não impedisse o avanço dos gregos sobre Troia. O nosso poeta usa o episódio homérico como contraponto do passo em que Morfeu adormece Egas Moniz com o propósito de lhe mostrar a forma de curar os males do jovem Afonso.

Homero permanece na memória do poeta, pois o confronto entre mouros e portugueses recorda-lhe a guerra de Troia, na qual os deuses também combatem: “Este Esquadrão de espiritos, he huma imitação de Homero, que faz combater os Deozes” (nota 227), mas não se pense que é uma imitação servil: “Não me atrevi a seguir em tudo Homero, que supondo os Deozes corporeos, faz ferir a muitos por Diomedes” (nota 228). Egas Moniz é inclusivamente comparado ao grego Diomedes.

Mais uma prova da imitação não servil é dada no canto VI. Na nota 424, em que justifica as palavras de Lucidoro ao seu cavalo, escreve: “Mais natural, e menos atrevida he a figura rethorica de falar aqui o cavaleiro ao seu cavallo, do que a de Homero, que faz

falar estes brutos com Aquiles”. O passo presente no seu espírito pertence ao canto XIX da *Iliada*. Escrevendo sobre a infância de Afonso Henriques, afirma, invocando o exemplo de Homero como defesa: “Em Homero me não faltavão exemplos das que os modernos chamão puerilidades, como se o copiar a natureza em hum character horroroso fosse amável, e em hum inocente aborrecível?” (nota 515). A tensão com Homero é evidente.

Também a *Odisseia* está na memória do poeta. No canto III, quando Axa segue um conselho da mágica Zaida, o poeta regressa ao texto homérico, subvertendo-o, e assemelha Axa a Telémaco e Zaida a Mentor, no qual se disfarçara Minerva (nota 220). A história da *Odisseia* estaria bem presente no espírito do Conde da Ericeira, não estivesse ele a traduzir *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon, o qual “ainda que em proza Franceza, he hum Poema heroico perfeito” (nota 220)¹⁹.

Se o diálogo com Homero é frequente, com Virgílio ainda mais. Para o Conde da Ericeira, Virgílio é o modelo clássico por excelência, não fosse esse o preceito de uma *Arte Poética* quinhentista tão influente no plano da teorização épica como a de Girolamo Vida. Por isso, na nota 23, falando sobre o ciclope Polifemo, cita um verso de Virgílio (A. 8.425) a quem designa apenas de “o Poeta”. A sua admiração revela-se quando considera Virgílio um poeta “gentio, mas muito puro” (nota 726) e com elegância no discurso (nota 254).

Da sua obra não é citada apenas a *Eneida*. Na nota 116, D. Francisco considera Virgílio modelo das églogas e delas cita mesmo versos, como na nota 262. As *Geórgicas* também são citadas várias vezes (nota 495, nota 738, entre outras). A *Eneida* é, pelo género em causa, o texto virgiliano mais citado, “o único Poema perfeito, e o tenho pela obra humana, em que se achão menos imperfeições”,

¹⁹ Lembremos a este propósito Ofélia Paiva Monteiro (2019: 55): “não seria com certeza tranquilizador para D. João V ver, por exemplo, D. Francisco [...] anunciando que era seu desejo publicar a tradução, que tinha em curso, das *Aventures de Télémaque*, de Fénelon [...]. Recearia o Monarca que o seu regime fosse atingido pelas críticas feitas por esses autores ao sistema político-social absoluto, em particular ao de Luís XIV?”

escreve o poeta nas advertências preliminares. O amor não lhe impede, porém, a identificação de defeitos:

[...] anacronismo tão estranho como o de Virgílio contra a virtude de Dido, a quem o Poeta supõe contemporânea de Eneas (por mais que Salmasio, e outros escritores queirão defender esta contrariedade tão condenada por Santo Agostinho) que viveo 300 annos antes daquela Rainha dos Cartagineses.

O nosso autor invoca a autoridade de Virgílio quer para defender certos passos de acusações de inverosimilhança, quer para fundamentar referências eruditas. Logo no canto I, procurando justificar a referência a vaus no rio Douro, que sabe inexistentes, escreve: “Virgílio diz que há Cervos em Africa, donde nunca os houve, e em tempo, e lugar tomão os Poetas muitas liberdades, mas em huma outava do canto 2 digo que a Sibilla mostrou a Henrique milagrosamente vaos no mesmo Douro” (nota 39). Quando utiliza a figura da reticência (II, 97), justifica o uso com um verso de Virgílio (A. 1.135) que apresenta a mesma figura (nota 150). Repetirá esta citação virgiliana para justificar outra reticência/aposiopese no último canto (nota 707). No canto VIII, justificando a descrição que fizera da infância de Afonso Henriques, lembra que “em Virgílio o menino Ascanio falla, e chora conforme a sua idade” (nota 515). Ainda no canto IX, referindo Mercúrio como o Cilénio, sente a necessidade de justificar a referência com a autoridade da *Eneida* (nota 591). No último canto, falando sobre as coreias, lembra: “Era o nome que davão os antigos às danças das Ninfas: Virg. Eneida livro 6 v. 644 – *Pars pedibus plaudunt choreas, et carmina dicunt*” (nota 724).

Lembremos que a *Henriqueida* tem doze cantos, como a *Eneida*, e o próprio título evoca a matriz virgiliana. Muitas personagens da *Eneida* têm um contraponto na *Henriqueida*. Eneias é sempre apontado como o modelo superado por Henrique: “A Portugal trazeis melhor Eneas / Mais verdadeiro culto, que o Troyano / E porque em vós seu fado se reduza, / Ganhais Lavínia por perder Creúsa” (III, 44), e lê-se na nota 176 que, assim como Eneias estabelece descendência em Roma, Henrique estabelece a sua religião e a sua família em Lisboa, “segunda Roma”. Teresa, a sua mulher, é, de facto,

uma figura tão discreta na *Henriqueida* como Lavínia na *Eneida*. Axa e o marido assemelham-se a Amata e ao rei Latino, embora a primeira tenha um final mais solar do que a mulher de Latino: Axa não se suicida, converte-se ao cristianismo. No canto IV, Matilde no Palácio da Glória compara-se a Dido, o que é coerente com o desenho de Henrique como um novo Eneas. Quer morrer ferida de amor: “com mais razão que a amante Dido / Da triste vida as duras leys revogue” (IV, 105). Tal como na *Eneida*, com o par Dido/Lavínia, o leitor da *Henriqueida* mais facilmente guardará na memória a figura de Matilde, a falecida mulher de Henrique, do que a de Teresa, sua esposa presente.

Vários são os episódios da *Eneida* claramente imitados, por vezes na mesma posição na estrutura da obra. No canto II, quando Henrique relata os feitos dos seus descendentes, esclarece o poeta na nota 58:

[...] neste canto imitando a Virgílio refere o Heroe de lugar alto o Episodio fundamental da acção do Poema com os misterios da Gruta, donde a Sibilla lhe profetisou com o auspicio da Imagem de N. Senhora de Carquere a fundação do Reyno de Portugal.

É, pois, o canto VI da *Eneida*, em que a Sibila mostra a Eneas a sua descendência, que o poeta tem no horizonte. A diferença reside sobretudo no desenho da Sibila. Na nota 91, o poeta escreve: “a Sibilla, que aqui revela os segredos a Henrique, como a de Virgílio fez a Eneas, equivoca a ficção Poetica com a verdade, de que elle era filho de Sibilla”, e na nota 655 repete: “Já expliquey a alegoria com que o nome da May do Conde D. Henrique, e o seu espirito me fez introduzir huma Sibila no meu Poema, imitando a Virgílio, e a outros poetas”. No canto III, recupera-se o canto II da *Eneida*: “o engano com que o Mouro deo hum cavallo ao Embaxador de Henrique, o faz comparar ao cavallo de Troya, que deo tanto a conhecer o incomparável Virgílio no livro 2 da Eneada introduzido pelo engano de Sinon” (nota 224). No canto V, na descrição dos jogos em honra de Nossa Senhora de Cárquere, as matrizes identificadas são claras e encadeadas: os jogos do canto V da *Eneida*, aquando da morte de Anquises (nota 345), que vêm na sequência dos jogos que Homero descreveu no fim da *Iliada* aquando da morte de Pátroclo

(nota 344) e que precedem os jogos descritos por Estácio na sua *Tebaida*, embora este seja “inferior a Homero, e a Virgílio” (nota 346). No canto XI, na descrição da tempestade (nota 688), mais uma vez a matriz é identificada: “He imitação de Virgilio no primeiro livro da Eneada, quando principia: *Aeoliam venit, hic vasto Rex Aeolus antro / Luctantes ventos, tempestates que sonoras / Imperio premit, ac vinclis, et carcere fraenat*”. Esta tempestade, porém, não é um obstáculo colocado aos heróis, mas sim aos anti-heróis do poema, os muçulmanos, que não o conseguem superar. No canto XII, aquando da descrição dos feitos de Henrique nas bodas de Pelayo e Sibila e de Urania e Bermudo, há mais uma imitação assumida de Virgílio: “Imito a Virgilio que nas copas da baixella de Dido descreve a Eneas muitas açoens heroicas, e eu as suponho nos adornos das mesas” (nota 721). O final do canto XII é também uma imitação declarada do final da *Eneida* (nota 742): a morte de Ali Ben Josef evoca a morte de Turno. Na nota 732, o poeta lembra os pares Aquiles e Heitor/Eneias e Turno como seus antecedentes literários. Ao leitor conhecedor da *Eneida*, parecerá, contudo, extremamente violenta a decapitação de Ali Ben Josef. A vontade de D. Francisco em filiar-se na linhagem de Virgílio é clara, bem como o desejo de moldar a *Eneida* ao seu tempo.

3.3 Fascínio pela mitologia clássica

Sabemos que Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde da Ericeira, aprendeu mitologia pela mão da mãe, D. Joana Josefa de Meneses, e era seduzido por esse amplo repositório de imagens clássicas que alimentava muita da pintura e da música do tempo. À luz do que observaria no seu próprio palácio, é curioso ver que o poeta menciona vários quadros com cenas mitológicas na descrição do palácio da Glória (canto IV): as pinturas de Campaspe e de Vénus Anadiómena por Apeles (notas 271 e 273), a pintura de Ifigénia pelo pintor Timantes (nota 274), o pintor Zêuxis (nota 275), o caçador Jaliso pintado por Protógenes (nota 276), as pinturas de Parrásio com histórias de amor fiel: Orfeu e Eurídice (nota 279), Hipsicrateia e Mitridates, Linceu e Hipermnestra, Protesilau e Laodamia (nota 280); a pintura de Penélope e Ulisses por Apolodoro (nota 281) e de Lico, castigado por

deixar a sua mulher Antíope por Dirce (nota 282). Também neste domínio é vasta a sua erudição, como veremos.

a) Comparações

As personagens do poema são frequentemente (e obsessivamente) comparadas com figuras da antiguidade. Por vezes, sublinham-se características positivas das personagens, como sucede com a comparação do herói Henrique a Hércules, que é feita desde o início do poema. No canto II, reaparece Hércules, que Henrique iguala, pois vence uma serpente na gruta de Gaia (II, 7), e, no canto IV, o exército dos mouros é comparado à Hidra de Lerna, o que é coerente com o desenho de Henrique como um novo Hércules. No canto X, Henrique é também um novo Prometeu (nota 620), pois reanima as forças do seu exército cansado. Já no canto IX, Egas Moniz é comparado a Hércules gálico, com cadeias de ouro na boca, sinal da sua eloquência (nota 578). No canto XII, a história de amizade entre Henrique e Egas Moniz é ilustrada pelo poeta com histórias clássicas de amizade: Pátroclo e Aquiles, Cipião e Lélío, Eneias e Acates, Hércules e Teseu (nota 697). No mesmo canto, Pelayo e Sibila são comparados a Marte e Vénus (XII, 128). Nas suas bodas aludem-se a outros mitos, como Agamémnon e Clitemnestra (nota 723) que surgem representados na orquestra ou nos leitos nupciais, cujas cortinas tinham bordados os epitalâmios mais célebres da antiguidade: Júpiter e Juno, Cupido e Psique, Anfitrião e Alcmena, Heitor e Andrómaca, Peleu e Tétis. Há também comparações pela negativa: Axa e Aldara, por exemplo, não precisavam dos encantos de Circe e de Medeia (nota 331).

Noutros casos, as alusões míticas servem para sublinhar o lado menos solar de certas personagens ou de certos locais. Matilde, primeira mulher do herói, é comparada a Galateia (nota 162), que foi causa da morte de Ácis às mãos de Polifemo. No canto IV, o poeta vê o Palácio da Glória como um novo labirinto de Creta (nota 268), no qual todos se perdem a não ser que exista um fio de Ariadne salvador que, no poema, é Deus. A Sibila que fala a Henrique no Palácio parece ao poeta uma sereia, filha de Acloo (nota 311), que matava quem a ouvisse. No canto XI, na descrição do combate, os

mouros são comparados aos dentes de Serpente semeados por Cadmo dos quais nasceram homens armados (nota 677).

Por vezes, as figuras míticas são apenas referidas ao abrigo do tópico *taceat superata uetustas* (“cale-se a antiguidade superada”). Os argonautas são imagem dos portugueses (II, 38), sendo que estes “merecem mais este nome pelos perigos, e distancias das viagens, que emprenderão, e acções, que obrarão” (nota 112). No canto III, o infante D. Afonso, filho do herói, é descrito como “mais gentil que Adónis amante de Vénus” (nota 154). Já a rainha Axa supera as amazonas Pentesileia e Oritia (nota 180) e é comparada por Muley a Tálestris, rainha das Amazonas (nota 205). No canto V, o castanheiro em que se conserva a Nossa Senhora de Cárquere supera as árvores do bosque de Dodona que eram usadas como oráculos (nota 327). Aliás, a árvore supera o cavalo de madeira que destruiu Troia, pois no seu interior contém Nossa Senhora, e não um falso Paládio (nota 328). Já quando fala sobre os sinos do convento de Mafra, o poeta compara-os aos gigantes que assaltaram o Céu “com a diferença de que aquelles forão por causa da impiedade, e estes por effeito da devoção” (nota 455). No canto X, na descrição da batalha em Coimbra, Linco, Aquiles, Ulisses, Alexandre e outros conquistadores de praças são referidos neste sentido (X, 70). Aliás, adiante o poeta afirma que os Lusitanos são “mais ilustres que os Gregos e Romanos” (X, 71).

Note-se que as referências míticas, cuja utilização revela um horizonte de expectativas do público leitor, cumprem um propósito de louvor dos portugueses e de crítica daqueles que são obstáculo à sua ação, nomeadamente os mouros. A militância religiosa justifica o entendimento que o poeta manifesta dos deuses pagãos.

b) Mundo das divindades pagãs

Os deuses pagãos são duramente criticados, mas o poeta não prescinde da sua presença no poema. Afinal, como escreve nas advertências, “ficarão os ouvidos delicados dos que compõem, ou lem versos, mais costumados a ouvir os nomes profanos dos Deoses, do que os sagrados de Deos, da Virgem Maria, dos Anjos, e dos Santos”.

Leia-se este passo do discurso de Aldara logo no canto I:

Tinha eu lido que a Deosa caçadora
 Em sonhos a Endimion favorecera
 Oh quem de tantos males precursora
 Tão danosos exemplos nunca lera!
 Assim se infama o Numen, que se adora,
 Que nelle a mesma culpa se venera?
 Falso rito, que tem cego, e inculto,
 O vicio claro, o documento occulto. (I, 98)

Na nota 52 lê-se: “Estes versos são huma forte invectiva contra a Religião do Paganismo pois contavão aos Povos os delitos dos seus Deoses, e guardavão para si os Filósofos occultamente os Documentos, e Allegorias”. Os deuses são sempre descritos como falsos, opondo-se ao culto cristão verdadeiro (IV, 10). No canto VI, a propósito de Tonante, epíteto dado a Júpiter, lembra o poeta nas notas: “Zomba deste falso Deos com este epiteto o gracioso Gongora”. Por mais que refira Júpiter e outros deuses, o autor não se cansa de lembrar que “Deos he o supremo e verdadeiro Jove” (nota 500).

Não deixa de ser curioso notar que é uma Sibila que narra a Henrique os feitos dos seus vindouros, por mais que o poeta justifique esse artifício, e, no canto IX, é Panopeia, uma das cinquenta filhas de Nereu (nota 589) que fala com Aldara e lhe narra um consílio dos deuses, “falsidades”, segundo o poeta na nota 590. É também curioso o facto de Axa, sendo da religião muçulmana, ter um jardim, descrito no canto III, em que adorava Palas e Belona (nota 182), deusa que merecerá uma nota detalhada (188), entre outras divindades e heroínas pagãs. O poeta mistura a religião muçulmana com o paganismo.

No canto VII, alude-se a Palas e a Minerva, sobre as quais o poeta escreve a nota 464, debatendo se são a mesma deusa ou diferentes. Esta deusa tem um papel ativo no combate entre mouros e cristãos: no canto X, salva o rei Ali do combate (nota 621), à semelhança de Afrodite que salva Páris do confronto com Menelau no canto III da *Iliada*. No canto XI, Axa invoca Cíntia (nota 679) e, devido à sua obsessão pelos deuses pagãos, vê o anjo Miguel no combate e julga ser Mercúrio (XI, 105).

Ora Axa, a personagem que mais recorre a divindades pagãs, acaba cativa e converte-se ao cristianismo, acompanhando o marido no batismo: “Axa do Ceo aberto a luz registra, / E vê, que nos celestes alabastros / Os falsos deoses só se vem nos astros.” (XII, 127). Assim fica clara a intencionalidade catequética do poeta.

c) A mitologia ao serviço do *delectare*

Embora o despreze de um ponto de vista religioso, D. Francisco reconhece no mundo da mitologia a sua capacidade de deleitar os ouvintes. Não pretendemos esgotar neste apartado os mitos que o poema evoca, mas dar a ver algumas imagens sugestivas de beleza. Esclarece o poeta na nota 401 que usa o nome Urânia, em vez de Urraca, “por tirar no Poema a aspereza do seu nome”, o que revela a sua sensibilidade musical. O poeta é particularmente sensível a mitos que procuram explicar o mundo e os seus fenómenos. A descrever a sua amada Ericeira, o poeta usa a abreviatura “Ericé”, nome do monte na Sicília em que Vénus era venerada (nota 375), transferindo para a vila a beleza do monte clássico.

No poema são várias as provas desse olhar sensível ao belo. Como escreve no princípio do poema, “nunca a fermosura foy indigna de estimação” (I, 109). Na descrição do espaço dos jogos no canto V, o poeta vê *Ciparisos* a ocupar a paisagem, o que evoca o mito do jovem amado por Apolo que deu origem ao cipreste (nota 347). No canto IX, o poeta descreve a passagem do tempo como o nascer da Aurora e o morrer de Apolo (IX, 8) e, na descrição da tomada de Leiria, “Eco escutava, se hum acento breve / Entre o silencio repetir podia” (IX, 69). No canto X, quando se descreve o incêndio ateados pelos mouros na zona do pinhal de Leiria, o poeta ficciona Éolo, deus dos ventos, a atear o fogo em Átis, amante de Cibele transformado em pinheiro (nota 612). No canto XI, quando descreve a história de Lísis e Lício (imitação declarada de Olindo e Sofrónia de Tasso, como declara o poeta na nota 667), descrevendo a noite, cita o mito de Titono e Aurora: “Sofre ó Aurora em tálamo enganoso / Frios abraços do teu velho esposo” (XI, 28), e no momento de união do casal, a deusa Diana retira-se, e fica apenas Vénus prónuba (nota 670). No último canto, D. Francisco refere o mito de Clímene e de Apolo, numa alusão de clara beleza: “Bem se

sabe que he Apolo, que de Climene teve a Faetonte, e que a este Deos venceu sempre Cupido, porque o Sol, e o Amor são as fontes do calor de que o mundo se anima” (nota 727).

4. Conversar com os clássicos: Camões, um mestre fundamental

Como terá D. Francisco acedido aos clássicos? Poderia tê-los lido no original, vendo o conhecimento de grego e de latim que demonstra nas notas²⁰. Porém, nas advertências preliminares assume não conseguir ler Homero em grego: “alguma noticia, que tenho da Grega, não me bastou para entendelo bem, mas procurey ler as suas melhores Traducçoens, e comentos”. Pode ter lido a *Eneida* no original, embora assuma “suposto que tenho conhecimento de algumas Lingoas, nenhuma sey, como a propria”.

Muita da sua erudição, nomeadamente a mitológica, derivou das *Metamorfoses* de Ovídio (nas advertências acrescentara a *Teogonia* de Hesíodo) e da *Mitologia* de Natalis Comes/Natale Conti²¹, livros que o autor refere no texto que precede as notas ao poema. A referência não significa assumir uma dívida, pois para o Conde da Ericeira os dicionários poéticos “ordinariamente são índices imperfeitos”, o que ditou a procura da sua erudição “nas fontes, de que trouxe a origem”. Podemos acreditar, mas com prudência²².

²⁰ São várias as notas em que explica a etimologia de palavras portuguesas de origem grega. Damos alguns exemplos: *ateísmo* na nota 253, *amnistia* na nota 463, *poliorcética* na nota 570, *parainfo* na nota 657, *ostracismo* na nota 735. É menos comum a explicação etimológica de palavras recorrendo ao latim. Porém, há alguns exemplos: na nota 573, explica o adjetivo *interamnense* com o latim “inter amnes”, isto é, entre rios, e na nota 614, a etimologia de *signífero*.

²¹ A obra em latim intitulada *Mythologiae siue explicationum fabularum libri decem*, publicada pela primeira vez em 1551, em Veneza, foi traduzida para castelhano em 1988 por Rosa Maria Iglesias Montiel e Maria Consuelo Álvarez Morán. A reedição de 2006 pode consultar-se em: [http://interclassica.um.es/investigacion/monografias/natale_conti_mitologia/\(ver\)/1](http://interclassica.um.es/investigacion/monografias/natale_conti_mitologia/(ver)/1) (acedido a 27 de junho de 2023).

²² Por exemplo, na nota 693, remete o leitor interessado nos nomes dos argonautas para a obra de Conti, antes de remeter para os poemas de Apolónio de Rodes e Valério Flaco sobre o tema.

Não podemos esquecer ainda a proximidade de D. Francisco com o mundo do espetáculo lírico²³ e com a pintura e escultura através das quais podia visitar muitos mitos clássicos. Cristina Sobral lembrou recentemente “os muitos e importantes quadros que o palácio abrigava, correspondendo ao conhecimento e gosto do seu dono por pintura europeia (cujos autores conhecia muito bem), escultura e arquitectura” (Sobral 2012: 18).

Há um mestre de clássicos que não podemos desconsiderar: o próprio Camões. Camões é, se prestarmos atenção, uma sombra decisiva que assola D. Francisco Xavier de Meneses. Nas advertências, este assume claramente: “o incomparavel Luis de Camoens nos Lusiadas foy o modelo, que mais intentey copiar, se me atrevesse a fazello; pois a sua erudita claridade me cegou desde logo, e muitas vezes me desanimou do meu ousado intento”; “pode ser Camoens em tudo excelente exemplar”; “Na sua abundancia não achey falta”, “he a Lingoa Portugueza huma das mais graves, e armonicas para o heroico, e para o amoroso de hum Poema Epico: baste-me para exemplo Luiz de Camoens”.

A admiração pelo poeta comprova-se em muitos passos. No próprio poema Camões é elogiado:

Da India há de cantar com melhor plectro
 Elisio Homero, Portuguez Virgilio
 Quem há de consagrate Epico metro
 Para acertar, hà de pedirlhe auxilio
 Aquele que hà de empunhar o heroico Scetro
 E Ode, Elegia, Egloga, ou Idilio
 Não inspirou melhor pura Castalia
 Em Sicilia, e em Ponto, em Grecia, e Italia. (II, 39)

Na nota 114, o poeta esclarece a referência: “Claramente se vê, que aqui se profetiza o grande Luiz de Camões, e que o Author da Henriqueida lhe cede em tudo, sem usar da permissão com que os

²³ José da Costa Miranda (1984) já sublinhou a intimidade de D. Francisco com o mundo do espetáculo lírico, nomeadamente com a ópera italiana que declinava, como sabemos, temas da mitologia clássica. Veja-se o caso de Monteverdi e o seu *Orfeo, Favola in Musica*, estreado em 1607.

Poetas heroicos se louvãõ a si mesmos”. Vimos já que não foi bem assim, pois D. Francisco inclui mesmo a sua figura no poema: “Segue hum Francisco os bellicos vestigios, / E ha de cantar, ó Henrique, os teus prodígios” (V, 78). Na nota 603, voltará a referir o “admirável Camoens”.

Todavia, sempre que pode não deixa de mostrar a sua independência em relação ao modelo que mostra admirar. Nas advertências preliminares, quando afirma que o número de versos da *Henriqueida* supera o d’*Os Lusíadas*, D. Francisco usa mesmo o verbo “competir”. Logo na abertura do poema, escreve: “Não Calíope heroica agora invoco” (I, 4). Está marcada a distância. Já na nota 260 fica vincada o que pode ser a leitura do poeta de um episódio como a Ilha dos Amores: “Falso Paraizo. Mafoma no seu Alcorão promette aos Mouros hum Paraizo de delicias sensuaes, e grosseiras”. De facto, na *Henriqueida*, nada existe que se assemelhe à Ilha Namorada e o único jardim descrito “das aves, que tem cantos lisongeiros, / A Cromática música não soa” (III, 64). Lembremos que a cromática música era aquela que, segundo os gregos, provocava o amor (nota 201). Na nota 600, encontramos uma subtil correção do texto camoniano: Camões designa a América por “quarta parte nova” (*Lus.* VII, 14), e o Conde da Ericeira não deixa de escrever que a América é “não só quarta parte do mundo, mas outro mundo novo”.

Mesmo dele divergindo em certos pontos, a verdade é que D. Francisco tem Camões por modelo intransponível. Assim, este pode ter-se tornado um grande veículo da assimilação dos clássicos. O que pode D. Francisco ter aprendido com o mestre? Por um lado, a sua vasta erudição clássica, posta em evidência sobretudo no “erudito comento” de Manuel de Faria e Sousa, como o designa o poeta no fim das notas explicativas; por outro, o fascínio por Homero e por Virgílio, sempre misturado com o desejo de com eles competir, sobretudo com o segundo, como demonstra a imitação estrutural que faz da *Eneida*. É curioso que o poeta se refira a Ulisses como o “ítaco facundo” (VI, 86), numa dívida clara à épica camoniana (*Lus.* II, 45).

No domínio da mitologia, a abundância de comparações com a galeria de figuras da Antiguidade, recorrendo frequentemente ao tópicó *taceat superata uetustas* que já se encontra n’*Os Lusíadas*,

pode compreender-se melhor quando lemos D. Francisco nas advertências preliminares: “Camões não tem tantas como o meu Poema”. A competição justifica assim a abundância. O conhecimento de figuras da mitologia através do filtro camoniano comprova-se, por exemplo, quando na nota 687, escreve: “Bastão para saber a fabula de Tritão os dois versos de Camoens, e o seu comento de Faria. *Era Tritão Mancebo negro, e feyo / Trombeta de seu Pay, e seu correyo*”. Para retratar os deuses, mais uma vez o filtro é camoniano. Mencionemos como exemplo o consílio dos deuses que é descrito no canto IX pela voz de Axa e que aconselha os mouros a combaterem unidos o povo português, conselho rejeitado pelo rei Ali Ben Josef. Como em Camões, há deuses oponentes (Mercúrio, Palas, Apolo, Baco e Neptuno) e adjuvantes dos portugueses (Marte e Vénus). A dívida para com Camões é assumida nas notas 603 e 609. Aliás, o retrato de Vénus assim o pode comprovar: “A luz dos olhos doce, e fulminante / Do rosto derretera a pura neve, / Se não a preservassem dos desmayos / Congelados rubis, e arden-tes rayos” (IX, 114). A própria introdução de deuses pagãos no poema, nunca desvinculada da alegoria tão valorizada por um poeta como Tasso, justifica-a o Conde da Ericeira com Camões na secção que dedica à *religião* nas advertências preliminares: “O incomparável Luiz de Camoens zeloso observante dos ritos poéticos antigos introduzio alegoricamente os mesmos Deoses no seu Poema; e custou pouco a Manoel de Faria descobrir, e pretender aprovar nos seus Commentos”. D. Francisco também poderá ter aprendido com Camões a usar a mitologia como instrumento de deleite. Lembrar-se-ia o autor das palavras da Tétis camoniana sobre os deuses pagãos: “Só pera fazer versos deleitosos / Servimos” (*Lus.* X, 82). Lembremos que alguns dos mitos referidos com o propósito de deleitar os leitores se encontram já n’*Os Lusíadas*. Como esquecer os versos “Apareceu no rúbido Horizonte / Na moça de Titão a roxa frente” (*Lus.* II, 13), ou “Mirtos de Citereia, cos pinheiros / De Cibele, por outro amor vencidos; / Está apontando o agudo cipariso / Pera onde é posto o etéreo Paraíso” (*Lus.* IX, 57), ou a referência ao “filho de Climene” (*Lus.* V, 7) e a descrição de Vénus como “a linda Ericina” (*Lus.* II, 18)? A leitura d’*Os Lusíadas* deixa sempre marcas na memória e no coração.

5. Considerações finais

Como se pode concluir por este breve estudo feito sobre a presença dos clássicos na *Henriqueida*, de D. Francisco Xavier de Meneses, estudo este que fica em aberto, estamos perante um poema interessante do ponto de vista histórico-literário, fruto de um imenso trabalho de oficina. O poema serve-nos como claro espelho de um tempo. Não será, pois, inteiramente justo o juízo que sobre a obra se gerou e que o nosso Inocêncio sintetizou: “O poema, considerado literariamente, é obra de mérito medíocre, na opinião dos críticos” (Silva 1859: 86).

As abundantes referências aos clássicos, exibidas nas eruditas notas, revelam um autor com interesses diversos, com pudor em mencionar matéria potencialmente perigosa como *A Arte de Amar*. Entre os clássicos, têm especial importância Homero e Virgílio, bem como as suas epopeias, acomodadas a um Portugal barroco, controlado pela Santa Inquisição. Aliás, os censores da obra mostram declaradamente nos seus textos o seu incómodo perante o que consideram ser, à luz do seu tempo, imperfeições da *Iliada* e da *Eneida*, como a inverosimilhança de alguns passos, o desenho de um herói com fragilidades, o recurso a deuses pagãos ou a falta de pudor em certos episódios. D. Francisco, reconhecendo também essas fragilidades, não deixou de as procurar reparar, movido por um desejo, mais ou menos declarado, de figurar no cânone europeu de poetas épicos. A imitação da *Eneida* é clara, como se vê no plano das personagens e nos episódios imitados, que o poeta adequa à sua mundividência fervorosamente patriótica. Na utilização da mitologia, especialmente dos deuses pagãos, o autor nunca esquece a sua função de pregar as verdades cristãs. Não resiste, porém, a evocar mitos com o fito de deleitar os leitores, habituados a esse repositório de imagens, sem nunca com isso atentar contra o “decoro” (VI, 120). Como acontece com o próprio conhecimento científico florescente na época (Cunha 1986), a receção dos clássicos na obra de D. Francisco Xavier de Meneses fica condicionada pela evidência do dogma e pela força da sua fé cristã.

Entre os meios de acesso à cultura clássica, a obra de Camões parece ter para D. Francisco um peso fundamental. Aliás, o poeta

usa os clássicos para descrever o próprio Camões: vimos que ele é o Elísio Homero, o Virgílio Português, e tem até semelhanças com o ciclope Polifemo. Afinal, como escreve nas advertências preliminares, Camões “dá, como o Sol, luz aos modernos, sem que Ulisses, nem Eneas possam tirar a vista, ou dar a morte a este Ciclope, que só na grandeza, e vigor he Polifemo”. Parece ter ficado claro que os clássicos e a obra do “Ciclope” da literatura portuguesa, com o qual o poeta não deixou de competir com a mesma ousadia de um Ulisses, iluminam a leitura da *Henriqueida*, de D. Francisco Xavier de Meneses.

Bibliografia

- Araújo, Ana Cristina (2003). *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e problemas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Askins, Arthur (2012). “Preface”. Arthur Askins, Cristina Sobral e Isabel Almeida. *Examinar os manuscritos das livrarias particulares: obra do Conde da Ericeira*. Lisboa: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, pp. 7-9.
- Barbosa, José (1745). *Elogio do Illustrissim. e Excellent. Senhor D. Francisco Xavier Jozé de Menezes, IV Conde da Ericeira Do Conselho de Sua Magestade, [...] Composto e offerecido ao Illustrissimo, e Excellentissimo Senhor D. Francisco Rafael de Menezes, VI Conde da Ericeira, II Marquez do Lourçal*. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues.
- Brasão, Eduardo (1945). *D. João V: subsídios para a história do seu reinado*. Porto: Portucalense Editora.
- Clark, John (1900). *A History of Epic Poetry*. Edinburgh: Oliver and Boyd.
- Cunha, Norberto A. F. G. (1986). “A ilustração científica de D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde da Ericeira (1685-1720)”. Separata da *Diacrítica, Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Braga: Universidade do Minho.
- Ferro, Manuel (2004). *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*. Coimbra: s/n.
- Garrett, Almeida (1984). *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. Obras Completas de Almeida Garrett*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Meneses, Francisco Xavier de (1741). *Henriqueida, poema heroico com advertências preliminares das regras da poesia épica, argumentos e notas*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca. Disponível em: <https://archive.org/details/henriqueidapoema00eric> (acedido a 10 de fevereiro de 2022).

- Miranda, José da Costa (1984). “D. Francisco Xavier de Meneses, *As Aves Muzicas*: uma silva joco-séria, documento curioso sobre os primeiros tempos da ópera italiana em Lisboa”. Separata do *Boletim de Filologia*, tomo 29. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.
- Monteiro, Ofélia Paiva (1962-1967). “No Alvorecer do ‘Iluminismo’ em Portugal: D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde de Ericeira”. *Revista de História Literária de Portugal*. Coimbra: Instituto de Estudos Românicos, n.º 1 (1962): 190-234; n.º 2 (1967): 1-58.
- ____ (1999). “Meneses, D. Francisco Xavier de”. In *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 3, Lisboa: Verbo, cols. 685-688.
- Monteiro, Ofélia Paiva, e Carlota Miranda Urbano (2019). *Francisco Xavier De Meneses, IV Conde da Ericeira: O Raiar das “Luzes” entre Fastos Barrocos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/pombalina/item/55077> (acedido a 27 de junho de 2023).
- Nascimento, Cabral do (1949). *Poemas Narrativos Portugueses*. Lisboa: Minerva.
- Reis, Carlos, José Augusto Cardoso Bernardes e Maria Helena Santana (2012). “Nota de abertura”. In *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 11-13.
- Remédios, Mendes dos (1930). *História da Literatura Portuguesa*. 6.ª edição. Coimbra: Atlântida.
- Silva, Inocêncio Francisco da (1859). “D. Francisco Xavier de Menezes”. *Dicionário Bibliográfico Português*. Estudos de Innocencio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Tomo III, Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 85-89.
- Silva, José Maria da Costa (1855). “Capítulo III. D. Joanna Josefa de Meneses”. *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses*. Livro XXIV, tomo X, Lisboa: Imprensa Silviana, pp. 231-243.
- Sobral, Cristina (2012). “O Conde de Ericeira: perfil de um bibliógrafo”. Arthur Askins, Cristina Sobral e Isabel Almeida. *Examinar os manuscritos das livrarias particulares: obra do Conde da Ericeira*. Lisboa: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, pp. 11-33.

Para uma *gramática* do intertexto clássico na ficção camiliana: variedade, forma e função

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS*

“[...] a Grécia era a colmeia dos mais doces favos de mel do mundo antigo” (OC 4: 504)¹

1. Camilo e a viva memória dos clássicos

Os Estudos de Recepção, de forte tradição alemã, apresentam-se hoje como um domínio específico dos amplos estudos de Literatura Comparada. Neste dinâmico campo da investigação, a chamada Tradição Clássica ocupa um domínio muito produtivo e relevante nos Estudos de Recepção. Mantendo-se vivos num verdadeiro *continuum* multissecular, as obras clássicas, temas e figuras, mitos

* Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos | cmartins@ucp.pt. Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

¹ Seguidamente, e para maior simplificação nas citações e referências à obra camiliana, servimo-nos das *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, editadas por Justino Mendes de Almeida (Porto, Lello & Irmão, Editora, 1982-1990), indicando apenas as iniciais das Obras Completas, o número do volume e a página – por exemplo (OC 10: 12): Obras Completas, vol. 10: página 12.

e valores são objecto de continuadas reinterpretações e migrações ao longo dos séculos, sob a forma de reedições, traduções, adaptações, reescritas, etc., nos mais diversos contextos culturais, linguísticos e literários, perfazendo um amplo leque de processos de recepção, que implica o diálogo entre passado e presente e o contínuo cruzamento de vários saberes:

The function of reception studies is to analyse and compare the linguistic, theatrical and contextual aspects of this kind of migration. [...] / Reception studies therefore participate in the continuous dialogue between the past and the present and also require some 'lateral' dialogue in which crossing boundaries of place or language or genre is an important as crossing those of time. (Hardwick 2003: 1, 4)²

Neste âmbito de estudos, sabemos como a tradição clássica greco-latina – presença intertextual de textos, temas, motivos, figuras míticas, etc. – mostra a sua fecunda presença ao longo dos vários séculos da Literatura Portuguesa, praticamente sem interrupção, mesmo em épocas que alicerçaram a sua estética sob o signo da modernidade e da ruptura face à herança do megaperíodo do Classicismo – a *Grande Teoria*, na conceituação de W. Tatar-kiewicz (1997: 157) –, como é o caso do Romantismo. Nesse confronto de estéticas, lê-se numa cena de *Vingança*: “– Gosta de Tácito? É admirável esse gosto num escritor romântico. Achava mais natural que se desse à leitura de Sue e Dumas...” (OC 2: 1103). E na epígrafe citada, em lugar da habitual imagem simbólica da *fonte* dos clássicos antigos, Camilo opta pela bela e sugestiva metáfora dos *favos de mel*, sugerindo assim as intemporais delícias oriundas do mundo grego, que nos alimentam com a sua doçura. Afinal, a cultura de Oitocentos não apagou essa vasta memória da Antiguidade, antes procedeu a uma ampla releitura desse legado, que está

² Mesmo no espaço da investigação lusófona são consideráveis os estudos de recepção dos clássicos, como corporizado na linha de investigação do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa e materializado na publicação de vários volumes colectivos. Sobre o lugar e actualidade dos Estudos de Recepção da tradição clássica, cf. Martins (2022).

antropologicamente enraizada, sob a forma de verdadeiras *estruturas antropológicas do imaginário humano* (Durand 1989), tal é a profundidade e perenidade com que essas “estruturas”, sob a forma de heranças ou mundividências estéticas e éticas, aparecem inscritas e perenemente solidificadas na cultura ocidental.

Situando-se literariamente entre as estéticas romântica e realista, ou procurando superar tendências de escolas literárias (cf. Reis e Pires 1993: 189), Camilo Castelo Branco teve uma educação peculiar, onde não faltou a formação clássica, incluindo a aprendizagem do latim, através do ensino formal (frequência do Seminário) e informal (com destaque para as lições de um clérigo rural, o Padre António Azevedo, a quem Camilo se mostra repetidamente grato)³. Há mesmo exemplos de notação autobiográfica na escrita ficcional camiliana, em que o escritor confessa expressamente o seu débito a quem lhe ensinou Latim, como na dedicatória ao saudoso Padre António Azevedo do romance *O Bem e o Mal* (cf. OC 4: 7). Além disso, como já observado por Maria Helena da Rocha Pereira (1991: 121), convém acrescentar que muitas obras de clássicos gregos e latinos, no original ou em tradução, constavam na biblioteca do escritor⁴.

De forma também autodidacta e como reconhecido leitor omnívoro, o escritor foi adquirindo uma ampla formação nos clássicos greco-latinos, ora por via directa (com destaque para os autores latinos), ora sobretudo de modo indirecto (traduções e outras modalidades de edições, como publicações antológicas, dicionários de citações, etc.). Como aconteceu com outros escritores oitocentistas

³ A este propósito, é provável que uma das obras pelas quais o jovem Camilo tenha feito o seu estudo de Latim possa ter sido a muito popular *Arte de Gramática (Ars Grammatica)*, do Padre Manuel Álvares, depois substituída pelo Marquês de Pombal, na sua ofensiva anti-jesuítica, pela chamada *Artinha Latina*, do oratoriano António Pereira de Figueiredo. Aliás, na escrita camiliana, perpassada de manifestações de indisfarçada autobiografia, não faltam referências a esta fonte de aprendizagem do Latim e a outras obras antológicas do estudo da latinidade (cf. OC 4: 1110, 1117; OC 8: 190, entre outras). Sobre a importância do estudo do Latim em Camilo, cf. Américo da Costa Ramalho (1994: 38 ss.).

⁴ Como podemos confirmar no *Catálogo da preciosa livraria do eminente escritor Camilo Castelo Branco* (1883).

– Eça de Queirós, v.g. –, o desconhecimento do grego não impediu o recurso à literatura e à cultura da Grécia, recorrendo a traduções desses clássicos, nomeadamente editadas em latim ou em francês, funcionando tantas vezes essas traduções enquanto *mesotextos* ou textos mediadores entre as línguas e culturas do mundo clássico e as línguas e culturas modernas (cf. Alves 1992)⁵.

Na Literatura Portuguesa de Oitocentos, poucos autores podem ombrear com Camilo no que respeita à presença dos antigos. De facto, o leitor camiliano depara frequentemente com múltiplas alusões, referências ou citações que remetem para a herança clássica greco-latina. E isso acontece nos vários géneros da escrita de Camilo, desde a prosa (do romance ao conto), até ao teatro e a outros tipos de textos (crónicas, cartas, crítica literária, etc.). A par do vasto saber enciclopédico que o escritor demonstra possuir das literaturas modernas e contemporâneas, com destaque para a francesa, sente-se em praticamente todos os textos que Camilo fazia mesmo certa gala do conhecimento dessa herança, demonstrando assim a sua alargada cultura literária em matéria de tradição clássica.

Existem hoje vários estudos que, com maior ou menor aprofundamento, se debruçam sobre a presença dos autores antigos na obra de Camilo, com destaque para trabalhos críticos como a modelar pesquisa de Maria Helena da Rocha Pereira (1991). Por sua vez, estudos mais gerais sobre a ficção camiliana concedem uma escassa atenção à recepção dos clássicos (cf. Coelho 1982: 176-178). Para o tópico de que nos ocupamos e para termos um rápido estado da arte, é muito elucidativa uma consulta dos vários volumes consagrados à crítica camiliana, como os que resultaram de vários colóquios e congressos internacionais, bem como dossiês temáticos de revistas, realizados dentro e fora de Portugal nas últimas décadas.

Em todo o caso, para o estudo desta perspectiva crítica, faltam ainda estudos de síntese e sobretudo de maior fôlego que, indo

⁵ Cf. a extensa tese de doutoramento de Manuel dos Santos Alves (1992) sobre a recepção dos clássicos na obra queirosiana; também Maria Helena da Rocha Pereira (1991: 212) anota que, na convocação ou tradução de autores gregos, Camilo se servia da “mediação de versões noutras línguas”.

além do ensaio de breve dimensão (artigo), possam abarcar a magnitude da obra camiliana, englobando as várias décadas de produção literária e a enorme diversidade de géneros tratados⁶. A somar ao desejável conhecimento do mundo clássico por parte do investigador que se abalance a esta pesquisa, convenhamos que são consideráveis os desafios que se colocam a esse desejável trabalho de fôlego que ainda falta empreender sobre a obra camiliana.

Compreensivelmente, na brevidade deste artigo, temos de restringir os nossos objectivos em torno da magna questão da presença dos clássicos na escrita camiliana. Assim, não delimitando um *corpus* circunscrito – metodologia justificada e até previsível –, optamos por um outro caminho crítico, mais ousado: para nos movermos no *mare magnum* das suas referências clássicas, propomos uma visão sintética da *gramática* intertextual que preside à presença dos clássicos em Camilo, detendo-nos brevemente na variedade, formas e funções desse diálogo intertextual ao nível da extensa ficção camiliana. Essa é uma forma de olhar, tipologicamente, para a variedade de procedimentos ao nível desta temática, através de uma óptica um pouco mais geral e estrutural, com uma preocupação arremadora e tipológica. Para isso, optamos por uma breve selecção comentada de exemplos, que nos parecem eloquentes para o tópico da recepção dos clássicos da Antiguidade neste autor. Pelo afirmado, este é apenas mais um contributo, entre outros, de aproximação crítica a um tema muito vasto e complexo, materializado numa obra extensíssima, que, por si só, se ergue como enorme desafio a qualquer leitor, neste e noutros capítulos críticos.

2. Variedade do intertexto clássico

Impressiona verdadeiramente a quantidade de autores gregos e latinos que fazem parte do intertexto clássico de Camilo, da epopeia à poesia lírica e satírica, sem esquecer o teatro ou os pensadores mais

⁶ Por isso, é muito pertinente a observação de Américo da Costa Ramalho (1994: 47), quando afirma: “Com o estudo das citações latinas e das alusões às literaturas grega e romana que se lêem nos seus livros, podia escrever-se um trabalho de algumas centenas de páginas”.

variados – entre os gregos, o destaque vai para Homero, Eurípides, Sófocles, Teócrito, Píndaro, etc.; e entre os latinos, para Plauto, Cícero, Ovídio, Horácio, Virgílio, Quintiliano, Juvenal, Tito Lívio, Tácito, entre vários outros. De facto, a educação que o jovem Camilo recebeu, quer a nível particular (onde teve vários mestres), quer de âmbito mais institucional (frequência do Seminário, por exemplo), deu os seus visíveis frutos, associada a uma fabulosa memória cultural e linguística⁷.

“Quando principiei a escrever, tinha a memória pejada de sentenças latinas”, lê-se no capítulo “O Académico Ambicioso” de *Cousas Leves e Pesadas* (OC 15: 5). Existem mesmo inúmeras cenas narrativas em que se recria, ora com seriedade ora com variável comicidade, o processo de aprendizagem do Latim e da cultura dos clássicos que lhe está associada, sem esquecer a relação entre mestres e discípulos, mesmo que fosse de um “latim fradesco”, ou simplesmente o “latim cerimonial” da Missa ou o chamado Latim marcarrónico, em ensino tutorial, na Universidade de Coimbra ou ainda em seminários diocesanos, como o de Braga. Disso são exemplo o protagonista de *Maria Moisés*, António de Queirós e Menezes, o futuro cadete de cavalaria (cf. OC, 8: 256); a memorável figura de Calisto Elói de *A Queda dum Anjo* (cf. OC, 5: 839); ou o enamorado de Marta Prazins (cf. OC, 8: 677), entre muitos outros casos relatados de estudo do Latim e da correspondente cultura clássica (cf. Pereira 1994: 57).

Como sugerido, a escrita camiliana é marcada por considerável densidade intertextual no que respeita aos clássicos greco-latinos, numa frequência muito considerável, por vezes a raiar certa ostentação cultural do escritor neste domínio específico. Quase poderíamos generalizar afirmando que não haverá obra camiliana onde não

⁷ Maria Helena da Rocha Pereira (1991: 132) anota: “Uma rápida, e incompleta, contagem aponta para uns dezassete autores latinos (a que poderiam juntar-se quatro cristãos) e uns quinze autores gregos.” Quer a renomada classicista, quer o especialista camiliano Jacinto do Prado Coelho acrescentam também que este intertexto camiliano ultrapassa a escrita ficcional, estendendo-se a outros textos (de natureza histórica, crítica ou ensaística), onde sobressai ainda mais o “lastro erudito” do escritor de S. Miguel de Seide (Coelho 1982: 176).

se possa rastrear a considerável presença dos clássicos greco-latinos. Leitor dos clássicos, usava-os abundantemente na sua escrita com variável funcionalidade. Ora, esta variedade e densidade de referências levantam-nos desde logo questões diversas sobre a frequência, a amplitude, as fontes ou as razões dessa presença tão assídua.

Neste domínio de pesquisa, rastreando a magnitude da obra camiliana, seria muito elucidativa a tarefa (certamente morosa) de elaboração de um índice onomástico dos *autores* clássicos citados por Camilo; e, complementarmente, das *obras* clássicas convocadas intertextualmente pelo escritor. Constituindo uma útil base de trabalho, esse levantamento enumerativo e estatístico fornecer-nos-ia um panorama quantitativo desse assíduo recurso à *biblioteca dos clássicos*, permitindo reflectir sobre certas constantes e recorrências ao nível de autores e obras; mas também sobre as fontes mais usadas pelo escritor; ou ainda sobre a tipologia das menções dos clássicos, de maior ou menor dimensão, ora concretizadas na língua original (latina, por exemplo), ora em tradução, do próprio Camilo ou através da tradução de outro autor.

Mesmo sem esse precioso instrumento de trabalho, impõe-se uma primeira constatação como muito evidente: poderia não acontecer deste modo, mas a presença dos clássicos estende-se genericamente ao longo de toda a obra camiliana, de considerável extensão cronológica, desde as obras da fase inicial do jovem escritor, mais próximas do ideário romântico; até às derradeiras obras, já posteriores ao embate do realismo-naturalismo. Enfim, ao longo de mais de quatro décadas de intensíssimo trabalho criativo, Camilo sempre se manteve fiel aos seus clássicos⁸. Tomemos como exemplo avulso algumas referências à tradição clássica colhidas em *A Filha do Doutor Negro*:

⁸ Quando falámos aqui de *clássicos*, o termo pode assumir alguma ambiguidade, embora Camilo em algumas das suas obras ficcionais distinga, metaliterariamente, os “clássicos antigos” (greco-latinos) dos “clássicos modernos” (autores portugueses do Classicismo renascentista, barroco ou mesmo neoclássico). Em algumas ocasiões, quando se refere aos “nossos clássicos”, como em *A Filha do Doutor Negro* (cf. OC 4: 838), é normalmente para visar os clássicos portugueses.

[...] como aquela cidade da Grécia, o ninho das graças, não às três, mas às mil, da qual cidade os contemporâneos diziam: *Non licet omnibus adire Corinthum*. (OC 4: 803)

O visionário, com o espírito aquecido pelas leituras nada ideais dos chamados tempos divinos de Homero, já se não contentava com os mitos das velhas Cosmogonias: queria o *quantum sufficit* da realidade [...]. (OC 4: 803)

A mobília que levou da casa onde nascera reduziu-se ao piano de Albertina, e aos seus clássicos latinos. Escreveu para o Rio de Janeiro ao negociante espanhol. Não teve resposta. (OC 4: 965)

O mesmo ocorre nas populares *Novelas do Minho*, onde igualmente o leitor é confrontado com um vasto conjunto de referências e de citações, em tonalidade mais ou menos séria, e em que o discurso intertextual da tradição clássica nunca é meramente erudito, inocente ou inócuo:

E eu saía impando por aquelas barrocas da Samardã, meditando e dizendo com o meu Horácio: *Ibam forte Via Sacra, sicut meus est mos, etc.*

Às pessoas esquecidas do seu latim não se figure que padre Francisco ia fazer via-sacra. (OC 8: 323)

– Eu conheci-o em rapaz, sr. Queirós! Olhe que somos ambos da mesma criação, e ainda fomos condiscípulos alguns meses de 1809 em latim na aula do padre mestre Simão no Vale de Aguiar, quando V.^a Ex.^a estudava para crúzio, antes de sentar praça. Veja se se lembra do Bento Fernandes, da Póvoa. Bento Fernandes... – repetiu o general. – Que V.^a Ex.^a e outros patuscos chamavam *Beatus Benedictus, ora pro nobis*. (OC 8: 297)

De uma dessas vezes, pus sobre uns sargaços a *Arte*, do padre António Pereira, da qual eu andava decorando todo o latim que esqueci. (OC 8: 321)

Como seria expectável, há na sua escrita autores mais reiteradamente convocados do que outros, tais como Homero, Sófocles, Teócrito, Eurípides, Tácito, Ovídio, Cícero, Horácio, Virgílio,

Quintiliano, Juvenal – como autores “mais presentes na memória do escritor” (Pereira 1991: 121). Ao mesmo tempo, escusado será sublinhar – como tem sido feito por alguns estudiosos da herança clássica camiliana – que esse intertexto revela alguns traços peculiares: ora, em muitas situações demonstra um conhecimento invulgar ao nível das traduções para português⁹; quer quando estão bem próximas do original, quer quando apresenta apreciáveis versões livres; ora, noutros casos, o escritor usa deliberadamente formas e citações estropiadas, em maior ou menor grau, pretendendo determinados efeitos com esse tipo de convocação intertextual, num desafio à competência cultural dos seus leitores: “[...] e ele pôs-se a esfregar as mãos, e a dizer *abissus, abissus, voca...*” (OC 1: 127); e no mesmo romance *Anátema*, um aforismo de Hipócrates: “*frigidum vero convulsionones tetanos, nigrores et rigores febrites*” (OC 1: 73).

3. Tipologia de formas intertextuais

Nesta reflexão, é muito útil ensaiar uma breve tipologia de formas ou processos de que se reveste o diálogo intertextual camiliano com a tradição clássica. Com efeito, uma via de perspectivar a variedade do denso intertexto clássico da escrita de Camilo consiste em estruturá-lo numa classificação simples e operatória, adequada à descrição da gramática intertextual camiliana¹⁰. Isso permite ao crítico elaborar uma arrumação que torna mais inteligível a variedade de processos adoptados pelo escritor; e, ao mesmo tempo, ir refletindo sobre essa variedade de modos intertextuais, que vão destas relações de *co-presença* intertextual (como a citação, a referência, a alusão, entre outras) até às relações de *derivação*, como a reescrita cômico-burlesca ou a paródia.

⁹ Face a algumas traduções latinas de Camilo Castelo Branco, Maria Helena da Rocha Pereira (1991: 120) não hesita em salientar a “perícia do tradutor”, referindo que algumas dessas traduções revelam “o seu domínio de ambas as línguas”.

¹⁰ Nesta matéria de uma possível gramática intertextual, seguimos as propostas conceptuais e tipológicas de estudiosos como Vítor Aguiar e Silva (cf. 1986: 624-633), Annick Bouillaguet (cf. 1996) e sobretudo Nathalie Piégay-Gros (1996: 43-71), autora de uma operatória tipologia intertextual.

Sem preocupações de exaustividade nesta estruturação tipológica, nem espaço para demoradas ilustrações, é possível agrupar essas formas nos seguintes procedimentos intertextuais mais frequentes, entre outros possíveis (paráfrase, pastiche, paródia, etc.). Desde logo, cabe lugar para a (i) *alusão* – sempre que é feita uma menção algo indirecta ou elíptica (sem referência de um autor ou obra), constituindo um variável desafio à competência literária do leitor, como quando se alude ao *Burro de Ouro* de Apuleio em *Onde Está a Felicidade?*: “Descora, cambaleia, cai, não direi como o abeto das montanhas, mas como o grego Lucius metamorfoseado em jumento, sob o peso do infortúnio” (OC 2: 194); ou se opera outra alusão ao mito ovidiano das quatro idades (cf. OC 2: 391), entre tantos outros exemplos.

Um segundo procedimento é constituído pela (ii) *referência* – diferentemente das reminiscências vagas, a referência ocorre quando apenas são mencionados nomes de autores, títulos de obras ou indicação de factos, episódios, objectos, etc. São imensas as situações em que uma voz narrativa camiliana ou personagem ficcional, sem chegar ao processo de citação, apenas mencionam um texto clássico (tantas vezes através do seu título, ou menção de um episódio), bem como do seu autor, sobretudo. É um procedimento rápido e indicativo, mas o bastante para remeter para o mundo da Antiguidade clássica, piscando o olho ao leitor inteirado desse universo cultural – como quando se diz que determinado jovem ia namorar para uma ilha no meio do rio Tâmega pondo em prática os ensinamentos da *Arte de Amar* de Ovídio (*Maria Moisés*, de *Novelas do Minho*).

Em terceiro lugar, sobressai um dos procedimentos intertextuais mais explícitos e mais abundantes, que depois convém subdividir em várias formas bastante específicas – (iii) a *citação* – discurso textual materializado na transcrição de uma passagem textual de autores clássicos, maior ou menor, no original (latino, por exemplo) ou em tradução, indicando ou não a fonte textual, como nestes exemplos de *Anátema* e de *A Filha do Doutor Negro*:

No dedo deste jesuíta brilha um anel, circundado pela legenda
– *reges descendunt a nobis non nos a regibus*. (OC 1: 278)

Muito mais pacificamente morreu aquele Januário que citava Cícero, e ensinava originalmente as filhas desobedientes em matéria de amor. Morreu como pagão, citando o orador romano. As suas últimas palavras foram: *Moriendum est omnibus, atque finis miseriae in morte*. E calou-se para sempre este seccante latino, que até na casa de jantar mandara escrever estas duas máximas de Cícero: *Esse oportet ut vivas, vivere non ut edas*. «Come para viver, e não vivas para comer.» Defronte mandou escrever estoutra: *Cibi condimentum est fames*. «A melhor mostarda é a fome». (OC 4: 974)¹¹

Um dos casos paradigmáticos do abundante uso da citação ocorre em *A Queda dum Anjo*, como forma de caracterização da erudita cultura de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda. Com estudos de latinidade e doutoramento *in utroque jure*, o cultíssimo deputado por Miranda do Douro falava latim “como língua própria, e interpretava correntemente o grego” (OC 5: 840), ora suscitando surpresa e admiração nos seus interlocutores, ora desencadeando o riso, nas mais diversas situações – sirva de exemplo simples o final de uma das suas intervenções parlamentares: “Tenho dito, Sr. presidente. Não redarguo ao mais do discurso, porque não percebi. Sou um lavrador lá de cima, e não adivinhador de enigmas. *Davus sum, non Oedipus*.” (OC 5: 921).

Um outro processo que surge no cruzamento de algumas das formas antes referidas é a (iv) *paráfrase* – uma variante da citação, em que se usa o discurso de outro texto ou autor, com ou sem uma referência expressa à fonte. Por exemplo, respondendo ao discurso de Libório Meireles, o morgado transmontano evoca as palavras de Eneias diante de Creúsa: “Fiquei estupefacto com o cabelo em pé e a voz embargou-se na garganta.” (OC 5: 34).

Complementarmente ao processo de citação, como sua variante no espaço textual surge na escrita camiliana a opção pelo (v) *para-texto*. Por vezes, Camilo destaca uma citação de matriz clássica sob

¹¹ Acrescentando-se, em nota de rodapé do texto camiliano, a tradução à primeira citação latina de Cícero: “Força nos é morrermos todos; e no morrer está o acabarem-se nossas misérias (I. *Tuscul*).”

a forma de *epígrafe*, sublinhando assim, em exergo, determinada frase ou verso, tanto no início de uma obra como de um capítulo, enquanto elemento paratextual relevante; a par também do uso do latim nos títulos e intertítulos (cf. Genette 1987). Entre outros exemplos, basta lembrar obras como *Carlota Ângela*, *Vingança* ou *A Queda dum Anjo* (cf. OC 2: 1189; OC 5: 907 *et passim*), onde até os títulos de alguns capítulos recorrem a expressões latinas, salientando assim, num óbvio registo cómico, a previsível metamorfose do protagonista.

De facto, as citações e referências clássicas ocorrem muitas vezes nas margens paratextuais da ficção camiliana, no âmbito de textos introdutórios, prefácios, notas e outros textos preliminares, bem como no lugar de epígrafes e títulos interiores de capítulos¹². Tomemos alguns rapidíssimos exemplos – no texto introdutório do romance *O Que Fazem Mulheres*, intitulado “A todos os que lerem”, anota Camilo metaliterariamente, citando dois versos de *Os Lusíadas* (3.133) de Camões: “Não é romance; é soalheiro, mas trágico, mas horrível, soalheiro em que o sol esconde a cara, / Como da seva mesa de Tiestes / Quando os filhos por mão de Atreu comia” (OC 2: 1231).

Na mesma narrativa, destaca-se em epígrafe de um dos capítulos a citação latina: “Infelici innocentia est felicitas (Publius Syrus)”; e em outro capítulo recorre o escritor a uma citação de Juvenal para encimar como epígrafe – “Ecce iterum Crispinus, et est mihi saepe vocandus” (OC 2: 1162, 1189). Para acentuar a memorável metamorfose do protagonista de *A Queda dum Anjo*, Camilo intitula o capítulo com a expressão latina “Quantum mutatus!...”; repetindo a opção em outros capítulos – “Ecce iterum Crispinus”; “In Liborium”; e “Proh pudor”, aqui adaptando a interjeição “Proh dolor!” (OC 5: 907, 911, 915, 929). Também em *O Romance de um Homem Rico*, a opção da inscrição de enunciados epigráficos serve-se de Plauto, seguida de tradução – “Oh!... / Nec te aleator ullus est sapientior... / (Nunca velhaco algum mais destro fora)” (OC 3: 88).

¹² Como demonstrado abundantemente no sugestivo e bem ilustrado artigo de João Paulo Braga (cf. AA. VV. 2018: 61-70).

As abundantíssimas citações da boca de personagens – muitas vez sob a forma de sentenças morais ou *exempla* – são ainda reforçadas por outras tantas através da voz do narrador¹³, dando forma a outro procedimento intertextual específico – (*vi*) o *exemplum* – sempre que o escritor recorre a um facto, figura ou afirmação da Antiguidade clássica para proporcionar uma micronarrativa ou ilustração eloquente, um ensinamento memorável, uma analogia exemplar – como quando Camilo convoca um exemplar caso do heroísmo do soldado de Maratona:

O interlocutor saiu também limpando as camarinhas do suor. / A esperteza, e a retórica, e Cícero sofreram uma derrota na pessoa do sr. Januário Costa e Silva. O soldado escapadiço das Termópilas, ao anunciar a morte de Leónidas e dos trezentos bravos, ia menos amarelo que o intérprete de Quintiliano, quando foi dar conta da sua missão aos amigos do doutor Negro reunidos no Passeio das Virtudes. (OC 4: 835)

Estas e outras formas similares, assumidas pelo diálogo intertextual de matriz clássica, podem surgir no discurso do narrador, sempre que recorre aos clássicos para ilustrar e dar crédito a determinado pensamento ou reflexão; e também na boca de personagens (diálogo). Tomemos o exemplo do diálogo entre João Crisóstomo e o doutor Francisco Simões de Alpedrinha, em *A Filha do Doutor Negro*, em que a voz narrativa faz sobressair os conselhos e as reflexões eruditas do culto Alpedrinha na fala com o seu interlocutor, que se encontrava dramaticamente na prisão:

- Eu costume dizer o que sinto: se vossemecê fosse um pateta, dizia-lho também. *Amicus Plato, sed...* O sr. João sabe latim?
- Não, senhor, não sei latim. Fui lavrador, depois moço de carregar numa loja de molhados no Rio de Janeiro, depois voltei à lavoura; melhorei na vida de amanuense, onde aprendi um pouquinho de francês, e pouco mais.

¹³ Cf. alguns estudos, como AA. VV. (2018: 35-42), Maria José F. Lopes (2020), tendo como pano de fundo os estudos de referência de Ernst R. Curtius (1989: 91 ss.).

– Pois aproveitou muito, e está em tempo de aproveitar o que lhe falta. O latim é a língua de Cícero, e Cícero é o meu homem. Eu queria ser Cícero, palavra de honra, com a condição precisamente de perder a cabeça. O sr. João, sabe o seu bocado de História... Há-de estar certo da passagem em que o preclaro orador foi degolado...

– Sim, senhor, recorde-me...

– Pois Cícero dizia em latim: *Negligere quid de se quis que sentiat, non solum arrogantis est, sed etiam omnino dissoluti*; o que em português quer dizer: Somente o homem despejado e dissoluto despreza o conceito que a saciedade faz dele. O discurso, que eu venho fazer ao sr. João, bem agourado vai começando pelas citadas palavras do divino Cícero. Já vossemecê sabe onde eu quero chegar. (OC 4: 833)

E logo de seguida, continuando a exploração de um registo manifestamente cómico, tendo como pano de fundo referências várias à “latinidade”, não faltando na sequência outras menções da tradição clássica, como a eloquência de Cícero, em citações pretensamente consoladoras¹⁴:

João Crisóstomo sorriu do tom enfático e pedagógico do sr. Januário Costa Silva, que, antes de casar com uma herdeira rica, havia exercitado as dignas funções de professor de retórica em Braga, donde era natural.

Enlevado da própria música do seu dizer, quase esquecido da retórica dos seis mil cruzados, o ex-professor fez praça de outras citações e concluiu deste teor:

– É preciso sair daqui, sr. João. O corpo humano não tolera uma tal estagnação, deixe-me assim dizer. O movimento é a vida. *Exercendum est corpus*, como diz Cícero no 1. *De Officiis*. Ve-

¹⁴ Em passagens como esta: “O antigo mestre da arte de falar bem, ainda uma vez, foi a casa do doutor, declamar algumas sentenças de Cícero, não menos consoladoras que esta: *Summa est stultitia frustra confici dolore, cum intelligas nihil posse profici*. Queria dizer o atrabiliário latinista que ‘o sumo da tolice é atormentar-se a gente em querer remediar o que não tem remédio.’” (OC 4: 837).

nho aqui dizer-lhe com a consolação de uma alma que se con-
dói dos infortúnios alheios, que estes ferrolhos se lhe abrem, e
que o mundo está pronto a recebê-lo, contanto que o sr. João
queira ir residir por algum tempo no novo mundo. [...]

– Mas se morrer antes?! – atalhou o retórico.

– Se morrer antes... – voltou o preso, sorrindo – parece-lhe a
V. S.^a que ficarei na cadeia, cumprida a sentença? Que diz Cí-
cero a este respeito?

– Vossemecê zomba de mim? – perguntou, rubro de lacre até
às orelhas, o sr. Costa Silva. [...] (OC 4: 834)

Um outro modo particular de discurso citacional na escrita cami-
liana reveste a modalidade de (vii) *aforismo*, sob a forma de sentença
ou máxima, de cunho lapidar e proverbial, tão frequente nas vozes
dos narradores como na boca de personagens de Camilo. Sirvam de
exemplo os populares aforismos de Hipócrates; incluindo também,
naturalmente, frases ou versos que adquiriram um valor proverbial,
podendo ou não ser identificada a sua autoria, por exemplo: *rara avis
in terra* [Juvenal] (OC 1: 992); *vox faucibus haesit* [Virgílio] (OC 1:
1087); entre outras bem mais frequentes: *amicus Plato, sed magis
amica veritas; laudator temporis acti* [Horácio]; *quod absurdum,
credo* [Santo Agostinho]; *vox populi, vox Dei*; entre dezenas de outras
similares – dada a enorme frequência destas expressões e dos *topoi*,
não os localizamos textualmente. Aliás, nem sempre é fácil estabele-
cer uma fronteira clara entre os referidos aforismos e as expressões
de carácter mais ou menos proverbial, sendo possível construir ape-
nas com estas duas formas (aforismos e expressões idiomáticas) um
eloquente dicionário de citações camilianas.

Numa manifestação de microcitação, também muito habitual no
discurso camiliano, destaca-se o uso de (viii) *expressões idiomáticas*,
abarcando expressões populares em várias áreas do conhecimento,
do Direito e da Lógica até à Teologia e à liturgia católica, reiteradas
em várias obras – dessa enorme abundância e a título de rapidíssima
ilustração, sem as citarmos textualmente: *ab aeterno, Dominus vo-
biscum, fecit mirabilia, ex Oriente lux, in continenti, magna sonitu-
rum, in mente legis, nemine discrepante, mens diviniior, proh dolor,
proh pudor, o felix culpa, quantum mutatus, quantum satis, re-
quiescat in pace, res ubicumque est, sui domini est; vera est fama*, etc.

O uso destas frases e expressões comporta um registo ambíguo, que vai do sério ao facetado, incluindo o que o autor das *Cenas da Foz* jocosamente designa como “bombas fraseológicas” (OC 2: 776). Nas narrativas de reconstituição histórica, pode dizer-se que Camilo se serve das línguas clássicas à sombra da verosimilhança, evocando assim épocas em que o Latim era do conhecimento de um certo número de pessoas (literatos, magistrados, padres, etc.), sem excluir deste *corpus* as designações latinas de múltiplas construções que remetem para realidades que extravasam expressões idiomáticas, remetendo para um outro procedimento intertextual – (ix) os *topoi* literários (*loci communes*), como *lacrimae rerum*, *puer senex*, *deus artifex*, *laudator temporis acti*, *deus ex machina*, entre tantos outros, que nos escusamos de citar expressamente no texto camiliano; sem esquecer a considerável fortuna camiliana da tópica retórica (do exórdio à conclusão), da tópica da consolação ou da modéstia, da loucura dos poetas, etc., entre muitos outros tópicos de horizonte multissecular¹⁵.

Interligadamente com a tópica literária, outra forma de intertextualidade camiliana reside na evocação e reescrita de (x) *mitos literários* – narrativas ancoradas no enorme *thesaurus* da mitologia greco-latina, que a escrita deste autor retoma com atenção variável e registos diversos, do sério ao jocoso. Entre muitos outros exemplos, tome-se o caso paradigmático de Ulisses, entre diversos mitos clássicos com ressonância na escrita camiliana (cf. AA. VV. 2018: 111-122). Mais dispersamente, podemos assistir à visão mitificada da perigosidade da mulher como ser sedutor ou diabólico, encarnando em diversas figuras de recorte clássico, da Sereia e Circe até Helena de Tróia, a que se juntam as bíblicas Judite e Salomé, entre outras figuras de forte presença na tradição e na modernidade literária portuguesa¹⁶.

¹⁵ Como seria expectável, Camilo conhecia bem essa herança dos *topoi* literários herdados da Antiguidade clássica, glosados ao longo de séculos na tradição literária ocidental, como exemplarmente estudado por Ernst R. Curtius (1989). Só a análise da tópica retórica daria origem a um eloquente estudo de traços recorrentes do discurso camiliano.

¹⁶ A figura mítica da Sereia e as conotações letais que lhe estão associadas motivaram a atenção crítica de Marta L. Cruz (2019); já acerca do tema vasto da demonização e perversidade do feminino, veja-se o longo estudo de absoluta referência de Paula Morão (2001).

O intertexto camiliano conhece ainda um discurso com vocação metatextual e metagênero – (xi) a *paródia* – em articulação estreita com o modo satírico, mas não se confundindo com a *sátira*, e lançando mão de outras formas como a caricatura ou o grotesco, o discurso ficcional camiliano serve-se abundantemente do discurso parodístico sempre que reescreve, com distanciamento crítico e intencionalidade mais ou menos carnalizadora (ambiguidade do *ethos* paródico) outros textos ou concepções estéticas. O caso mais paradigmático reside na escrita da sequência narrativa dupla de *Eusébio Macário* e *A Corja*, onde o escritor, sem deixar de recorrer a um intertexto clássico, tem como alvo privilegiado da sua investida paródica a novidade da estética realista, servindo-se ainda do *pastiche* de intencionalidade jocosa¹⁷.

Interligadamente, a escrita camiliana mostra uma atracção congenial com outra forma desta rica gramática intertextual – (xii) a *reescrita cómico-burlesca* –, sempre que assistimos à reescrita de um autor ou texto sério, grave ou clássico (*gravitas*), mas num rebaixamento cómico e derisório, como um fragmento ou episódio de um discurso trágico ou épico travestido numa linguagem burlesca ou contextualmente cómica. Em *O Que Fazem Mulheres* (OC 2: 1326): “Aconteceu isto muito depois do reinado de Saturno, quando o pudor, como pondera Juvenal, já não morava nas primitivas cavernas onde os dois sexos se luravam sobre colchões de folhagem: *Credo Pudicitiam, Saturno rege, moratam / In terri...*”

4. Poética do intertexto clássico

Não basta constatar a enorme frequência e variedade de relações intertextuais com o universo das línguas e literaturas da tradição clássica na obra de Camilo, bem como a tipologia possível das formas de convocação desse diálogo intertextual. É também importante que nos interroguemos sobre a funcionalidade plural desse intertexto clássico na composição e estrutura dos textos narrativos

¹⁷ Sobre a dimensão paródica desta escrita camiliana e sobre a densidade do seu intertexto clássico, cf. os estudos de José Cândido de Oliveira Martins (2003) e de Ana Paula F. Pinto (2019).

camilianos. O mesmo é dizer que se torna importante propor uma *poética da intertextualidade*, capaz de apontar os significados que ultrapassem a mera função decorativa ou de ornamento supérfluo (cf. Pégay-Gros 1996: 73 ss.) – numa palavra, a intertextualidade é activa geradora de sentidos.

Desde logo, e o discurso camiliano tem plena consciência desse facto, uma das tendências marcantes do intertexto clássico explora a ideia de sabedoria ancestral associada à herança da Antiguidade greco-romana. Esse vasto saber acumulado, de natureza estético-literária, filosófica, histórica e cultural, configura um *lugar de memória* que não se pode ignorar ou apagar, por um lado; e, por outro, perspectiva a criação literária como discurso polifónico, onde se entrecruzam outros textos e vozes, num considerável enriquecimento semântico. É aqui que radica a frequentíssima evocação da autoridade (*auctoritas*) dos clássicos da Antiguidade, em termos filosóficos, morais, estéticos, etc., independentemente de o registo ser mais ou menos sério:

Um novelista, bem grávido de moralidades, não perderia este ensejo de dizer que naquela flor ia oculta a víbora; e, se soubesse latim, exclamaria *latoet anguis*. Eu, por mim, sei de tanta coisa pior, que factos desta singeleza dão-me vontade de os escrever como cenas adicionais ao ascético livro das *Mulheres da Bíblia*. (OC 8: 368)

Em muitas outras situações, como no caso exemplar do referido protagonista de *A Queda dum Anjo*, está em causa a afirmação de uma *auctoritas*, pretensa base da cultura clássica de determinada figura, no seu confronto social com os demais, seja da parte de figuras realmente cultas, cujo saber dos clássicos foi sendo paulatinamente adquirido; seja de figuras pretensiosas como a considerável fauna de estudantes de latinidade, de frades egressos e de bacharéis que povoam o universo da ficção camiliana, numa das narrativas breves de *Noites de Lamego* (cf. Lopes 2019). Com esta estratégia argumentativa, de cunho algo conservador, quer através das vozes narrativas, quer de figuras ficcionais, Camilo pretende mostrar a relevância da sabedoria intemporal colhida nos clássicos

da Antiguidade, ou mesmo, por oposição, o ridículo de certas pretensões desse utópico progresso em tempos de endeusado Positivismo, com suas evidências de decadência moral.

Neste âmbito de uma poética do intertexto clássico, como tem sido salientado pela crítica camiliana, uma outra das funcionalidades mais revelantes do diálogo intertextual reside na caracterização da personagem que ela autoriza, seu perfil intelectual e mundividência; e, conseqüentemente, sugestivo desenho de certos ambientes onde se desenrolam determinadas cenas. Toda a referência ou citação (dos clássicos) vincula uma personagem a esse universo cultural. Ora num registo mais sério, ora mais envolto em comicidade, o conhecimento das línguas e culturas clássicas nunca é neutro, revestindo-se antes de uma funcionalidade evidente. Esse é o caso de alguns estudantes de latinidade, de frades egressos ou de eruditos, bem como do desenho do perfil do protagonista de *A Queda dum Anjo*, cuja erudição se mostra comicamente desadequada ao contexto em que vive, antes e durante o processo da operada metamorfose.

Interligadamente, o diálogo intertextual nunca se mostra neutro em termos de valoração, antes assumindo uma clara intencionalidade semântica; e, no caso de Camilo, reveste-se frequentemente de um efeito jocoso e lúdico. Com efeito, outra das maiores tendências do diálogo intertextual com a tradição clássica reside no registo cómico. Tomemos alguns exemplos das *Novelas do Minho*, paradigmáticos do modo como Camilo frequentemente investe as referências e as citações do mundo clássico de uma funcionalidade manifestamente cómica. Ora se serve do Latim para caracterizar, jocosamente, as figuras dos seus universos ficcionais; ora exemplifica, muito caricatamente, as limitações cognitivas de um estudante da latinidade:

Um dos membros da família Alvarães era moço, chamava-se José Francisco e estudava o 5.º ano de Latim a ver se aprendia o necessário para cónego da colegiada barcelense. Tinha quatro reprovações conscienciosas em Braga; mas ao 5.º ano já distinguia o verbo do complemento objectivo e traduzia com poucos erros a Ladainha. [...]

José Francisco, o estudante, era sanguíneo, nédio, com as maçãs do rosto vermelhas e os olhos enfronhados nas pálpebras sonolentas. Felizarda, a noiva depositada, pareceu-lhe bem, ao passo que o amanuense da Câmara lhe era um antipático bandalho, desde que em plena praça o enxovalhara perguntando-lhe, no 3.º ano de Latim, o acusativo de *Asinus*. (OC 8: 168-169)

Mesmo no contexto diegético mais passional – a narrativa dos amores de Josefa da Lage e de António Queirós em *Maria Moisés* (*Novelas do Minho*), que conduzem depois a um desfecho trágico –, a voz narrativa camiliana não hesita em servir-se do intertexto clássico numa funcionalidade assumidamente cómica, dizendo que o estudante de latinidade ia namorar para a Ínsua com Josefa pondo em prática a ovidiana *Arte de Amar*. Isso mesmo se lê no diálogo entre Bento e Maurício, a propósito dos antecedentes que levaram à misteriosa morte de Josefa: “– Conheço esse bosque. O meu padre mestre de latim chamava-lhe a Ilha dos Amores; foi lá que todos os bons latinistas meus condiscípulos leram a *Arte de amar* de Ovídio; e o cadete, pelos modos, aplicou as teorias do Sulmonense...” (OC 8: 253).

Em muitas outras obras literárias camilianas abunda este registo cómico do uso do intertexto clássico, em graus diferenciados (da graça irónica até à sátira mais corrosiva), registo que em nada diminui a relevância e funcionalidade do intertexto clássico. Em *Anátema*, a voz narrativa faz eco sobre a real paternidade de determinada criança com esta citação latina: “*Pater is quem nuptiae demonstrant*. Não sabemos o que queriam dizer com isto... Más-línguas, naturalmente” (OC 1: 281)¹⁸. Já sobre o falecimento de um velho latinista, a voz narrativa camiliana traça-nos este retrato final em *A Filha do Arcediogo*:

A língua latina perdeu um dos seus melhores intérpretes. O Sr. Manuel José de Almeida poderia ter um temperamento colérico com os seus discípulos, mas a ciência devia-lhe muito. Escreveu largamente sobre a genuína interpretação do *tam libet hirsutum*

¹⁸ No romance *O Que Fazem Mulheres*, ao citar de novo esta frase, adianta a sua tradução em “português comezinho”, nesta opção: “O pai é aquele que se diz pai no assento de baptismo” (OC 2: 1324).

tibi falci recidere barbam, de Ovídio. Deixou inéditos três volumes sobre a conjunção copulativa e preciosos manuscritos sobre o advérbio *quotiesquumque*. Era um bom católico, e amigo dos pobres, que lhe chamavam pai. Era bom esposo, bom pai e bom irmão; e, se não era bom cidadão, é porque os cidadãos inventaram-se depois. / *A terra lhe seja leve!* (OC 1: 984)

Como sugerido, uma via de diálogo intertextual com a Antiguidade é representada pela circularidade e permanência de *mitos clássicos* e da *História*, mais ou menos lendária, associada a certas figuras, com todo o imaginário que envolve a vasta mitografia, com suas representações e valores associados. Consabidamente, cada época, como a cultura oitocentista, relê com a sua luz cultural e a sua estética as representações míticas do passado, conferindo-lhes renovados valores. Referências clássicas ocorrem também em *Cenas da Foz*, num saber haurido na “história antiga”, com a frequente tinta jocosa, a propósito da dimensão passional da escrita romanesca, com destaque para certas uniões amorosas:

Nesse capítulo, naufragado no cachopo da moral, tinha eu uma gorda nota comprobativa da minha opinião ideológica a respeito de mulheres, rica de história antiga, em quem sabe Deus com que vigílias, entravam Salomão e Dalila, Pércles e Aspásia, Tibulo e Lésbia, Ovídio e Corina, tudo pessoas que amaram como se ama de uma até quarenta vezes na vida, com todo o ideal arroubado dos anélitos da adolescência. (OC 2: 811)

Definitivamente, o registo cómico mostra-se transversal à escrita camiliana, indo muito para além das narrativas humorísticas ou facetas, como *A Queda dum Anjo* ou a sequência parodística *Eusébio Macário* e *A Corja*. O narrador de *Vingança* mostra jocosa consciência ao interromper a diegese com “citações latinas e outras que tais mexurufadas de erudição, que esfriam o anseio de ler a novela, sem paragens enfadonhas” (OC 2: 1178).

Uma forma menos textualista de influência clássica em Camilo, nem por isso menos profunda, reside na apropriação das *categorias do trágico* (cf. Serra 2006: 191-192). A par da referida densidade intertextual, e muito para além do subgénero romanesco da narra-

tiva passional e da sua estrutura trágica e catártica (*Amor de Perdição* e tantas outras), a escrita camiliana assimila e potencia essas categorias do modo trágico como poucos escritores da literatura portuguesa. Complementarmente, Camilo também explora reiteradamente uma ideia enraizada no antigo modo trágico – a *culpa ancestral* dos pais expiada pelos filhos, na geração seguinte (cf. Sewell-Rutter 2007), como ocorre exemplarmente nas protagonistas femininas de *Maria Moisés* (*Novelas do Minho*).

5. Conclusão brevíssima

Na sequência de outros estudos, torna-se evidentíssima a onnipresença do intertexto clássico no vasto universo ficcional de Camilo. A constante presença dos clássicos greco-latinos é actualizada numa memória intertextual viva, sob a forma de um intertexto frequentemente associado à Bíblia, aos Padres da Igreja e aos textos litúrgicos, numa biblioteca reconhecidamente erudita. Essa constatação reforça a necessidade de renovados Estudos de Recepção¹⁹, em que se aprofunde a pesquisa sobre o intenso diálogo intertextual deste clássico de Oitocentos com a Antiguidade.

Ao mesmo tempo, reconfirma-se a diversidade de formas assumidas pelo diálogo intertextual com os clássicos, acompanhada sobretudo de uma tentativa de sistematização, a par da relevância da *auctoritas* conferida pelos clássicos no meio literário português, relevante para o estatuto social e literário do escritor, bem como a oscilante utilização dos clássicos – a par de registos mais sérios, explorando certa *gravitas* dos clássicos, a predominância do registo cómico-satírico e paródico.

Entre outras reflexões, longe de visões inocentes ou de mera erudição, este facto pode ser visto também como uma forma de manifestar o seu *capital simbólico* e de afirmação no meio literário (cf. Bourdieu 1996), superando também por este modo um certo complexo motivado pelas suas origens socialmente modestas, além

¹⁹ Sobre a reconhecida especificidade e pertinência desta perspectiva comparatista, cf. Lorna Hardwick (2003: 98 ss.) e Lorna Hardwick e Christopher Stray, eds. (2008).

de filho prematuramente órfão, cuja educação foi confiada ao cuidado de familiares no Norte de Portugal. Uma coisa é certa, a ostentação de determinada cultura literária configura uma imagem no meio literário.

Retomando o pensamento contido na epígrafe inicial deste artigo, torna-se por demais evidente o sentido reconhecimento com que Camilo se dirige à *biblioteca* dos autores antigos, muito frequente na sua escrita e perpassada por um carácter afectivo. Os mais consagrados estudiosos deste tema na obra camiliana não hesitam em reconhecer a sua pertinência: “O legado clássico acompanha Camilo toda a vida como uma referência natural” (Pereira 1991: 130). E é o próprio escritor a assumir esse amplo e fecundo legado da leitura dos “livros antigos” (onde pontificam os clássicos da Antiguidade), exercício de leitura sempre profundamente formativa, como expresso no parágrafo inicial do prefácio de *Cavar em ruínas*, salientando assim o alegre *convívio* intelectual ou a *conversa* generosa e amiga com essas obras intemporais:

Os livros antigos pagam liberalmente a quem os atura. Não há velhice mais dadivosa e agradecida do que a deles. Sentam-se connosco à sombra de árvores, suas coevas, e contam-nos coisas que viram os plantadores das árvores. Nos silêncios das noites geadas dos nossos Janeiros, eles, que os contam aos centos, aconchegam-se de nós e conversam com o mesmo afecto das tardes estivas, embora o frio lhes esteja orvalhando os pergaminhos das capas. Ótimos amigos que nem quando nos adormecemos se agastam, e até sofrem ser ouvidos sem ser escutados! (OC 14: 491)

Por outras palavras, para Camilo, no panegírico desse insubstituível acto de leitura, os clássicos são os amigos de todas as horas, que nunca defraudam, antes valorizam e acompanham, enriquecedora e afectivamente, os seus dedicados leitores num frutuoso diálogo. O legado clássico acompanhou Camilo durante a sua vida, como uma referência cultural básica: o convívio com o mundo clássico, iniciado na infância e continuado em intermináveis leituras, é uma componente indissociável do universo camiliano,

tendo-lhe fornecido histórias, factos, frases e paradigmas que ilustram o texto e apoiam as suas reflexões.

Bibliografia

- AA. VV. (2018). *Revista Portuguesa de Humanidades* 22, 1-2. Braga [dossiê temático “A lição dos Clássicos em Camilo Castelo Branco”].
- Aguiar e Silva, Vítor (1986). *Teoria da Literatura*. 7.^a ed., Coimbra: Almedina.
- Alves, Manuel dos Santos (1992). *Eça de Queirós sob o Signo de Mnemósine: intertexto, interdiscurso, dialogismo: de Tróia ao Lácio*, 3 vols. Braga: Universidade do Minho [Tese de Doutoramento].
- Bouillaguet, Annick (1996). *L'Écriture Imitative: pastiche, parodie, collage*. Paris: Nathan.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As Regras da Arte (Génese e Estrutura do Campo Literário)*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença.
- Castelo Branco, Camilo (1982-1994). *Obras Completas*, 24 vols., ed. Justino Mendes de Almeida. Porto: Lello & Irmão – Editores.
- Catálogo da preciosa livraria do eminente escriptor Camilo Castelo Branco* (1883). Lisboa: Typographia de Mattos Moreira e Cardoso.
- Coelho, Jacinto do Prado (1982²). *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Vol. 1, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cruz, Marta Louro (2019). “A tradição clássica em *A Sereia* de Camilo à luz da Crítica Literária e da Crítica Textual”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 4, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. V.N. Famalicão: Húmus, pp. 207-220.
- Curtius, Ernst R. (1989). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. 2 vols., México – Madrid – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Durand, Gilbert (1989). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, trad. Hélder Godinho. Lisboa: Presença.
- Genette, Gerard (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hardwick, Lorna (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardwick, Lorna, e Christopher Stray (eds.) (2008). *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Lopes, Maria José Ferreira (2019). “«Não sabem latim!»: a disputa pela *auctoritas* da Antiguidade Clássica num texto do jovem Camilo Castelo Branco”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 4, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. V.N. Famalicão: Húmus, pp. 193-205.
- ____ (2020). “A herança clássica no Romantismo: alguns vestígios da literatura de sentenças e emblemas em textos camilianos”. In *O Mundo Clássico e a Universalidade dos Seus Valores*. Vol. 2, coord. António

- Rebello e Margarida Miranda. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 397-409.
- Martins, José Cândido de Oliveira (2003). “Prefácio”. In Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário / A Corja*. Porto: Caixotim, pp. 7-47.
- ____ (2022). “Introduction”. In *The Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry*, ed. Maria de Fátima Silva, Susana Marques Pereira e Lorna Hardwick. London: Cambridge Scholars Publishing, pp. xvii-xxviii.
- Morão, Paula (2001). *Salomé e Outros Mitos: o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*. Lisboa: Cosmos.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1991). “Camilo, leitor dos clássicos”. *Colóquio-Letras* 119: 119-135 [dossiê sobre “Camilo Castelo Branco a cem anos da sua morte”].
- ____ (1994). “Reflexos da tradição greco-latina em Camilo”. In *Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 49-58.
- Piégay-Gros, Nathalie (1996). *Introduction à l’Intertextualité*. Paris: Dunod.
- Pinto, Ana Paula (2019). “Filtros clássicos para A Corja”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 4, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. V.N. Famalicão: Húmus, pp. 221-235.
- Ramalho, Américo da Costa (1994). “Camilo e o Latim”. In *Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 37-48.
- Reis, Carlos, Maria da Natividade Pires (1993). *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*. Vol. 5, Lisboa: Verbo.
- Serra, José Pedro (2006). *Pensar o Trágico: categorias da tragédia grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sewell-Rutter, N. L. (2007). *Gulty by Descent: Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1997). *Historia de Seis Ideas: arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética*. 6.^a ed., Madrid: Tecnos.

Camilo e os Clássicos: mais um casamento feliz

ANA PAULA PINTO*

1. Contexto

Em 1861 – coincidindo com a fase em que a justiça o ilibou do crime de adultério, permitindo-lhe assumir em liberdade o início da vida conjugal com Ana Plácido – Camilo Castelo Branco procedeu à primeira edição da série ficcional *Doze Casamentos Felizes*¹. Pelo testemunho autobiográfico do autor, sabemos que várias das breves narrativas (“historinhas”²) tinham sido produzidas na Cadeia da

* Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos | appinto@ucp.pt. Este trabalho foi apoiado pela Fundação Portuguesa para a Ciência e a Tecnologia (projecto de investigação UIDB/00683/2020 – Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos).

¹ Por comodidade metodológica, citar-se-á de forma abreviada ao longo desta exposição pela sigla *DCF* a obra, cuja edição de referência, registada de forma completa no apartado bibliográfico, é a das *Obras Completas* da Editora Lello, sob a direcção de Justino Mendes de Almeida.

² Embora o subtítulo anuncie tratar-se de Romances (*DCF*: 969), a nota *Na segunda edição* (de 10 de Setembro de 1862) denomina-as com indisfarçada ironia como “historinhas” (*DCF*: 971). Equivalente menosprezo parece ficar testemunhado nas palavras com que se sublinha “a sua muita simplicidade e naturalidade” (*DCF*: 971), consentânea com o desejo de “que se fizessem romances, como se pintam paisagens, de modo que o merecimento de tais escritos assentasse na fidelidade da cópia” (*DCF*: 971). Na verdade, o objectivo nuclear do

Relação do Porto, onde expiara o arroubo passional, concebendo o orgulho “de ter nelas imaginado a vida como ela podia ser, sem desbarato do divino engenho que bafejou o lodo dos corações” (*Memórias do Cárcere*, 1881: 127).

Distinguindo-se de outros núcleos narrativos da produção camiliana, que evidenciam de forma mais ou menos convencional, segundo as opções estéticas³ em voga, o tecido estruturante da sociedade portuguesa oitocentista – apoiada sobre a antinomia do decoro (na esfera racional) ou do escândalo (na esfera passional), a estribar-se de um lado pela legitimidade do contrato matrimonial imposto por conveniência, e do outro pela marginalidade infamante de amores contrariados por desigualdades sociais –, esta colecção de narrativas *verídicas* insiste, como factor de unidade temática, no inusitado tópico da felicidade conjugal. Fundada na certeza indiscutível do amor genuinamente correspondido dos esposos, e validada na moldura lídima do matrimónio, a felicidade doméstica quotidiana recorre aqui como um operador capaz de sintetizar numa só as esferas dicotómicas do racional e do passional.

Feita da perspícaz articulação de indícios reconhecíveis pelo público, desde os enquadramentos geográficos e temporais de cunho histórico às personagens reais, do universo social do narrador-autor e das suas amizades, a que se soma o complexo estatuto interventivo do narrador homodiegético, instituído como autor textual⁴, a colecção narrativa propõe uma hábil mescla de folhetim sentimental e de romance histórico⁵, combinando de forma provocadora a sentimentalidade romântica⁶ e a cientificidade

testemunho literário seria o de “que o romance, conselheiro e panegirista das virtudes conjugais, produza salutareos contentamentos” (*DCF*: 972).

³ Sobretudo inspirado nos modelos franceses (de Victor Hugo, Eugène Sue, Nodier, Féval) e ingleses (de Walpole, Ana Radcliffe) traduzidos para vernáculo: cf. Lima Alves (1990: 9-10) e Reis e Pires (1993).

⁴ A contactarem, directa ou indirectamente, com os protagonistas da maior parte das histórias: à responsabilidade do amigo António Joaquim estão as informações relativas ao primeiro e ao último casamento.

⁵ Algumas vezes, porém, neste enquadramento dúbio, o imprevisto folhetinesco, tão do gosto da retórica romântica, parece sacrificar a verosimilhança histórica.

⁶ V. Ferraz (1991).

naturalista⁷, veladas de uma indisfarçável veia humorística. Marcada, assim, pelos excessos caricaturais da extensa galeria das personagens (onde não faltam, no afã de satisfazer as exigências do público, os levianos sedutores e as vítimas martirizadas, prontos a morrer ou de tédio ou de amor) e pela mirabolante vertigem das peripécias⁸ narrativas, a série ficcional dos *Doze Casamentos Felizes*, explicitamente configurada como um projecto morigerador de função edificante (cf. a primeira inscrição epigráfica de Legouvé⁹, e o circunlóquio dialogado que precede a última narrativa), aposta também na reincidência obsidiante de citações e ecos clássicos greco-romanos¹⁰, quer míticos, quer literários, quer históricos.

É a leitura simbólica dessas referências da Antiguidade Clássica que nos propomos aqui fazer.

⁷ V. Duarte (2002).

⁸ Como a do botequineiro resgatado por um casamento nobre, Hilário Afonso (de provável etimologia falante), que tenta com todas as forças impedir o filho do boticário de erguer para a aristocracia da sobrinha da esposa os seus impuros “olhos esponsalícios” (quarto casamento), ou a velha viúva, D. Caetana Mendes, que rejeita para a filha um noivo pelintra, Januário Ferraz (o de duas caras, que “ferra”), mas o compra para os seus próprios apetites inflamados e serôdios (quinto casamento). Os efeitos cómicos tendem a multiplicar-se através das oposições duais de tipos: os vilões e os heróis, os sedutores e os seduzidos, os equilibrados e os desordeiros, os castos e os veementes, os recatados e os desonestos, os anjos espiritualizados e os demónios voluptuosos, os inocentes e os depravados, os jovens e os velhos, os enamorados e os entediados, os generosos e os criminosos, os ricos e os miseráveis...

⁹ DCF: 969: “Un livre dans lequel une seule ligne attaquerait la famille serait une mauvaise action” (Legouvé, *Histoire morale des femmes*). Jacinto do Prado Coelho (2001: 372) lembra a propósito que, “se na ética (e estética) da novela camiliana é permitido mencionar o desejo, parece indecorosa a sua satisfação”.

¹⁰ Sobre a herança greco-latina na ficção camiliana, v. Pereira (1994).

2. Os Doze Casamentos

2.1. A narrativa do primeiro casamento, escrita em 1861¹¹ sob uma inscrição epigráfica de Michelet (*DCF*: 973), sublinha em cinco capítulos o poder regenerador do amor. Enquanto o primeiro capítulo, o proémio, propõe como tese a convicção¹² generalizada de que a felicidade conjugal é um bem raro, e de que todo o homem casado se arrepende, pelo menos uma vez ao dia, de ter sacrificado a sua liberdade, enfeitado pelos dons de formosura, pelas qualidades, ou pelo património de uma mulher¹³, os quatro capítulos seguintes particularizam a história de um casal que o autor surpreendeu em excepcionais manifestações públicas de afecto, passeando nas “carvalheiras de Santo António das Taipas” (*DCF*: 975), na margem direita do Ave; o testemunho externo do amigo António Joaquim providenciou ao autor os antecedentes deste “amor sobrenatural” (*DCF*: 976), detalhando a aproximação de D. Cândida de Lima, uma viúva abastada, e Luís de Cernache, visita recomendada por uma amiga comum.

¹¹ O final da narrativa denuncia, na “saudação respeitosa” aos protagonistas, a circunstância peculiar da criação diegética, “entre quatro paredes nuas e molhadas de um cárcere” (*DCF*: 987).

¹² A tese enuncia-se com toques de ironia, segundo o cientismo positivista da tradição realista: “Que, de todo o tempo, a flor fruteou e se feneceu – o coração se desentranhou em delícias de esperança, e desmaiou nas tristezas do fastio, isso mui de fé e experiência o creio, que mo atesta a história de todos os povos, escassamente variada por quase imperceptíveis condições de temperamento e razões de climas; agora, porém, nestes ruins tempos de material e nauseante industrialismo, a fase do coração é curta, o amor vem temporão, e como que apodrece antes de sazonado. [...] Dislates do amor empecem o ir direito ao fim. O coração é víscera que derranca o sangue, se com as muitas vertigens o vascoleja de mais. Faz-se mister abafar-lhe as válvulas, e exercitar o cérebro onde demora a bossa do cálculo, da empresa, da sordícia gananciosa, e outras muitas bossas filiadas ao estômago, o qual é, sem debate, a víscera por excelência, o luzeiro perene entre as trevas que ofuscam as almas” (*DCF*: 973-74).

¹³ No discorrer do segundo casamento, Camilo nota que gostaria de escrever outros sucessos “para edificação dos nobres amigos acorrentados ao calcanhar de uma velha cotada em cinquenta contos na praça” (*DCF*: 998).

Os encontros e desencontros dramáticos¹⁴ dos dois corações emprestam enquadramento a várias citações dos clássicos. As primeiras sucedem no discurso do autor textual, que regista uma breve referência a César e à mulher de César¹⁵, e uma alusão à figura mítica das quimeras¹⁶.

A maior parte das restantes referências associa-se à retórica do herói, que nobilita “com sentenciosa erudição” (DCF: 985) o seu próprio discurso: a sua demora, na província durante meses, oferece pretexto, na troca epistolar (DCF: 979-981) com um correspondente de Lisboa, para várias alusões cultas: o sono reparador que o retém longe da capital e de outros projectos cosmopolitas permite evocar as misteriosas circunstâncias da vida do filósofo e poeta Epiménides de Cnossos (DCF: 979) – que, segundo a tradição antiga¹⁷, teria, numa hora de canícula, adormecido na fresca sombra de uma gruta, em Cnossos, só acordando dali a 57 anos; a boa mesa com que regala os sentidos lembra as excentricidades do gastrónomo romano Apício¹⁸; o esforço que coloca a satisfazer a curiosidade do amigo permite-lhe trazer à colação (DCF: 979) os sacrifícios da amizade de

¹⁴ Depois de vinte meses de convivência, tomado do fastio recorrente do herói romântico, ele decide-se a partir; quando recusa a inesperada companhia da apaixonada na viagem, ela enclausura-se, mas ele acaba por regressar à província, a resgatá-la do convento.

¹⁵ V. DCF: 976 a propósito do eventual escândalo provocado pelas “ternuras expansivas”, dos amantes às leitoras, que não só são como parecem pudicas.

¹⁶ V. DCF: 977 a propósito da ficcionalidade literária dos afectos.

¹⁷ A partir dos testemunhos antigos de Pausânias, Diógenes Laércio e da *Suda*, sumariada por François Fénelon no *Compêndio das vidas dos filósofos antigos*. É possível que a alusão, encaixada no diálogo epistolar da personagem com o correspondente de Lisboa (que reclama da sua prolongada ausência) também contenha a reminiscência das trocas epistolares do filósofo e poeta grego do século VI a. C. com o amigo e político Sólon, de que dá sinais Diógenes Laércio (*Vidas, opiniões e sentenças dos mais ilustres filósofos*). Muitas obras, poéticas, teatrais e até jurídicas, lhe foram posteriormente atribuídas pela tradição literária.

¹⁸ Marco Gávio Apício, gastrónomo do século I d. C., celebrou-se no mundo antigo não só pela sofisticada criatividade das suas propostas gastronómicas (reunidas, com prováveis interpolações tardias, no tratado *De re coquinaria*), mas também pela excepcional prodigalidade com que, para as executar com os mais requintados e raros ingredientes, delapidou a fortuna pessoal; o

Licínio¹⁹ a Bruto, no mundo romano, e de Alcibiades a Sócrates²⁰, no grego; e a vizinhança de famílias “antediluvianas” (DCF: 980) da província justifica a alusão jocosa à genealogia primeva dos que, como os míticos Deucalião e Pirra²¹ (DCF: 980), escaparam ao dilúvio universal, ou aos bárbaros Getas²² (DCF: 981); alusões obscuras às aventuras amorosas do protagonista em Paris e Lisboa, que teriam justificado o seu exílio na província, emolduram referências sucessi-

testemunho de Séneca (*Ad Helviam* 10) deixou à posteridade a notação de que, tendo dissipado hiperbolicamente a fortuna, Apício preferiu envenenar-se a correr o risco de algum dia passar fome.

- ¹⁹ Trata-se de uma alusão ao poeta (um dos *poetae novi*) e orador Gaio Licínio Calvo (Roma, século I a. C.), inimigo de César; a história sublinha a sua amizade com Catulo, mas não com Bruto; talvez Camilo tenha pretendido na formulação aludir à mútua hostilidade contra César.
- ²⁰ Alcibiades Clíniás Escambónidas, general e político ateniense, sobrinho de Péricles (que o educou), foi amigo pessoal e admirador do filósofo Sócrates, como testemunham algumas das obras de Platão (*Alcibiades*, *Banquete*) e *As Rãs* de Aristófanes; as mais relevantes fontes sobre a sua biografia devem-se a Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso* V-VIII), Plutarco (*Vida de Alcibiades*) e Cornélio Nepos (*Acerca dos Gerais Ilustres* 7).
- ²¹ Os relatos míticos primitivos lembravam que, decidido a eliminar a humanidade ímpia, Zeus lançou sobre a terra um dilúvio; Deucalião, rei da Ftia, advertido pelo titã Prometeu, seu pai, construiu e guarneceu de provimentos uma arca de madeira, e nela embarcou com a esposa Pirra, filha de Epimeteu; ao fim de nove dias, tendo as chuvas cessado, o casal desembarcou a salvo num monte (ou o Parnaso, ou o Etna, ou o Atos ou o Ótris) e, depois de sacrificarem aos deuses, conquistaram o privilégio de reconstituir a humanidade, com as pedras que lançavam para trás das costas, metamorfoseadas por ingestão divina em novos homens e mulheres.
- ²² Tribos bárbaras da Trácia e da Dácia que ocuparam as regiões ao Sul do Baixo Danúbio e com quem os Gregos mantiveram contactos económicos a partir do século VII a. C.; vencidos por Alexandre antes das Campanhas Persas, vieram posteriormente a ganhar novo ímpeto, de modo que contra eles marcharam também em sucessivas campanhas os Romanos a partir do século I a. C. É possível que a distinção tributada por Camilo aos Getas, no conjunto mais amplo das tribos bárbaras, ocorra como uma alusão indirecta ao pungente exílio de Ovídio, que nos *Tristia* (5.10.37-38) desabafa a perplexidade de, completamente isolado e incompreendido entre os Getas – que se riem estolidamente da sua língua –, se reconhecer ele o bárbaro. Para mais detalhes, v. Rocha Pereira (2004).

vas a mitemas de rapto passional, convocando não só o enquadramento troiano, com os nomes de Menelau e Helena, Páris e Ílion (DCF: 981), mas também a reminiscência ao antecedente mítico de Perseu e Andrómeda (DCF: 981). O afastamento de Luís de Cernache para a capital, ao fim de vinte meses de convívio com a viúva, fundamenta a reminiscência das figuras de Eneias e Dido, “a outra choramingas de Cartago” (DCF: 981-82), sustentada pela citação literal de um verso de Ausónio²³ (DCF: 982); já a reflexão do herói, que se distancia em perplexidade do cenário da sua aventura amorosa, justifica, pela evocação explícita a Marco Aurélio, o “filósofo” (DCF: 984), uma alusão culta aos *Pensamentos* do estóico²⁴.

²³ Camilo cita o segundo hemistíquio do segundo verso de um epigrama de Ausónio (Ausonius Appendix, LCL 115:288-89): [*Infelix Dido nulli bene nupta marito / Hoc pereunte, fugis*] *hoc fugiente, peris*: “Infeliz Dido, a nenhum marido bem associada; / Morrendo um, foges; fugindo outro, morres” (tradução nossa). Para as polémicas relativas à autoria do epigrama, e traduções do neoclassicismo português, v. Pinheiro (2010: 113).

²⁴ É possível que, na melancólica reflexão de Luís de Cernache, ao afastar-se com mágoa da fidalga (que se recusa a acolhê-lo na despedida), ecoem em concreto, presentes na memória culta de Camilo, alguns dos *Pensamentos* de Marco Aurélio. As convulsões da paixão fazem-se presentes em V.26: “A parte que dirige e manda na tua alma seja indiferente ao movimento, doce ou violento, que a tua carne sente; não se imiscua nele mas se limite a si mesma, e mantenha essas paixões nas lides do corpo. Quando se propagam à inteligência por efeito da simpatia que religa umas às outras as partes da pessoa, pois a pessoa é indivisa, então não devemos opor-nos à sensação, fenómeno natural. Mas quanto a saber se é um bem ou se é um mal, não se meta nisso a parte que nos dirige” (Marco Aurélio 1995: 62). Em VII.27, reflecte-se sobre a saudade causada pela ausência de um bem apetecido: “Não julgues as coisas ausentes como presentes; mas entre as coisas presentes pondera as de mais preço e imagina com quanto ardor as buscarias se não as tivesses à mão. Mas ao mesmo tempo toma cuidado, não seja caso que ao delicias-te assim nas coisas presentes te habitues a sobrestimá-las; procedendo assim, se um dia as viesses a perder, davas em louco rematado” (Marco Aurélio 1995: 86); e, em VII.33, é a dor que ocupa a atenção do filósofo: “A dor: o que é insuportável mata, o que é simplesmente vigoroso tolera-se. A inteligência pode, recolhendo-se em si mesma, conservar a calma; a faculdade directriz não é lesada. Quanto às partes que a dor esfacela, dêem sinal disso se puderem” (Marco Aurélio 1995: 87). Sobre a dor, outros *Pensamentos* ainda: VII.64 (Marco Aurélio 1995: 93); VIII.28 (Marco Aurélio 1995: 103).

2.2. A narrativa do segundo casamento, escrita em Abril de 1859 (*DCF*: 1001), sob uma inscrição epigráfica de Francisco de Moraes, expõe a ridículo, em três capítulos, as pretensões afectivas de Manuel Antunes de Roboredo, morgado minhoto degenerado de uma inflada linha genealógica de vinte e dois avós conhecidos, surpreendido pelo acaso ao encontrar na casa de D. Tomásia de Noronha, sua prima, uma encantadora Ângela; a jovem, filha natural de um outro fidalgo minhoto, “o morgado da Capela” (*DCF*: 999), e de Maria, humilde filha de lavradores, fora acolhida por esmola à morte do pai na casa das fidalgas de Noronha; ao despertar a paixão do morgado de Roboredo, Ângela merecerá também a hostilidade da família fidalga, que há muito acalenta o projecto de matrimoniar com o morgado de Roboredo a filha mais velha.

A primeira alusão clássica deve-se à responsabilidade enunciativa de Manuel Antunes, que numa carta à estremeçada injúria a prima Amélia, suposta noiva, com o epíteto de “feia como a parca mais feia” (*DCF*: 997); as outras duas fluem da pena sarcástica do narrador, a detalhar como, rejeitado nas suas pretensões amorosas pela rapariga (que, à morte da mãe, vai pedir acolhimento à casa de um brasileiro rico, João António Francisco, com quem acabará por casar), o morgado de Roboredo ainda atravessa uma fase atribulada, atacado pelo “ciúme escoltado de fúrias, que o forçavam a vociferar solilóquios desde a blasfémia até à tolice” (*DCF*: 1000); ou como, despeitado, ruma a Lisboa, onde uma súbita paixão por uma bailarina do Teatro de S. Carlos o obriga a desfazer-se do património na província, “para alimentar o fogo sagrado da Vestal, que sofria tentações de infringir os votos quando se via às escuras” (*DCF*: 1000).

2.3. A narrativa do terceiro casamento, escrita em 1859 (*DCF*: 1016) sob uma inscrição epigráfica de Shakespeare, expõe em três capítulos a insólita leviandade de João Nunes das Neves, morgado do Reguengo (*DCF*: 1015), a conceder a um amigo, o autor textual, a possibilidade de lhe escolher num catálogo fotográfico a esposa.

As referências clássicas multiplicam-se nas digressões do narrador, na secção introdutória, a censurar o carácter malsão dos homens, que enfeitam com os seus festões de flores poéticas “mado-nas e medusas” (*DCF*: 1005), ou, desestabilizados pela má fortuna,

bradam contra as gerações que “deixaram beber a cicuta a Sócrates” (*DCF*: 1006), ou “sacrificam²⁵ as Elviras na hecatomba do orçamento” (*DCF*: 1006), e se insurgem contra a pátria que vê “os seus Homeros e Camões, desmedrados e entanguídos, perecerem à míngua duma verba” (*DCF*: 1006). Depois de o protagonista ser apresentado como “um dos bodes expiatórios que os séculos imolam nas asas iniquíssimas dos Sócrates, dos Sénecas, dos Catões, dos Cíceros” (*DCF*: 1007), será o seu testemunho autodiegético a oferecer pretexto para as restantes alusões clássicas: reconhecendo que “só ele à sua parte fizera mais santas com o martírio do seu desdém que os tigres de Domiciano e Nero” (*DCF*: 1007); a abraçar “fantasmas, nas [suas] sedes calcinantes de Tântalo” (*DCF*: 1008), enquanto procurava a companheira com quem haveria de “associar-se [...] para os serenos contentamentos da família, [...] reparar [...] a opulência herdada, ou o pão quotidiano do seu trabalho, e a poesia exuberante dos seus ignorados tesouros” (*DCF*: 1011), João Nunes assume que muitos homens se condenaram a desperdiçar afectos com mulheres que não lhes estavam predestinadas, e se tornaram “carrascos de si e das vítimas, almas penadas, que cumprem na Terra a sentença de Sísifo, de Prometeu e das Danaides” (*DCF*: 1011). Encomenda, por isso, ao amigo poeta a responsabilidade de lhe escolher²⁶ ao acaso uma mulher a quem dedicar os afectos. Feita a escolha, revela à menina por uma alusão clássica numa carta os enganos em que se envolveu na busca da felicidade: “A minha história é a dos pássaros que depenicavam as uvas fantásticas de Apeles” (*DCF*: 1013)²⁷; e aconselha à pretendida que, se lhe repugna a hipótese, o vote a “um ostracismo” (*DCF*: 1014). A jovem,

²⁵ Como Lamartine falido.

²⁶ Na escolha, o narrador cita o passo em Latim do Evangelho: “*o pauci vero electi do Evangelho...*” (*os poucos verdadeiramente eleitos*) (*DCF*: 1012).

²⁷ Associadas a similar testemunho recorrem anedotas relativas a dois pintores gregos clássicos, Apeles e Zêuxis, a quem a Antiguidade atribuíra uma tão excepcional capacidade plástica de reproduzir com realismo a natureza, que até as aves e os insectos se confundiam com as representações pictóricas: cf. Platão (*Górgias* 453c-d; e *Protágoras* 318b), Aristóteles (*Poética* 1450a, 1461b), Luciano de Samósata (*Zeuxis o Antíoco* 7); Cícero (*Inv.* 2.1-3.); Plínio, o Velho (*Nat.* XXXV.4).

Maria da Luz, filha de um pintor, aceita a proposta, e o desenlace da narrativa, testemunhado por um bilhete dos protagonistas ao amigo e narrador homodiegético, assume, num enquadramento de felicidade prosaica, a coincidência dos destinos proposta como teoria poética do absurdo.

2.4. A narrativa do quarto casamento, escrita em 1859 (*DCF*: 1035) sob uma inscrição epigráfica de Boccaccio, detalha em oito capítulos a acidentada conjuntura de aproximação amorosa de Inês e de um seu admirador de longa data, Duarte da Silveira, involuntariamente propiciada pelas ingerências familiares. Hilário Afonso, antigo botequineiro em Vila Real, e herdeiro de fartos cabedais de um tio brasileiro, casa com uma fidalga rica, D. Hermenegilda Picoa Salema Bernardes, que tem a seu cargo a educação de uma sobrinha órfã, Inês. Ao aperceber-se das pretensões de um jovem boticário, cioso da linhagem aristocrática da esposa, Hilário impõe como desafronta a clausura da menina no Convento (das Comendadeiras da Encarnação, em Lisboa). Enquanto se aguarda o ingresso no Convento, envia-se à guarda do padre Custódio a jovem, confiada em temporária hospedagem em Vila Chã (*DCF*: 1028) ao abade beneditino António da Silveira. Mas quando o abade Custódio passa, pouco mais de três dias depois, a recolher Inês, encontra-a já casada, mediante licença do arcebispo de Braga, com o sobrinho do beneditino. Na moldura de uma inesperada reconciliação, a sobrinha e sua descendência acabam herdeiros universais dos tios neuróticos.

As alusões clássicas recorrem: a façanha passada do sargento de milícias Hilário Afonso, a atravessar o Douro a nado para levar ao general um ofício importante, é assemelhada²⁸ à idêntica de Lord Byron a atravessar o Helesponto (*DCF*: 1018) ou da jovem Clélia²⁹ a cortar a corrente do Tibre (*DCF*: 1018). Após o brutal ataque ao boticário encapuzado, numa noite prateada de luar, Hilário recolhe “soberbo como Aquiles à sua tenda” (*DCF*: 1021),

²⁸ Pelo narrador, que reconhece que nenhuma das referências estava no estreito horizonte de conhecimentos de Hilário Afonso.

²⁹ A lenda, transmitida por Tito Lívio (II.13.6), contava como a jovem romana, prisioneira das tropas Clúsias de Porsena, escapa do acampamento inimigo atravessando a nado o Tibre, e liderando um amplo grupo de virgens romanas.

apostrofando melodramático a atitude degenerada da jovem, “como Agamémnon no sacrifício de Efigénia” (DCF: 1021). Solicitado a acolher a jovem na dignidade insuspeita de sua casa, o abade beneditino esmiúça as razões do exílio, e lembra ao interlocutor que, *si rite recordor* (se bem recordo³⁰) (DCF: 1028), aquele que agora ajuíza de pandilha o filho de um boticário foi vinte atrás botequineiro em Vila Real; sugere além disso, multiplicando as citações latinas³¹, que poderia dar-se alguma melindrosa circunstância na proximidade da jovem e do seu sobrinho.

2.5. A narrativa do quinto casamento, datada de 1859 (DCF: 1048), e acompanhada de uma inscrição epigráfica de Molière, detalha em quatro capítulos como o peralta Januário Ferraz, filho do laborioso e honrado mercador Aniceto Ferraz, leva, com a ajuda dos estipêndios da mãe e dos roubos feitos ao pecúlio do pai, uma vida de libertinagem tão dissoluta que justifica a exasperada cólera paterna. Desalojado de casa, o biltre tenta, em sete sucessivas iniciativas, garantir fortuna pelo casamento; o desfecho insólito da história apresenta a mãe da última candidata, Jacinta, uma abastada viúva de sessenta e dois anos, D. Caetana Mendes (DCF: 1040), a recolher no convento a filha para casar clandestinamente com o peralta falido, porque, como sarcasticamente comenta o narrador, “Nem o reumatismo resiste ao fino e santo amor conjugal!” (DCF: 1048).

As referências clássicas multiplicam-se sobretudo no capítulo inicial³² com as digressões do narrador: ao comentar as modificações operadas na sociedade pelas elegâncias da moda, nota-se, por meio de uma referência geral, como certos espartilhos funcionam no educar do corpo “como o leito de ferro do famigerado salteador da Ática”³³ (DCF: 1036); já a sociedade, expurgada de muitas das

³⁰ Tradução do autor.

³¹ DCF:1029: uma literária, de Virgílio (*Eneida*, II, 204), *horresco referens* (“horrorizo-me ao referi-lo”); e uma locução recorrente no discurso oral, *quod Deus avertat* (“o que Deus não permita”).

³² No episódio da apresentação de Jacinta na estalagem, o narrador diz que, no deslumbramento do encontro, ela não “lhe desencadeava do pescoço os braços mais lindos e castos que os da Vénus de Médicis” (DCF: 1042).

³³ A missão heróica de Teseu, desde que saiu da casa materna em Trezena a caminho da casa paterna, na Ática, cumpriu-se pelo triunfo sobre uma série de

suas naturais boçalidades pelos esforços civilizadores, evoca a imagem de gerações “de Silenos a gerarem Cupidos” (DCF: 1038), o que chega a lançar equívocos sobre o princípio do direito romano que garante que *pater is est quem nuptiae demonstrant* (“é pai aquele que as núpcias denunciam”) (DCF: 1038).

2.6. A narrativa do sexto casamento, concebida em 1859 (DCF: 1064) em cinco capítulos, sob uma inscrição epigráfica de Hous-saye, ocorre na sequência de uma acidentada viagem do narrador, com dezoito anos (DCF: 1055), às alturas de Barroso, e do generoso acolhimento que lhe concedeu junto da margem do Tâmega, em Ribeira de Pena, o barqueiro. Aí lhe providenciou ele ainda acesso privilegiado à história dos amores de um fidalgo rico do Alto Douro, Bernardo Pires, e da humilde lavradeira Teresa da Mó. Perseguido pelo ódio político do corregedor de Vila Real, e febril das atribulações, Bernardo fora acolhido doente em casa dos dois irmãos barqueiros de Viela, António e Teresa da Mó; sensibilizado pelos cuidados e afectos de que desfrutou durante a convalescença, ali investe na construção de uma casa os seus recursos, e casa com a humilde hospedeira apaixonada. A única referência clássica surge veiculada pela inesperada curiosidade do filho mais velho do barqueiro, que procura saber do hóspede se sabe Latim³⁴, e se lhe ensina o ponto de Tito Lívio (DCF: 1054); questionado pelo narrador sobre a adequação de tão requintada educação do menino, o barqueiro (António da Mó, irmão de Teresa e cunhado de Bernardo Pires, e dotado dos bens construídos) garante possuir bens suficientes para

criminosos e salteadores, que pululavam pelos caminhos, molestando os viajantes. Entre as aventuras sanguinárias que reforçaram a sua reputação, constava o bem sucedido ataque a Polipémon, também chamado Procustes, que coagia os viajantes a uma hospitalidade macabra: oferecia-lhes como alternativas funestas para a pernoita dois leitos de ferro, um demasiado pequeno, e outro demasiado grande, aos quais por meio de torturas os visitantes tinham de se ajustar: aos altos, obrigava-os a dormir na cama pequena, serrando-lhes as pernas para que coubessem, e aos baixos, submetia-os a um processo de extensão de modo a preencherem o espaço da cama. Teseu acabou com os seus desmandos, suplicando-o de forma equivalente, pois que, prendendo-o ao leito mais curto, lhe amputou a cabeça e os pés: cf. Apolodoro, *Epítome* I.4; Higino, *Fábulas* 38; Plutarco, *Teseu* 11; Pausânias, *Descrição da Grécia* I.38.5.

³⁴ Sobre a relação de Camilo com o Latim, v. Ramalho (1994).

não precisar de labutar e ordenar padres quatro filhos, e detalha a extraordinária história de como a Providência gratificou a sua natural generosidade (*DCF*: 1055).

2.7. A narrativa do sétimo casamento, escrita em 1859 (*DCF*: 1074) sob uma inscrição epigráfica de Estácio³⁵, apresenta em quatro capítulos a sequência do anterior, retomando na filha Maria da Piedade as virtudes do amor conjugal dos pais, Bernardo Pires e Teresa da Mó. Também tocada pelo carisma de um hóspede, perseguido por conspirações políticas, e militante em todas as revoltas populares (*DCF*: 1067), a menina ressentia-se de tal modo da duradoura ausência do amado, em abnegada entrega à causa patriótica, que fica próxima da morte. Mas o regresso de Tomás de Abreu resgata-a desse destino funesto para a sólida felicidade matrimonial.

As alusões clássicas, da autoria do narrador, resumem-se à aproximação do entusiasmo patriótico de Tomás à dos Codros³⁶ na Grécia, ou dos Cévolas³⁷ em Roma (*DCF*: 1068); e o esmorecer do seu entusiasmo patriótico ao falecer “a coragem de Bruto”³⁸ (*DCF*: 1073).

³⁵ *DCF*: 1065: Estácio, *Silv.* I.2.203: *Prendisti portus* (“Chegaste ao porto”).

³⁶ Trata-se dos filhos do mítico Codro, o último rei de Atenas, que reinou durante as invasões dóricas, mas morreu, segundo as previsões do Oráculo de Delfos, quando os Heraclidas conquistaram Atenas, e instauraram o regime político do arcontado; Medonte, um dos filhos de Codro, foi o primeiro arconte de Atenas, disputando o poder ao irmão Neleu: cf. Eusébio de Cesareia, *Crónicas*, 66.

³⁷ A audácia guerreira do jovem patrício Caio Múcio, a invadir o acampamento inimigo, e a sacrificar a mão no fogo (donde lhe veio o cognome Cévola, *canhoto*) para provar ao rei Clúsio Porsena a indefectível coragem da juventude troiana valeu-lhe o respeito do inimigo, como a veneração do povo Romano: cf. Tito Lívio (II.12).

³⁸ Embora a referência seja ambígua, por poder aludir a várias personagens da história de Roma, o contexto parece apontar para a figura de Marco Júnio Bruto: descendente de duas das famílias patricias mais importantes de Roma, foi protagonista de uma relevante actividade política; apesar de ter apoiado nas guerras civis Pompeu Magno, acabou por ser perdoado por Júlio César, que lhe dispensou uma especial protecção, e foi na condição de seu filho adoptivo que liderou a conspiração que levaria à morte do ditador em 15 de Março de 44 a. C.

2.8. Na oitava narrativa, datada de 1861 (DCF: 1088), e escrita sob uma inscrição epigráfica de Jules Simon, o narrador expõe em quatro capítulos como, com dezassete anos (DCF: 1079), em peregrinação por Vila Pouca de Aguiar, fez um desvio à aldeia de Pençalves para conhecer o Padre João, que gozava de fama de santidade entre os populares. Desse encontro, e a pretexto da leitura acidental de uma inscrição (“O livro da morte”) na contracapa de um livro (*Obras de Gil Vicente*), guardará, pois, o testemunho do filho sobre os amores atribulados e o casamento dos pais, Bento Gonçalves e Rosa. Com a única referência clássica, na descrição das acomodações com que o acolhem na albergaria de Vila Pouca, o narrador nota que “o travesseiro [...] era impalpável e subtil como uma quimera” (DCF: 1076).

2.9. A narrativa do nono casamento, escrita em 1861 (DCF: 1099) sob uma inscrição epigráfica do P.^o Manuel Bernardes, detalha, em quatro capítulos, a partir do testemunho histórico do cronista D. Francisco de Sousa, S.J., a história de uma princesa agarena, filha do rei mouro Meale, de Balagate, na Índia, acolhida pela fidalga goesa D. Maria Toscana e seu irmão Jorge Toscana, capitão de Cananor (DCF:1092), e baptizada (como D. Maria de Além Mar) pelos Jesuítas; daqui procederia depois, num véu de grande discrição, o casamento da menina com D. Jorge Toscana.

A única referência clássica (de inspiração bíblica, *Livro de Judith*) é, no último capítulo, e no enquadramento das festas religiosas do baptismo da princesa sarracena, a citação em Latim do Cântico da Imaculada Conceição (*Tota pulchra es*, “És toda formosa”)³⁹.

2.10. A narrativa do décimo casamento, escrita em 1861 (DCF: 1115) sob uma inscrição epigráfica de E. Souvestre, detalha em cinco capítulos a história familiar atribulada do brigadeiro Jácome Pimentel (convencionado de Évora Monte, legitimista, DCF: 1106) e do filho Júlio, que a orfandade materna e a excessiva protecção paterna tornou peculiarmente egoísta e rebelde. De adulto, afeito a todo o tipo de libertinagens e vilezas e contrabandista de profissão, seduz e abandona

³⁹ DCF: 1092: *Tota pulchra es: Tu gloria Jerusalem! Tu laetitia Israel! Tu honorificentia populi nostri! quia fecisti viriliter, et confortatum est cor tuum* (“És toda formosa: Tu, glória de Jerusalém! Tu, alegria de Israel! Tu, honra do nosso povo, porque agiste com coragem e o teu coração foi confortado”).

grávida Sofia Tavares, a filha de um amigo do pai, o Tenente-coronel Heitor Tavares, que morre de desgosto. Jácome Pimentel acolhe Sofia, e para a proteger, a ela e à criança que é o neto, casa-se com ela.

A primeira referência clássica ocorre quando, ao descrever Sofia Tavares, se distinguem as razões ficcionadas que usam sempre os poetas, “desde Horácio” (DCF: 1107)⁴⁰, daquelas que efectivamente traduzem os dinamismos afectivos das mulheres, e são as verdades dos prosadores. A segunda surge no contexto dos sarcasmos tecidos sobre o casamento de Júlio Pimentel em Paris com uma costureira que se vangloriava de ser bastarda de um príncipe alemão (DCF: 1111): um antigo amante brinca com o devaneio, perguntando publicamente “como estava *madame la princesse in partibus infidelium*”⁴¹ (DCF: 1114); o chiste será sanado por um duelo, no qual Júlio morre.

2.11. A narrativa do undécimo casamento, escrita em 1861 (DCF: 1127), sob uma inscrição epigráfica do Evangelho⁴², expõe como Francisco da Cunha, um jovem de Murça, preso político liberal, priva na cadeia com um violento ladrão, Tibúrcio da Anta; pela solidariedade que lhe demonstra, o ladrão deixa-o herdeiro do produto do roubo, que o jovem honesto vai devolver à família roubada, os fidalgos da Igreja, em Vila Flor. Apaixonado pela jovem filha do casal, Ana de Lencastre, acaba por casar com ela. Não há qualquer citação clássica, além da epígrafe do Evangelho, em Latim [Mt 19:29], que se inscreve, no início e no fim da história⁴³, como moralidade.

2.12. Chamado a apreciar a sequência das onze narrativas prévias, o amigo António Joaquim coloca ao narrador, no enquadramento dos méritos da criação literária, a questão da verosimilhança e da verdade narrada. Sob esse pretexto propõe então ao narrador a última história matrimonial. A narrativa, organizada em cinco capítulos,

⁴⁰ Trata-se de uma referência geral ao poeta, como representação metonímica do estro poético.

⁴¹ A locução latina *in partibus infidelium* (“nas regiões [habitadas] pelos infiéis”) aplica-se ao título episcopal *do bispo cujo título é puramente honorífico e não corresponde a jurisdição alguma*.

⁴² DCF: 1117: “*Centuplum accipiet*. Por um receberá cem. *Evangelho*”.

⁴³ “[...] e viu que ela era um anjo e que as palavras de Jesus ‘por um receberás cem’ eram infalíveis” (DCF: 1127).

sem datação, e escrita sob uma inscrição epigráfica de Cervantes, detalhará, “no número das verdades inverosímeis” (*DCF*: 1131), o tríptico passional que se instala entre os entediados Paulo de Almeida e Pedro Castro, reencontrados em Alenquer, e a viúva Carolina.

As referências clássicas vão desde as mais ténues reminiscências⁴⁴ às viagens míticas de Ulisses (*DCF*: 1129-30), que alegoricamente figuram a itinerância diletante dos dois entediados, a alusões explícitas a factos e figuras históricas: quando se descreve a natureza íntima de Paulo de Almeida, nota-se que, como Alexandre em Arbela⁴⁵, e César em Farsália⁴⁶, assim age com sangue frio perante o coração da viúva este elegante entediado (*DCF*: 1133); a segunda referência clássica parte da elocução de Pedro Castro, que confessa ao interlocutor Paulo Almeida estar ocupado com a restauração das vísceras, nomeadamente o estômago, “que já teve as honras de salvar Roma e reconduzir do Aventino a canalha, quando inspirou o sabido apólogo de Menénio Agripa”⁴⁷ (*DCF*: 1137); no remate insólito da história nota-se sintomaticamente que os cravos rubros oferecidos a Carolina por Ermelinda, a irmã solícita de Pedro Castro, são o *deus ex machina* (*DCF*: 1143) que impede o adensar dos silêncios: a alusão, que traz à colação o contexto da dramaturgia antiga, quadra na perfeição com o remate desta sequência de folhetins melodramáticos,

⁴⁴ *DCF*: 1130: “A família, meu amigo, é a base fundamental da sociedade; e é refúgio das virtudes acoçadas pelas paixões dos que vagabundeiam de escolho em escolho; é a arca santa que alveja no dorso empolado das tormentas do coração e do espírito.”

⁴⁵ A Batalha de Arbela (ou, mais correctamente, de Gaugamela) foi a batalha decisiva na qual Alexandre da Macedónia derrotou em 331 a. C. Dario da Pérsia, e que levou ao colapso do Império Aqueménida.

⁴⁶ Foi na Batalha de Farsalos (ou Farsália), em Agosto de 48 a. C., durante a Segunda Guerra Civil da República Romana, que Júlio César e os aliados venceram o grande exército de Pompeu Magno, fechando o período histórico da República Romana e dando início ao período de transição que daria origem ao Império Romano.

⁴⁷ Cônsul nos primeiros anos da República Romana, Menénio Agripa assumiu, segundo Tito Lívio (II.32.9), particular relevância na resolução da crise de cessação da plebe: conhecido pela sua facúndia, acabou por convencer a plebe da relevância do esforço articulado de todos, pelo reconto de um apólogo sobre como as partes do corpo humano só têm sucesso se trabalharem todas na medida das suas possibilidades para o bem comum.

em que as pequenas tragédias do coração se convertem em espaço de expressão afortunada. Porque afinal, como o autor remata: “O coração é muito e a felicidade doméstica é tudo” (DCF: 1143).

3. Conclusões

A leitura atenta dos *Doze Casamentos Felizes* permite verificar a existência de mais de meia centena de notações onde o mundo clássico greco-romano, enquanto *corpus* de um hipotexto complexo, aflora naturalmente no enunciado camiliano. Apesar do regular registo estilístico da ironia do autor, e do enquadramento de ambiguidade em que recorrem os enunciados – ora da responsabilidade do autor textual, ora da das personagens, algumas vezes narradores secundários de tipo homodiegético –, a vinculação matricial ao hipotexto clássico sustenta-se sobretudo na recorrência de referentes associados ao tema nuclear da colecção narrativa, o do amor, expandido semanticamente através de mecanismos alusivos.

A intersecção dos dois intertextos dá-se através do mecanismo pontual de menção de um referente histórico ou mítico: configurando-se como uma citação, em sentido amplo, de uma fonte clássica, ela empresta ao contexto narrativo uma aura simbólica acrescida. Assim, referências simples a figuras concretas da história antiga, como, no contexto político de Roma, César e a mulher, Licínio e Bruto, Clélia, os Cévolas, Apício, Menénio Agripa, Domiciano e Nero, ou no grego, Alcibiades e Sócrates, Alexandre, os Codros, os Getas – cumuladas por referências geográficas fundamentais, como Grécia e Roma, o Helesponto e o Tibre, o Aventino, Arbela e Farsália –, permitem evocar, na turbulenta trama sentimental das novelas, a relevância de temas como o da honestidade e decoro social, da cumplicidade afectiva dos que partilham causas, da coragem e resistência ante os reveses inesperados, da excentricidade desassombrada, da persuasão e liderança, do violento abuso do poder, e da dramática transformação de mentalidades que alguns momentos precários imprimem na sequência ilusoriamente rotineira da vida humana. Outro núcleo de referencialidade simbólica sustenta-se na evocação de figuras e momentos relevantes da

vida cultural e literária antiga: enquanto Homero, Cícero e Horácio, Epiménides de Cnossos, Séneca, Marco Aurélio e Catão, Tito Lívio e Apeles semeiam no contexto narrativo ecos alargados à fecundidade inextinguível da poesia e da retórica, da reflexão filosófica e da ética, da consciência histórica e da sensibilidade artística, a referência à morte de Sócrates, ao múnus das Vestais, às hecatombes e à prática do ostracismo configuram evocações de largo espectro de temas como o do mérito traído e da responsabilidade, da castidade, do sacrifício e da sanção socialmente imposta.

Um segundo grupo de notável produtividade simbólica, que reverte por derivação transfiguradora na narrativa camiliana o hipotexto clássico, é constituído pelas referências míticas associadas ao mitema básico dos excessos passionais: enquanto as alusões a figuras como Menelau, Helena e Páris, Agamémnon e a filha Ifigénia, o soberbo Aquiles, Perseu e Andrómeda, Eneias e Dido, Deucalião e Pirra, e a cenários dramáticos como Ílion e Cartago evocam o tema clássico, profundamente trágico, de amores e desamores, rapto e bárbara violência, menções de divindades, como Cupidos e Vénus, e seres brutais, como Quimeras, Parcas, Fúrias, Medusas e Silenos, além de Procustes, o salteador da Ática, ou a figuras de suplícidos como Tântalo, Sísifo, Prometeu e as Danaides, sugerem os temas inequívocos do desconcerto e do tormento sem fim. A configurar um mecanismo semântico de maior espectro simbólico, ocorrem ainda alusões às desventurosas viagens de Ulisses, de escolho em escolho, que parecem de alguma forma espelhar os movimentos dramáticos de várias das personagens novelescas, nas suas múltiplas itinerâncias afectivas.

Assim, para satisfazer exigências do público, combinando de forma perspicaz a sentimentalidade romântica e a cientificidade naturalista, ambas atenuadas pela velatura de uma provocatória ambiguidade humorística, a série ficcional dos *Doze Casamentos Felizes*, requintada pelos excessos caricaturais da extensa galeria das personagens, e pelas mirabolantes peripécias narrativas, investe de forma obsidante em citações e ecos clássicos greco-romanos, colocados, como referências de excepcional exemplaridade, ao serviço da função expressiva e edificante do projecto narrativo.

Bibliografia

- Alves, José Edil de Lima (1990). *A Paródia em Novelas-Folhetins Camilianas*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Ausonius, Paulinus Pellaeus (1921). *Volume II: Books 18-20. Paulinus Pellaeus: Eucharisticus*, trad. Hugh G. Evelyn-White. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Castelo Branco, Camilo (1988). *Doze Casamentos Felizes. Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, dir. Justino Mendes de Almeida. Vol. 8, Porto: Lello e Irmão Editorespp, pp. 969-1143.
- Coelho, Jacinto Prado (2001). *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Duarte, Isabel Margarida (2002). “Camilo e o Naturalismo: paródia enunciativa?”. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Línguas e Literaturas*, II Série, vol. 19: 353-363.
- Ferraz, Maria de Lourdes (1991). “O realismo romântico de Camilo”. *Arquivos do Centro Cultural Português* 29: 71-84.
- Marco Aurélio (1995). *Pensamentos*, trad. e notas João Maia. Lisboa: Relógio D’Água.
- Pereira, Maria Helena Rocha (1994). “Reflexos da tradição greco-latina em Camilo”. In *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 49-58.
- (2004) “A Elegia III de Camões”. *Península: Revista de Estudos Ibéricos* 1: 107-112.
- Pinheiro, Cristina Santos (2010). *O percurso de Dido, rainha de Cartago, na literatura latina*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ramalho, Américo da Costa (1994). “Camilo e o Latim”. In *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 37-48.
- Reis, Carlos, e Maria da Natividade Pires (1993). “Camilo Castelo Branco e o romantismo português”. In *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*. Vol. 5, Lisboa: Verbo, pp. 185-203.

“Todos os caminhos levam a Roma”: a presença da Antiguidade Clássica em *A Casa Grande de Romarigães*, de Aquilino Ribeiro

MARIA JOSÉ FERREIRA LOPES*

Caminhos de Roma e do Humano

No decurso da saga familiar e histórica que é *A Casa Grande de Romarigães*¹, considerada por muitos a obra-prima da longa e variada produção de Aquilino Ribeiro (1885-1963), são duas as vezes

* Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos | mjlopes@ucp.pt. Estudo realizado no âmbito do Projecto de Investigação UIDB/00683/2020 (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos – CEFH), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

¹ *A Casa Grande de Romarigães*, a partir daqui referenciada como *CGR* (será utilizada a edição Aquilino Ribeiro, *A Casa Grande de Romarigães*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1983), é fruto dos últimos anos do escritor, datando a primeira edição de 1957. A obra acompanha a mítica criação da edénica floresta, a fundação do morgadio em finais do século XVI e subsequente construção da Casa Grande e sua Capela de Nossa Senhora do Amparo, e as vicissitudes dos proprietários que a habitaram, até a perderem na última década do século XIX (1891). A elevada posição social da família Cunha de Antas Azevedo Meneses e Montenegro – junção de apelidos reveladora de sucessivas alianças matrimoniais, nem sempre amistosas – colocou-a no meio de eventos muito traumáticos da história de Portugal, e do norte do país em particular, nomeadamente a Guerra da Independência, as Invasões Francesas e as Guerras Liberais. Em

em que aparece a conhecida expressão “todos os caminhos levam (vão dar) a Roma”, com origem na vasta rede viária construída ao longo da existência do Império Romano.

O contexto de uma das ocorrências (CGR: 156) aponta para a habitual sinédoque, através da qual Roma representa um ponto de chegada, concreto ou não, acessível de múltiplas formas. Com efeito, quando o narrador, no seu vívido discurso indirecto livre, reporta o “todos os caminhos iam dar a Roma” proferido por algum dos dignitários minhotos reunidos em Ponte de Lima², está a sublinhar a diversidade de rotas disponíveis para irem a Lisboa, capital do Império Português, onde se encontrava o pretendente ao trono D. Miguel de Bragança.

No outro caso, o ponto de chegada referenciado é mesmo a Cidade Eterna, mas com implicações significativas que vão além da geografia: “Assim ou assado, todos os caminhos levam a Roma” (CGR: 97), comentário proferido por Leonel Bacelar, morgado de Lisouros, sobre uma celebração católica com rituais orgiásticos³,

CGR, o universo romanescos e a realidade interagem de forma peculiar, sublinhada pelo próprio Aquilino na sua nota introdutória: por um lado, a família é de carne e osso, com registos lavrados em genealogias e outros documentos; por outro, a muito delapidada e diminuída propriedade, situada em Paredes de Coura, veio parar às mãos do autor, por um acaso da fortuna. Ao explorar o solar e a Capela de Nossa Senhora do Amparo, com o propósito de restaurar os danos do tempo e do desleixo, Aquilino encontrou, num armário-nicho ainda hoje observável, registos devotados e seculares que o motivaram a assumir a tarefa de “cronista”, apesar de, nas suas palavras, os Cunha de Antas Azevedo Meneses e Montenegro serem apenas uns “fidalgos como tantos mais” do velho Minho (CGR: 211).

² Em abril de 1828, Luís de Azevedo, o então morgado da Casa Grande e representante “do povo da velha terra de Coura” (CGR: 151), deslocou-se a Ponte de Lima para se juntar à comitiva que pretendia assistir à aclamação de D. Miguel. Com ele iam outras figuras gradadas da nobreza e administração regionais, “igualmente defensores acérrimos do rei absoluto”. O “itinerário que levariam para Lisboa” era uma questão grave, devido à elevada probabilidade dum recontro com milícias liberais muito violentas, como de facto veio a suceder. É possível que o uso de “iam dar” resulte do intuito de evitar a repetição do verbo “levar” (CGR: 156).

³ A romaria – outra palavra ligada à Cidade Eterna – tem lugar em São Pedro D’Arcos, Ponte de Lima, à volta do ano de 1750. O morgado de Lisouros é um conhecido pretendente de Joana Angélica – poetisa reputada na altura e esposa

que aponta para o duplo estatuto da velha *Vrbs* como alicerce da cultura ocidental: o de capital pagã e mais tarde cristã. Muito do sentido esconde-se no coloquial “Assim ou assado”, sugerindo uma continuidade marcada por ambiguidades e conflitos, que assume particular importância no pensamento de Aquilino. Como destacou Eduardo Lourenço (1987: 60), Paganismo e Cristianismo, como fenómenos culturais e históricos e representações do humano, são fundamentais no “debate entre sensualidade e espiritualidade”, que constitui o “centro da sua visão do mundo”.

É por isso relevante que o indiscreto Lisouros, depois de contar em tom “chistoso” a história de Santa Justa⁴ – virgem martirizada por se recusar a adorar Vénus, transformada pela religiosidade popular em casamenteira e indutora da fertilidade –, assinala a convergência profunda das duas tradições míticas:

Passou-se essa pouca-vergonha em Sevilha, primo – tornou o morgado – terra cálida e propícia ao amor, não se sabe a que alturas do séc. III, o século, aqui para nós, perdoe o P.^e Leborinho, das grandes galgas em nome de Deus. Mas que careta está a fazer, meu reverendo!? Ouvi-o a um lente de Salamanca, um grande mestraço! Até tomava simonte! E ouvi-lhe mais: *Isto de mitos só no que se não parecem uns com os outros é na roupagem.* (CGR: 95, *itálicos meus*)

O pitoresco episódio construído por Aquilino⁵ mostra como, através da ficção, dois lados aparentemente inconciliáveis do humano – sensualidade e espiritualidade ou, em termos mitológicos,

do morgado da Casa Grande de Romarigães, Fernando de Mendonça –, que, bizarramente, seguiu o casal à festa de Santa Justa e Rufina, onde eles, aconselhados pela “benta de Padornelo”, pretendiam cumprir um milenar ritual de fertilidade para conseguirem ser pais. Aquilino apresenta o casamento dos senhores da Casa Grande como maldito, pois Joana Angélica era a noiva do morgado Plácido, assassinado pelo seu próprio irmão, que depois a tomou por esposa. Trata-se, segundo parece, de uma das situações em que Aquilino alterou substancialmente os registos biográficos.

⁴ Santa Rufina, sua irmã, acabou num segundo plano, também comentado por Leonel Bacelar.

⁵ Como é habitual, Aquilino compraz-se em descrever quer o comportamento humano, quer da natureza, com relevo para a vegetação e os animais. Veja-se,

como Eduardo Lourenço figurou, Eros e Cristo – podem convergir numa síntese feliz, ainda que momentânea. Tal conciliação é simbolicamente consubstanciada no latim, língua partilhada por ambas as Romas, através da ladainha arcaica – talvez ainda do tempo do império (CGR: 97) –, de laivos eróticos, recitada pelo sacerdote oficiante no decurso das habituais procissões⁶.

Sob a ironia iconoclasta de um Leonel Bacelar, Aquilino “ficou sempre um ‘homem de Igreja’” e um pagão, que se revia em, e aproveitava literariamente,

a *verdade* de uma mitologia, simultaneamente cristã e pagã, vinda do fundo dos séculos, mitologia viva e consoladora, inscrita em cada canto da paisagem, em cada gesto, em cada rito atinente à vida e à morte desse mundo limitado, fruste mas como que preservado, no seu arcaísmo, da inautenticidade e do artifício do mundo civilizado. (Lourenço 1987: 65)

Os afetos e a interação do Homem com as normas sociais e com a Natureza são temas essenciais em *A Casa Grande de Romarigães*. A este propósito, Maria Alzira Seixo (1985: 26) destaca o olhar aquiliniano de “quase embebecimento pela força do carácter humano, quer nos seus empreendimentos positivos, quer nos negativos, e pela capacidade da sua articulação, com a terra, sua pujança criadora e seu exaltante poder”.

O relato de *A Casa Grande de Romarigães* inicia-se em tom mítico através da cosmogonia da frondosa mata, desencadeada num

por exemplo, a poética e cómica descrição das cavalgadas, “filosóficas” e saudosas dos donos, e dos “petulantes” galináceos, oferecidos às dezenas no pequeno templo (CGR: 92-93, 98).

⁶ A atitude da Igreja parece condescendente: várias “procissões do arciprestado davam as voltas do ritual” (CGR: 94), nas quais, além da ladainha – objeto de análise mais adiante –, os andores floridos eram acompanhados de “endiabradas danças à rei David” (CGR: 96) e de homens que jogavam com bordões ferrosos “soltando urros do tempo das cavernas”. O P.^o Hipácio Leborinho, capelão da Casa Grande, que acompanhava os morgados, “depois duma grande pausa, que manifestamente ocupou a consultar os botões teológicos da garnacha”, acaba por concordar com o morgado de Lisouros: “E porque não há-de ser uma sobrevivência do culto pagão?” (CGR: 97).

tempo indefinido – o tempo da fábula – pelo vento, dispersador de sementes de árvores perenes, como o pinheiro e o carvalho, em colaboração com os “humanizados” gaio e coelho, os arroios cristalinos e um sol “de todo genésico” (CGR: 16).

A natureza precede os frágeis e destrutivos humanos – e sobrevive-lhes –, mas a intervenção efêmera deles pode ser frutífera, quando aproveita a fertilidade da terra. É por isso que, mais do que com qualquer outra personagem, o olhar complacente de Aquilino envolve o enérgico e épico⁷ fundador da linhagem – Gonçalo da Cunha, sacerdote e agricultor sensível ao chamamento da terra e da mulher, magnânimo com os semelhantes e tocado pela imagem de Nossa Senhora do Amparo. É ele o “senhor”, “meio fidalgo, meio patriarca, à moda do tempo”, que “faltava” (CGR: 13) à natureza para completar a criação deste éden na região de Coura; é o Adão algo sacrílego, porque infiel aos votos de castidade, mas fiel à sua essência de homem, que realiza a génese da família através de Maria Roriga, uma Eva rústica e visceral, e do filho de ambos, o prudente e bravo Domingos da Cunha. Outro expoente da acção humana, mas na sua faceta destrutiva e amoral, é Telmo de Montenegro, penúltimo senhor da Casa Grande, que fascina Aquilino com o temperamento caprichoso, a luxúria insaciável e o “romance silencioso e profundo como as águas dos grandes rios” (CGR: 7) vivido com a sua cunhada Dionísia⁸.

A misteriosa estátua da Senhora do Amparo, que sempre esteve no meio daquela natureza esplendorosa, assume-se também como figura arquetípica e aconchegante⁹, cuja simbologia se perde nas brumas míticas da experiência humana. Será o neto de Gonçalo, Luís de Antas, a substituir a capelinha do avô por uma extraordinária igreja¹⁰, como ex-voto da sua quase fatal travessia

⁷ Num comentário meta-narrativo e irónico, Aquilino chega a caracterizar essa fase como epopeica: “como nos tempos epopeicos da Casa Grande” (CGR: 259).

⁸ A análise psicológica da paixão é um dos tópicos constantes de Aquilino ao longo de toda a sua produção ficcional (Martins 2006).

⁹ “Mas na sua rudeza aldeã [...] divisava as pessoas com um olhar claro que, penetrando as almas, parecia inspirar-lhes obras certas e fortaleza” (CGR: 16).

¹⁰ A arquitetura e os adornos refletem diversas tradições religiosas e plásticas,

do rio Minho, em fuga com a amada Joana de Azevedo. É ele que associa definitivamente o tratamento da Senhora e o destino da capela ao da família, parecendo que quem é insensível ao seu encanto puro é deficitário na humanidade¹¹.

À ambivalência mítica da Senhora associa-se um outro ícone, claramente pagão, presente na génese e na queda do domínio dos Cunha de Antas na Casa Grande: a “carranca de Medusa”, por cuja “bocarra”, “gorgolejava [...] abundante e fresca água” (CGR: 26), elemento central da fonte construída por Gonçalo da Cunha e desmontada na mesma altura que a ligação à capela:

António Telmo pensava na sua hoste de caceteiros, no seu seralho, no *dog-cart* com que embasbacava a fidalguia bisonha e forra-gaitas, não em Nossa Senhora. A conselho dum feitor, suprimiu a galeria que da casa levava ao coro da capela [...]. O que sucedeu com a capela sucedeu com a fonte. Fora preciso argamassar as juntas da mãe-d’água. Deslocou-se a pedra do tampadoiro, uma bela e prolixa Górgona. Anos depois ainda andava por lá aos tombos, e os pastores britavam em cima ave-lãs e pinhões. (CGR: 281)

Depois disto, assoberbado pelas dívidas, o último dos Cunha de Antas Azevedo Meneses e Montenegro saiu da propriedade¹².

em linha com a personalidade criativa e sonhadora do arquiteto galego, depois de se inspirar na paisagem e “cismar com os montes e sombra que projectam na vida interior dos homens” (CGR: 60-61).

¹¹ Luís de Antas estabeleceu essa ligação em finais da Guerra da Independência, ao dizer à sua esposa Joana de Azevedo: “Nossa Senhora do Amparo anda, como já avaliaste, associada às vicissitudes da família, na qualidade de padroeira e madrinha. No dia em que cair o telhado em cima dela, acabou-se a raça dos Cunha de Antas.” (CGR: 48). O estado da estátua da Senhora do Amparo é o sintoma último do destino da família. Tendo resistido a roubos, invasões e até paixões “indecorosas”, só com o último e desrespeitador por excelência dos Telmos é que a “herpes” da decadência a atinge.

¹² Telmo, expulso pelo filho na sequência da morte da mulher, fora viver com a amante mais persistente, que ele enriquecera delapidando o património; o filho, António Telmo, último morgado, foi também para junto duma amante, assim concretizando uma “nova simetria na estirpe” (CGR: 284). A queda do

A dissolução material dos laços com a essência da Casa Grande resulta da transformação dos morgados numa espécie de “cadáver adiado”, concentrado nos impulsos mais básicos e nas aparências. Anos depois, Hilário Barreiras, o *alter ego* ficcional de Aquilino e restaurador da “fazenda de leite e mel”, apesar do seu niilismo parisiense, sucumbe ao fascínio de Nossa Senhora, dessa “doce imagem de faces bochechudinhas, minha amiga do coração” (CGR: 288).

Manifestações da herança clássica como recurso fundamental

Em coerência com o pensamento de Aquilino, o recurso à herança clássica ocorre logo no prólogo da obra, onde o autor apresenta uma poderosa alusão mitológica para ilustrar simbolicamente o seu papel de mediador e mensageiro das velhas fontes até à contemporaneidade¹³. O escritor assinala: com a exceção das “últimas e extravagantes páginas do livro”, situadas já no século XX, “Sacudi o bolor do tempo e reatei o fio de Ariadna, interrompido aqui e além” (CGR: 8, *itálicos meus*). Esta alusão, que afirma a intenção de inserir o mundo diegético no *continuum* da herança clássica¹⁴, evoca também a dimensão labiríntica da própria escrita¹⁵ e a

telhado parece ter ocorrido já depois da venda da propriedade em hasta pública, no meio da disputa entre os netos de Miguel Dantas e pouco antes da chegada de Hilário Barreiras (CGR: 285). Vingativo, António Telmo tentou destruir ainda mais a propriedade, incitando a que, os que o desejassem, fossem cortar árvores e derrubar os muros.

- ¹³ A sua atitude algo irónica traz à memória a conhecida prática camiliana, patente, por exemplo, em *A Brasileira de Prazins* (Seixo 1999: 111).
- ¹⁴ O mito do labirinto não é a única marca clássica do prólogo, ocorrendo ainda alusões como “nada ganhavam em prestar um falso testemunho quando os não requeriam no *pretório*”, e cultismos típicos do variado e muito rico vocabulário de Aquilino, como “desta comarca *frumentosa*” e “seu *acerbo* pecado” (*itálicos meus*).
- ¹⁵ Aquilino parece explorar o *topos* da narrativa como urdidura, inclusivamente no âmbito da frase e da caligrafia: “O relato do reverendo Mendrugão estendia-se por altas e compactas laudas, [...] numa letra encadeada, dentro de cujos arabescos cabiam períodos inteiros de Lima Bezerra, que discorreu por esta corda, e costumava fazê-los extensos como léguas” (CGR: 6). No entanto, embora em tom cómico, Aquilino logo matiza o seu recurso ao mito grego: ao

enredada genealogia característica das dinastias minhotas, que Aquilino aproveita como recurso cómico¹⁶.

Apesar dos protestos de fidelidade aos documentos, Aquilino não abdicou da sua liberdade criativa e escolheu um itinerário com meandros originais. É assim que o escritor divide implicitamente por três sequências narrativas¹⁷ (Seixo 1999: 112 ss.), com epílogos

contrário do percurso de Teseu, o relato da Casa Grande é retilíneo no seu acompanhamento do passado, e a crónica dele resultante não pode ser designada como romance, género depreciado como “enredos e labirintos”. Foram os episódios a oferecer-se-lhe, como na História, e não ele a escolhê-los, como no Romance.

¹⁶ As referências às complicadas genealogias destes clãs “[cheios] de suevo até à medula” (CGR: 211) são frequentes. Alguns episódios destacam-se, nomeadamente o cortante diálogo entre Florêncio da Cunha Beça (inigualável “a destorcer o armorial intrincadíssimo da nobreza de Entre Douro e Minho”, enviado como representante da Casa Grande) e Simão de Vilas Boas e Azevedo, senhor da Portela das Cabras (de “ávida dentuça” e detentor de uma “imaginária ponte levadiça”), para evitar um conflito na sequência da fuga e casamento de Luís de Antas com Joana Azevedo (CGR: 50-52). Outro episódio, bem mais amistoso, envolve Luís de Azevedo, que exhibe o seu conhecimento genealógico para se insinuar à nada *snob* Silvana Sousa de Meneses, partindo primeiro de um “Somos ainda primos” (afinal em quarto grau), que termina com “encontramo-nos em D. Segismunda da Silva Silveira de Sousa, dona do Castelo de Bouro e Honra de Sabariz, que era tia dele e vinha a ser sua excelentíssima bisavó”; e depois com a ainda mais hilariante genealogia do “parente ... afastado” Ermígio Alacastrense, que partilhava com Luís de Azevedo um antepassado que combatera na batalha de Mazagão (CGR: 115-116 e 118).

¹⁷ As sequências, em que a vida privada interage com os acontecimentos históricos, apresentam primeiro (capítulos I e II) Gonçalo da Cunha a fundar a quinta, a Casa e uma modesta capela, e a família (através de Maria Roriga, a primeira grande paixão telúrica). Com ele, Homem e Natureza encontram-se em harmonia. Na segunda sequência (capítulos III-IX), sucedem-se o governo construtivo de Domingos da Cunha e as vicissitudes do filho Luís, o construtor da monumental capela (a Guerra da Restauração como fator destrutivo e uma segunda grande paixão fraturante, pela oposição violenta da família da esposa, Joana de Azevedo), cujos problemáticos descendentes levam à quebra da linha familiar pelo crime (assassinato do depressivo e epilético Plácido pelo próprio irmão Fernando, que acaba por se suicidar, assombrado pelo fantasma dele). Na terceira sequência (capítulos X-XXI), o boémio Luís de Azevedo, pertencente a um ramo colateral da família,

cada vez mais fraturantes, a progressão da interação da família com a Casa Grande e os eventos históricos, selecionando figuras, alterando factos e até omitindo gerações, o que causou a contestação dos descendentes da família¹⁸.

Uma breve análise dessas sequências permite também verificar a gradual desaceleração do ritmo da narrativa, em prol não apenas da constante exaltação lírica do esplêndido e sagrado mundo natural, onde sobressaem as árvores e as aves (Rodrigues 2009), mas também da ação humana, com foco em algumas personagens e

restaura a Casa, aguenta roubos, a Invasão Francesa e a perda da esposa, D. Silvana, e do primogénito, mas morre no contexto das Guerras Civis; ligara-se à estirpe espanhola dos Montenegros (D. Telmo, restaurador “estrangeiro”, que mitifica a memória da família através dos retratos e se mostra demasiado tolerante com o neto), e seu filho Telmo arruína a Casa com o seu adultério (a terceira paixão fraturante, com a cunhada); o estroina e inculto filho deste último, António Telmo, completa a destruição sem rebuços, atingindo pela primeira vez a Senhora do Amparo. O interregno de Miguel Dantas e seus nefastos herdeiros não merece capítulo próprio, até o restaurador sexagenário Hilário Barreiras intervir no final do último capítulo. Aquilino mostra-se atento aos paralelismos no comportamento das personagens, pois repercutem heranças centenárias, tanto de virtudes como de defeitos. É assim que, a propósito dos últimos e calamitosos morgados, assinala: “Mais uma simetria nas rebentações aberrativas da árvore genealógica” e “Nova simetria na estirpe” (CGR: 282 e 284).

¹⁸ Pouco depois da publicação da obra, Ruy de Menezes de Castro Feijó endereçou, através do jornal *Aurora do Lima*, uma carta aberta ao romancista, verberando imprecisões que poderiam ser muito interessantes “como romance”, mas deixavam “muito a desejar como crónica”. Ruy Feijó nega, entre outros “factos” ficcionais, que Fernando de Mendonça tivesse assassinado o seu irmão Plácido (que não teria sido melancólico como aparece em *CGR*); que Fernando e Joana Angélica não tivessem descendência; que Telmo fosse bastardo, abandonado e criado por cerieiros. Aquilino respondeu (a 26/12/1957, na revista *Mundo*), mostrando-se surpreso pela existência de descendentes de António Telmo da Cunha Antas Meneses e Montenegro, remetendo para os documentos e testemunhos que recolhera. Curiosamente, as alusões clássicas também pululam neste texto, nomeadamente criticando a interpretação da Casa Grande, por parte de gente não familiarizada com a tradição nortenha, como “o palácio de Tebas das sete portas”; e assinalando que o pródigo António Telmo dissiparia até “a riqueza dum Cresus”. Ambos os textos foram consultados na tese de Maria Ribeiro Machado Pedroso de Lima (2016: 115-123).

episódios, entre o épico, o trágico e o cómico, em que o autor dá asas à sua arte e saber¹⁹.

Assim, a progressão das gerações da família fundadora do morgadio de Nossa Senhora do Amparo é o verdadeiro fio condutor na viagem pelo tempo, numa representação exemplar e até algo pessimista (Seixo 1999: 122) da condição efémera do humano no eterno devir da natureza, exemplificativa de que “os homens são o somatório dos vícios e virtudes dos seus antepassados” (CGR: 282). Quando, já no final do último capítulo, o filosófico Hilário Barreiras liberta a Senhora do herpes do desleixo e faz reviver a fértil propriedade, está de facto a religar o “fio de Ariadna” ao tempo fabuloso da mata primigénia, mas reconhecendo a sua condição efémera de humano²⁰.

A narrativa d’*A Casa Grande de Romarigães* espraia-se por um arco temporal de quatro séculos marcados pela importância da herança clássica, acompanhando as tendências estéticas dominantes, simbolizadas pela Górgona e pelo espigueiro que parece um templo grego (CGR: 28). Evidencia-se também o papel essencial do latim na Igreja Católica, enquadrado na presença constante de sacerdotes e em particular na recorrência da conservadora e beata “*Bracara Augusta*”, a “Roma lusa”, como cenário de alguns dos episódios mais notáveis do romance. Tratando-se, como é o caso, de um romance histórico, pode dizer-se que o recurso ao património greco-latino é também um elemento pertinente para a construção da chamada “cor local”.

Os usos alusivos, exemplificados a propósito do prólogo, são muito abundantes e variados nos vinte e um capítulos do romance, mas constituem apenas uma das várias tipologias de recursos ligados à herança clássica que Aquilino utiliza, com diversos níveis de

¹⁹ Eduardo Lourenço (1987: 64-65) sublinhou o saber de Aquilino: “O ex-semi-narista serve-se com abundância e verve das iguarias que o conhecimento dos textos e a frequência do serralho eclesiástico lhe propiciam”, sendo igualmente “Mais sabedor do que o comum dos nossos escritores em teologia, em filosofia ou sociologia”.

²⁰ Aquilino conclui *A Casa Grande de Romarigães* com esta questão, assumida por Hilário Barreiras: “Que chova, que faça um sol radioso, com o mundo vegetal pletórico de seiva ou mais aganado, à triste planta humana é que nada a afasta da sua carreira para morrer. Será ele a obra-prima da Criação ou a pior de todas?” (CGR: 288).

erudição. Para melhor explorar essas camadas de influência clássica, ainda que sem qualquer pretensão de exaustividade, elencarei as tipologias e respectivos exemplos, juntamente com alguns temas e episódios particularmente relevantes.

1. O latim e a educação

O insistente uso do latim no contexto eclesiástico assenta numa ambiguidade com origem na história: apesar das raízes pagãs, a Igreja Católica, continuadora da herança de Roma, tomou-o como língua oficial, mantendo a literatura latina como recurso essencial na aprendizagem. Aquilino aponta essa aparente inconsistência a propósito do P.^o Inocêncio, ilustre sacerdote da “Roma lusa” e um dos infrutíferos mestres do jovem morgado Telmo, filho do já mencionado miguelista Luís de Azevedo. Inocêncio

era uma barra nas latinidades e passava por ser ele da Câmara Eclesiástica quem redigia a correspondência da Arquidiocese com a Santa Sé no idioma que, para enaltecer a Virgem Mãe, primeiro se apurara a cantar as brincalhotices dos faunos com as ninfas. (CGR: 212)

Esta confusão entre a Virgem Maria e figuras mitológicas sensuais repete, num âmbito mais culto, a convergência entre Santa Justa e a deusa Vénus mencionada anteriormente. Como o excerto também sugere, a proficiência no latim é vista como uma qualidade conferente de *status* aos sacerdotes, pelo menos aos “róseos abades do Minho” (CGR: 201).

Além do P.^o Inocêncio, outros são apontados: “[um Padre-Mestre] poço no latinório e esturrinho” (CGR: 31), ou “o abade de S. Mamede de Ferreira, que pronunciava o latim tão bem que parecia a linfa do português” (CGR: 109). Esta metáfora aparece de novo para caracterizar o “Eutrópio inefável” – ou “Estrópias”, segundo Aniceto do Bento Lado –, autor de eleição para o nível elementar, que os colegas de Telmo Montenegro “trauteavam, assobiavam, sabiam de cor e salteado”: era, pejorativamente, a “linfa chirla da marnota latina” (CGR: 213).

A menção cômica do “esturrinho” acompanha o “Até tomava simonte!” com que o morgado de Lisouros comprovava a erudição do seu mestre de Salamanca. Talvez mais do que as inevitáveis lunetas²¹, o uso de rapé afigura-se um símbolo da intelectualidade sacerdotal e profana, como se verá a propósito das vulcânicas “ventas” do P.^e Inocêncio.

Mas o latim e a gramática – e com eles as “velhas sebatas aristotélicas” que estruturavam os cérebros dos mestres (CGR: 213) – estão também no centro de um debate sobre a “pauta pedagógica” (CGR: 212) usada nas escolas, situado por Aquilino nos anos trinta do século XIX. Na sua origem está a inaptidão, ou falta de apetência, do jovem Telmo de Montenegro para os estudos, aquando da breve e tormentosa frequência do Colégio da Virgem Intemerata, em Braga. Aquilino problematiza a importância do ensino do latim no âmbito da insistência na memorização acéfala e no saber afastado do real, mas não se trata de uma crítica unilateral.

Símbolo de um modelo ultrapassado, porque livresco, fomentador da aceitação passiva e afastado da realidade, a memorização era acolhida sem pestanejar por jovens de classe média – “filhos segundos, filhos de sirgueiros e de um ou outro rico mercador, afilhados dos senhores cónegos” – que precisavam de avançar esta etapa para cursarem na universidade e subirem na vida: “Toda a questão para eles estava nesta habilitação” (CGR: 212-213).

O latim podia, portanto, ajudar no elevador social. No entanto, para um jovem morgado como Telmo de Montenegro, os sacrifícios associados ao seu estudo afiguravam-se completamente inúteis – “Acaso era preciso possuir as regras do solfejo para se saber cantar?” (CGR: 215) –, pois não necessitava de se esforçar por nada; e até ofensivos, pois impunham regras à sua índole caprichosa e

²¹ Note-se que Alexandre, filho de Domingos da Cunha, um talento no latim, renunciou a sua espirotuosidade e sucesso na arquidiocese bracarense – como Monsenhor, arcediogo da Labruja, “má-língua número um da cidade dos Arcebispos” e manejador de influências para defender a família, até perto dos noventa anos (CGR: 155) – ao adotar óculos, “decerto mais por mania”: “uns óculos grandes, que assim era de moda na corte de S. Isidro, muito sapienciais e circunspectos” (CGR: 31).

suscetível, incapaz de cumprir até o horário escolar. Aquilino menciona também as dificuldades de integração de Telmo, devido à sua atitude arrogante, mas também à tolerância com que era tratado em razão do poder da sua posição social. Este poder, além do obsoleto *status* de morgado, incluía a sujeição dos mestres bracarenses, todos eclesiásticos, aos preços da cera fornecida pelo pai adotivo²², Aniceto do Bento Lado, também conhecido por Ladro.

Habituação a levar a sua avante, Telminho acaba expulso do colégio bracarense da Virgem Intemerata pelo enésimo desrespeito aos mestres. Angustiado com a situação, o cirieiro pergunta a Telmo Irzaoz: “Vossa Senhoria há-de-me dizer para onde é que o manda...?”; mas o Hidalgo responde: “Para aquilo que é seu”. O lamento do cirieiro “E fica assim um brutinho...” leva D. Telmo a apresentar a Bento Lado a sua filosofia: “Brutinho?! Os padres transtornaram-lhe o juízo. O meu neto tem ciência cabonde. [...] A verdadeira ciência é a da vida.” O cirieiro aponta-lhe o anacronismo desse pensamento: “Isso foi no tempo em que se dançava a galharda [...]. As coisas mudaram. Hoje um homem vale pelo que é e pelo que impõem as suas qualidades de inteligência. De resto, o saber não ocupa lugar”. Porém, D. Telmo, que frequentara a Universidade de Salamanca e mostra conhecimentos históricos e mitológicos²³, considera que a universidade apenas formava em “burrologia” e dava acesso a “mamadeiras oficiais”, de que o neto não necessitava (CGR: 219-220).

²² O pai biológico é o já mencionado Luís de Azevedo, que acabou por ser morto durante a viagem para assistir à aclamação de D. Miguel. Telmo tinha sido abandonado na roda e depois adotado pelo casal de cirieiros bracarenses, porque era filho da “concubina” Maria Carantonha de Montenegro, filha de D. Telmo de Irzaoz, e havia descendência legítima. Mais tarde, depois de perder o seu herdeiro (filho da primeira mulher, D. Silvana) na tragédia da Ponte das Barcas, Luís consegue descobrir o paradeiro do menino e chegar a um acordo com os pais adotivos. Na sequência da sua morte, a tutela do menino passou para o avô, um pitoresco fidalgo espanhol que, apesar de fino e culto, deixa o neto remeter-se a um quase analfabetismo.

²³ Como se verá a propósito da associação dos chamamentos dos pavões a Cleópatra ou das alusões a Lucrecia e Messalina em conversa com o pintor dos quadros, da galeria dos antigos morgados.

O reforço dado pelo avô sedimenta a natureza do menino Telmo: egoísta, caprichoso e já com propensão para a promiscuidade, com efeitos gravíssimos para os que o rodeiam e para o futuro da Casa Grande, que acabou perdida pelo filho António Telmo, por quem nunca mostrara qualquer desvelo paternal.

Sintomaticamente, o clímax desta disfuncionalidade e degeneração é expresso através da carta macarrónica com que António Telmo reage ao pedido de ajuda do pai: “Tornou-lhe o filho resposta em meia folha de papel de carta, tão crivada de erros, que o próprio pai, impávido analfabeto, se admirava com os seus botões: mas que jerico!” (CGR: 277).

Em contraste com a displicência de Telmo Irzaoz, Domingos da Cunha, nos tempos heroicos da Casa Grande, mostrara-se homem prudente e preocupado com o futuro dos filhos. No seu caso, havia “cinco cachorros” (CGR: 30): o primogénito e “quatro perdigotos” – entre os quais uma menina, “a arvéola”²⁴ Cristina –, que não podiam ficar à mercê das “sopas, magras ou gordas” do irmão mais velho (CGR: 277). Para dar aos três rapazes uma educação que lhes abrisse as portas do Paço e da Igreja, o pai contratou o já referido Padre-Mestre, “poço no latinório e esturrinho”; e um parente afastado, especialista em genealogia e nas prendas exigidas para os tornar jovens nobres “urbanos como alfenins” – o também já mencionado Florêncio da Cunha Beça (CGR: 31). De alma rural e bélica, para Domingos “o supersumo da boa criação estava em jogar as armas a primor e domar com duas gaitadas dos esporins um poldro bravo”. Contudo, mesmo no caso do filho morgado, ele considerava que “saber não ocupa lugar”. Por isso, o jovem Luís de Antas foi submetido ao latim e à “ciência do silogismo”, que lhe pôs “os miolos n’água”. Os outros três varões eram espartíssimos e lançaram-se com sucesso na vida²⁵.

²⁴ As designações dos pequenos filhos de Domingos da Cunha exemplificam a tendência aquilina de aproximar os seres humanos dos animais, em paralelo com a humanização destes, como acontece, por exemplo, com os gaios que protagonizam a perda da bolota que deu origem à mata.

²⁵ Cristina sofreu as consequências das limitações impostas às mulheres e, sem dote apetecível e pretendentes ricos, ficou solteira, contribuindo para a primeira grande tragédia da casa ao proteger o sobrinho Fernando de Mendonça.

Desta forma, a desvalorização do Latim e do princípio de que “o saber não ocupa lugar” por parte de D. Telmo Irzaoz representa um retrocesso com grande influência na ruína da família.

É no contexto dos dois capítulos de temática educacional (o III e o XVI) que aparecem citações latinas de âmbito didático, como (*itálicos em geral meus*): “*hora, horae*” (CGR: 32); “*filia agricolae pulchra est*” (CGR: 32); “*quidam, quaedam, quodam*” (CGR: 211), e até o aproveitamento sofisticado da frase usada nas aulas pelo P.^c Furão – “*Ego sum qui sum*” (CGR: 217) – por parte do menino Telmo, para justificar a sua obstinada rejeição dos estudos.

Abundam e repetem-se expressões ligadas por vezes ao ambiente jurídico, mas também com provável fonte na *Vulgata* ou em obras literárias, tornadas bordões habituais: “*in lato sensu*” (CGR: 51); “*ipso facto*” (CGR: 63); “*in illo tempore*” (CGR: 93); “*pro forma*” (CGR: 118); “*in loco*” (CGR: 120); “*in jure*” (CGR: 137); “*modus vivendi*” (CGR: 155); “*ipso facto*” (CGR: 156); “*pedibus calcantibus*” (CGR: 171); “*manu a manu*” (CGR: 184); “*pro forma*” (CGR: 198); “*quantum satis* do português e do latinório” (CGR: 220); “*mutatis mutandis*” (CGR: 232); “*pro forma*” (CGR: 260); “*mare magnum*” (CGR: 200); “*in mente*” (CGR: 211); e até a designação da cidade de Braga pelo nome latino: “*dignos de Bracara Augusta*” (CGR: 146); “*grande nome de Bracara Augusta*” (CGR: 212). Outras são mais claramente religiosas, como “*grato Deo*” (CGR: 39); “*Agnus Dei*” (CGR: 51); “*orate fratres*” (CGR: 54); “*vita et moribus*” (CGR: 65); “*prima tonsura*” (CGR: 88); “*Flos sanctorum*” (CGR: 95); “*de profundis*” (CGR: 106); “*tantum ergo*” (CGR: 145).

Acresce um conjunto de usos de contexto mais alusivo, como “*Ave, inefável padroeira dos cábulas*” (CGR: 239); “*como boa e previdente domina*” (CGR: 224); e o cómico “[os perus davam-se] ares de *bravi*” (CGR: 188), com que Aquilino dá asas ao seu habitual gosto de descrever, com pormenor e em traços humanos, o comportamento dos animais. É também frequente, quer o uso de palavras latinas como o pronome indefinido *quid* – “*quid magnético*” (CGR: 40); “*quid psíquico*” (CGR: 60); “o *quid* [...] consistia em ter memória” (CGR: 213) –; quer a sua adaptação ao português, nomeadamente com “*quiproquo*” (CGR: 220) e “*quotilique*” (CGR: 226).

Não se mencionam aqui os numerosos latinismos ou cultismos, mais ou menos integrados na língua, exemplificados por “*pulcra* de todo” (CGR: 213); “*célula* [...] naturalmente *seva* e voraz” (CGR: 225); “*câncer* roedor” (CGR: 227); “*libido*” (CGR: 242); “*gérmen*” (CGR: 244); “*vénulas*” (CGR: 248); “*cruor*” (CGR: 257); e mesmo a designação do “colégio da *Virgem Intemerata*” (CGR: 210), que ajudam a compor o riquíssimo mosaico vocabular do autor²⁶.

Especial menção merece a citação ribombante com que um dos cronistas da Casa Grande aporta autoridade à sua “investiva de ordem celestial contra a voluptuosidade”, de que é apresentado “transunto fiel”, ericado de exemplos de ruína causada pela luxúria de próceres, do rei David e dos Césares ao rei Rodrigo. “*Luxuria inquinat; irretit; inviscat; foedera rumpit*” é o primeiro hexâmetro dos *Versus de Luxuria et ejus effectibus* de Santo António de Pádua, desenvolvimento de um lugar-comum de S. Gregório Magno²⁷, citado a propósito da longa relação adúltera de Telmo de Montenegro com a cunhada, Dionísia de Travanca e Ceia (CGR: 266-267).

O exemplo mais notável do uso do latim e da ligação entre Eros e Cristo é a já mencionada ladainha de Santa Justa, proclamada numa das procissões da festa (CGR: 97-98). Aquilino apresenta-a como inscrita num “velho ripanço [...] cuja lição, provavelmente de cunho ariano, sobrevivera aos ritos visigóticos e moçárabes”, mas não foi possível localizá-la. Tais considerações aproximam-na dos tempos iniciais do Cristianismo e da coexistência com os ritos da deusa Vénus. Na lista de invocações ressaltam epítetos de teor sensual, com

²⁶ A nota introdutória é também uma espécie de amostra da riquíssima linguagem aquiliniana, de “plasticidade impressionante combinando o rústico com o erudito”, amiúde lírica e quase sempre permeada por uma ironia mordaz, que no decurso da ação é agilizada pelo discurso indireto livre (Martins s/d).

²⁷ Agradeço ao colega José Carlos Miranda a informação sobre a origem de *Luxuria inquinat*, lugar-comum em listas de vícios e seus efeitos a partir de uma homilia de S. Gregório Magno (Sumo Pontífice entre 3/05/590 e 12/03/604) na Festa da mártir Santa Inês (*Homiliae in Evangelia* 1, 11, 3). Santo António desenvolve o tema no poema *Versus de Luxuria et ejus effectibus* e em seguida fundamenta as palavras nas *Concordantiae Morales* (*Liber* I, 18, p. 630). À semelhança de Santa Justa, salta à vista a contradição entre a vida e obra de Santo António e a imagem de casamenteiro celebrada nas festas lisboetas.

abundante uso de palavras do âmbito semântico do prazer, como *voluptas*, *delectatio*, *gaudium*, *iucunditas*, *dulcedo*, *amoenitas*, *laetitia*, *suavissima*; e dos sentidos, como *oculus* e *tactus*. Em paralelo, *illibata*, *sanctus*, *dealbatus*, *sine labe*, *moris emendatissima*, que parecem em minoria, assinalam a pureza da donzela:

Inupta puella suavissima (Ora pro nobis!);
Tenera caro rastro illibata (Ora pro nobis!);
Rudis et tenuis carina (Ora pro nobis!);
Excelsa unda voluptatis (Ora pro nobis!);
Sinus sanctus dealbatus (Ora pro nobis!);
Columba sine labe peracta (Ora pro nobis!);
Hoedula moris emendatissima (Ora pro nobis!);
Ineluctabilis delectatio (Ora pro nobis!);
Coeli gaudia dierumque laetitia (Ora pro nobis!);
Oculorum et tactus iucunditas (Ora pro nobis!);
Dulcedinis profundum mare (Ora pro nobis!);
Vitae et mortis amenitas (Ora pro nobis!).
 (CGR: 97-98)

2. As alusões

O grosso das marcas clássicas corresponde ao campo alusivo, presente já no recurso à expressão “Todos os caminhos levam (vão dar) a Roma”, e a identificação de Braga como “Roma Lusa”. São vários os âmbitos das alusões, mas, além da dificuldade inerente à definição do conceito, as divisões temáticas revelam-se complexas por coincidirem várias tipologias na mesma situação. Segue-se um agrupamento mais indicativo do que exaustivo, com destaques em itálico.

2.1. Mitológicas

No caso do panteão greco-romano, Aquilino opta normalmente pela designação latina. Notabiliza-se pela quantidade e também variedade a alusão à Guerra de Troia e às personagens homéricas. Por vezes, os nomes mais emblemáticos aparecem como nomes comuns e até verbos, mesmo que se possa suspeitar de gralha (*itálicos meus*): “[o gaio que perdeu a bolota] a conjurar os *deuses* daquele desaforo” (CGR: 12); “carranca de *Medusa*” (CGR: 26); “[coelhos]

mais cómicos que *cupidos* a lançar a frecha” (CGR: 27); “tóxico que a *medusava*” (CGR: 42); “umas devotas de *Vénus*”, “vir pedir-lhes a elas, cristãs de gema, esmola para uma *deusa de paganismo!* [...] a *deusa do impudor!*”, “foram-se a *Vénus* e fizeram-na em cacos”, “gabirus como hoje, obrigando-as deste jeito a sacrificar a *Vénus*” (CGR: 95 ss.); “como *Édipo* para a *Esfinge*” (CGR: 114); “descerrava um ar capitoso e luculento de deusa *Ceres*”, “a *ninfa*”, “olhos [...] pareciam [...] *vacas* que figuravam de *deusas nas religiões mediterrâneas*”, “o que a tornava de *Ceres* em *Palas*” (CGR: 115); “Que *Letes* lhe chamou antigamente”²⁸ (CGR: 116); “D. Silvana portava-se como uma *amazona* que era” (CGR: 117); “A *amazona* tinha esgotado os seus golpes particulares” (CGR: 120); “numa hora ardeu *Troia*” (CGR: 126); “calcanhar de *Aquiles*” (CGR: 141); “tanto se congoçaram *gregos e troianos*” (CGR: 155); “há um *vulcano* formi-

²⁸ A alusão ao mítico rio infernal indutor do esquecimento, cujo nome foi atribuído pelos romanos ao Lima, pertence a uma citação de versos do poeta limiano Diogo Bernardes, feita de cor por D. Silvana de Sousa Meneses. Tal gesto da rústica morgada de Violeiros pretende evocar a afinidade com Luís de Azevedo, criada pela circunstância de o livro de poemas lhe ter sido oferecido pela anterior morgada da Casa Grande, D. Joana Angélica. D. Silvana não é nada literata e conhece os versos apenas porque o seu capelão os recitava constantemente. À citação sucede uma descrição bucólica dos trabalhos agrícolas, onde o narrador destaca “o carro da lavoira, puxado por duas bonitas vacas de galhadura erguida, muito dóceis e patudas” (CGR: 117). Diogo Bernardes já tinha sido mencionado no segundo capítulo para sublinhar a pujança das terras da Casa Grande sob o governo do fundador Gonçalo da Cunha: “Manadas de vacas [...] de galhaduras em lira, mais esbeltas que duas estrofes de Diogo Bernardes, davam amenidade bíblica ao verde anojadiço das veigas” (CGR: 27). Esta presença temporã do poeta e o enquadramento comum – dado para mais o contexto geográfico e cronológico da fundação e desenvolvimento da Casa Grande e o valor essencial atribuído à interação frutífera do Homem com a Natureza – parecem apontar Diogo Bernardes como uma espécie de subtexto do romance aquilino. A menção do poeta acompanha outras feitas por Aquilino a personagens ilustres do Minho, como Gabriel Pereira de Castro ou Manuel Gomes de Lima Bezerra, o que se afigura um detalhe da chamada “cor local”. Contudo, a evidente relevância do poeta aconselha um estudo mais aprofundado da relação entre as sugestivas e líricas descrições de Aquilino e os poemas de Bernardes.

dável” (CGR: 172); “o *automedonte*” (CGR: 172); “verdadeiro templo de *Ceres*” (CGR: 202); “[D. Telmo Irzaoz] todas as manhãs dir-se-ia inspirado pelo travesseiro do velho *Nestor*” (CGR: 203); “primeiro se apurara a cantar as brincalhotices dos *faunos* com as *ninfas*” (CGR: 212); “dessa vez ardeu *Troia*” (CGR: 215); “Telmo era estimado de *gregos e troianos*” (CGR: 228); “[Dionísia] na virtualidade de conquistar o príncipe suspirado com os *pomos das Hespérides* que pertenciam aos outros” (CGR: 228); “Por uma bisbórria [...] se tomam às vezes compromissos destes com *Mercurio*” (CGR: 243); “tornava-lhe a vida um *tântalo*” (CGR: 258); “constelação das *Plêiades*” (CGR: 267); “a noiva não era nenhuma *Helena*” (CGR: 281); “uma bela e prolixa *Górgona*” (CGR: 281).

2.2. Culturais

“cardos [...] flores humildes, por isso mesmo *troféu de vitória*” (CGR: 13); “animal que *Aristóteles* chamava político” (CGR: 15); “mil pernas *maratónicas*” (CGR: 27); “Manadas de vacas [...] de galhaduras em *lira*, mais esbeltas que duas estrofes de Diogo Bernardes” (CGR: 27); “espigueiro bonito que nem *templo grego*” (CGR: 28); “os *poetas do Velho Lácio*” (CGR: 83); “*peplo*” (CGR: 94); “*lábaro*” (CGR: 94); “Assim ou assado, todos os caminhos levam a *Roma*” (CGR: 97); “*luta romana*” (CGR: 114); “[D. Silvana tinha] qualquer coisa de *mítico e legendário*” (CGR: 114); “*hurra homérico*” (CGR: 134); “todos os caminhos iam dar a *Roma*” (CGR: 156); “*pirrónico*” (CGR: 162); “*auriga*” (CGR: 169); “[os pavões a] arrastar a sua capa de asperges de *arcebispo de Bizâncio*” (CGR: 188); “se fossem estúpidos, não teriam os *gregos* escolhido tal ave [o pavão] para figurar no mesmo plano do lado das *divindades*” (CGR: 189); “as legítimas novilhas barrosãs, com as *pontas em lira longas e proporcionadas que nem hexâmetros*” (CGR: 202); “*bizantino* fidalgo” (CGR: 203); “reunidos em *ágape*” (CGR: 204); “as *matronas* consideradas de Braga” (CGR: 204); “deixavam cair em terra as escórias de *Vesúvio* (sobre as “ventas” do P.^e Inocência depois de usar rapé)” (CGR: 212); “velhas sebentas *aristotélicas*” (CGR: 213); “o *Eutrópio* inefável, que os outros trauteavam” (CGR: 213); “tanto lhe vale estudar no tal *Estrópias*” (CGR: 214); “O P.^e Hilarião passava em Braga por um dos *Sete Sábios da Grécia* ressuscitado” (CGR:

217); “tendo calçado *coturno dramático*” (CGR: 219); “meio *alba de sacerdotisa*, meio plumagem de pavão branco armado” (CGR: 225); “*penitológio romano*” (CGR: 225); “*gineceu da pureza*” (CGR: 226); “[pernas] esbeltas *colunas do templo*” (CGR: 229); “[Braga] *Roma lusa*” (CGR: 237); “divertido com a linguagem assaz *pítica* do pai Bento” (CGR: 238); “[o sol com a sua] *dalmática* de oiro fúlgido pendurada na vidraça” (CGR: 237); “*peplo azul*” (CGR: 239); “uns sobrinhos revoltavam à roda daquela *áurea senectude*” (CGR: 239); “A boa velha dormia como uma *cariátide* de altar” (CGR: 253); “como nos tempos *epopeicos* da Casa Grande” (CGR: 259); “as velhas damas [...] sombras *elisianas*” (CGR: 260); “para vos entregardes às babilónicas e loucas *bacanais*” (CGR: 268); “*ágapes*” (CGR: 279); “a guarda *pretoriana* [de António Telmo]” (CGR: 280).

2.3. Históricas

“*Aníbal* face à Campânia tentadora” (CGR: 36); “capaz de *meter as mãos no lume*” (CGR: 56); “vara de *Drácon*” (CGR: 59); “Passou-se essa pouca-vergonha em Sevilha, [...] terra cálida e propícia ao amor, não se sabe a que alturas do séc. III, o século [...] das grandes galgas em nome de Deus” (CGR: 95); “[os pavões dizem “cleô”] a chamar por *Cleópatra*” (CGR: 189); “com o seu bigode à *Vercingétorix*” (CGR: 191); “fero *Artaxerxes*” (CGR: 203); “Não ma faça nenhuma *Messalina*” (CGR: 207); “Não senhor, pintarei uma virtuosa *Lucrecia*, uma *Lucrecia* que rescenda a nardo” (CGR: 207); “capaz de *meter as mãos no lume por ele*” (CGR: 261); “se afundou [...] o Egipto com *Cleópatra*” (CGR: 267); “soverteram [sic] em sangue e nojeira *Roma com os Césares dissolutos*” (CGR: 267).

3. Um episódio entre o cómico e o trágico: D. Silvana, a deusa mediterrânica²⁹

Silvana de Sousa Meneses é uma riquíssima morgada solteirona, dedicada aos trabalhos agrícolas, com quem Luís de Azevedo, recém-instalado em Romarigães como herdeiro já quarentão, tenta consorciar-se para recuperar a Casa Grande da ruína. Desde o princípio que Aquilino compõe uma imagem mítica da senhora, com traços de deusa homérica ou sacerdotisa cretense e um nome evocador das divindades silvestres: tinha “olhos espantadiços, tão grandes que pareciam os olhos das vacas que figuravam nas religiões mediterrâneas”, e uma compleição “rija e bem musculada” merecedora da identificação repetida com as guerreiras amazonas. Graças ao azedume dos vários pretendentes rejeitados, a morgada adquirira a imerecida alcunha de “Triste-Feia” e a desagradável reputação de “virago” que alegadamente consumia rapé “como um cónego de Braga”, e “cálices de cachaça” para mata-bicho (CGR: 113). Na origem destes epítetos caluniosos estava uma peculiar exigência, que trouxera humilhação a bastantes fidalgos das redondezas: “Quem houvesse de cometê-la para casamento, teria primeiro de passar por uma prova de força [normalmente luta romana] e derrotá-la”, “certame” que tinha “qualquer coisa de mítico e legendário” (CGR: 114). Assim, mesmo sem a menção de nomes, Silvana evoca figuras mitológicas como Atalanta e até Tétis, a relutante esposa de Peleu, mas Aquilino menciona outras, como Ceres (ao trabalhar na eira), Palas (ao mostrar a sua subtil impaciência com a visita de Luís de Azevedo) e a mais genérica “ninfá” – ou não fosse chamada Silvana.

O morgado de Romarigães, que viera corajosamente para junto dela “como *Édipo* para a *Esfinge*” (CGR: 114), causou boa impressão ao ajudar a carregar os pesados sacos de milho que ela enchia, e foi de imediato desafiado para a usual competição de luta. O contacto físico próximo revelou afinal uma “bela fêmea de carnação indeformável” (CGR: 119), e a superioridade física de Luís foi aceite

²⁹ Aquilino dedica a este episódio todo o breve capítulo XII, pp. 112-123. Assinala-se que as genealogias oficiais não mencionam esta senhora.

desportivamente pela morgada, que murmurou: “Sim senhor, o primo é homem para mim” (CGR: 120). Logo outras qualidades se revelaram, compondo um modelo feminino bastante greco-latino: além da beleza, da simplicidade e da indústria, este “querubim” era “mulher de poucas falas”, mas capaz de dar atenção às histórias do futuro marido (CGR: 120). Alguns meses de namoro rústico, com troca de receitas de boticário e comidas suculentas, culminaram numa festa de casamento à imagem de uma romaria popular, com festa rija e as habituais cabeças rachadas (CGR: 121).

Depois de uma década de felicidade, em que Silvana se mostrara “meiga e macia como o veludo” (CGR: 122) e de que resultaram dois filhos, a desgraça aconteceu: a morgada acaba morta por uma vaca, na sequência de uma temeridade com o seu quê de *hybris*, deixando o viúvo inconsolável e dois filhos que também desaparecerão na infância.

Ao longo deste pequeno e nada exaustivo estudo, creio ter ficado evidenciado o quão relevante é a herança clássica na obra *A Casa Grande de Romarigães*, que constitui um exemplo notável do modo como Aquilino integrou e aproveitou esse património na construção do seu universo ficcional.

Mais do que resultado do gosto e considerável saber de Aquilino, a insistente presença greco-latina – nas suas múltiplas facetas – é o meio ideal para representar, através de uma surpreendente mescla do pagão e do cristão, a sua peculiar visão da relação do ser humano consigo e com a natureza. O contexto histórico, geográfico e social do percurso dos morgados da Quinta da Senhora do Amparo fornece também o enquadramento lógico para a irrupção do latim escolar e eclesiástico e para a invocação do bucolismo ameno de Diogo Bernardes, herdeiro dos “poetas do velho Lácio”. Além dessas vertentes, o labiríntico fluxo e refluxo da Casa Grande e seus habitantes humanos, animais e vegetais é ilustrado e enriquecido por algumas constantes aquilínias, como as alusões troianas e romanas, e a exploração, mais ou menos metafórica, de figuras e relatos mitológicos, evocados desde o Mediterrâneo ancestral a par da perene e poderosamente simbólica Senhora do Amparo.

A cultura clássica é, assim, essencial na construção do clima trágico, cómico, lírico e até épico, que permeia e individualiza este original romance histórico.

Bibliografia

- Lima, Maria Ribeiro Machado Pedroso de (2016). *A Casa Grande de Romarigães. Um contributo histórico e arquitectónico*. Universidade de Évora: Dissertação de Mestrado.
- Lourenço, Eduardo (1987). “Aquilino, ou Eros e Cristo”. *Colóquio/Letras* 100: 60-69.
- Martins, Serafina (2006). “A seda da linguagem – Sobre o discurso dos afectos em Aquilino Ribeiro”. In *Derivas 2006*, coord. António M. Ferreira e Paulo Alexandre Pereira. Aveiro: Ed. Universidade de Aveiro, pp. 31-42.
- ___ (s/d). “Aquilino Ribeiro”. In Centro Virtual Camões. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/aquilino-ribeiro-39117.html#.X1IWK3lKjIU> (acedido a 15/01/2022).
- Mateus, Isabel Cristina (2009). “A *Casa Grande de Romarigães*: História e (re)escrita da história (uma leitura pós-moderna)”. In *Voltar a ler: Aquilino Ribeiro*, coord. António M. Ferreira e Paulo Neto. Aveiro: Ed. Universidade de Aveiro, pp. 43-72.
- Ribeiro, Aquilino (1983). *A Casa Grande de Romarigães*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rodrigues, Isabel Cristina (2009). “Teoria geral dos castanheiros: A *Casa Grande de Romarigães*, de Aquilino Ribeiro”. In *Voltar a ler: Aquilino Ribeiro*, coord. António M. Ferreira e Paulo Neto. Aveiro: Ed. Universidade de Aveiro, pp. 31-42.
- Sancti Francisci Assisiatis, et Sancti Antonii Paduani Opera omnia, Opera & labore R. P. Ioannis de La Haye. Lugduni: Petri Rigaud, in via Mercatoria* (1653). Disponível em https://books.google.pt/books?id=6bE22R_uSYC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=one-page&q&f=false (acedido a 16/01/2022).
- Seixo, Maria Alzira (1985). “O exaltante poder. Relendo *Terras do Demo e A Casa Grande de Romarigães*”. *Colóquio/Letras* 85: 22-31.
- ___ (1999). “Uma especiosa réstia de alhos”. In *Escrever a casa portuguesa*, org. Jorge Fernandes da Silveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 109-123.

As descendentes da *meretrix* em duas peças de Natália Correia

ROBIN DRIVER*

Uma anedota contada por Fernando Dacosta acerca de Natália Correia revela como, ao voltar para casa¹ de madrugada, a escritora costumava abrir a janela do carro e exortar as prostitutas que frequentavam a zona com a seguinte exclamação: “Meninas, não se deixem humilhar, lembrem-se que são sacerdotisas do amor!” (Dacosta 2013: 68). A história parece ser coerente com a atuação de uma figura cuja obra literária se dedicou frequentemente à exploração e ao enaltecimento do Eros nas suas várias permutações, uma missão exemplificada pela famosa *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* publicada pela autora em 1966 e subsequentemente reprimida pela censura do Estado Novo.

Nessa linha, é interessante notar que a figura da prostituta também ocupa uma curiosa posição de destaque na obra de Natália Correia, aparecendo e reaparecendo em encarnações que fusionam tradições tão variadas como as lendárias prostitutas sagradas de certas sociedades antigas, as alcoviteiras vicentinas e as *demimon-*

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
| rasdriver@usp.br
O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001.

¹ A autora morava no n.º 52 da Rua Rodrigues Sampaio, em Lisboa.

daines do *fin de siècle*. É nesta perspectiva que o presente estudo propõe pensar a figura da prostituta na obra dramática de Natália Correia, grande conhecedora da cultura clássica, à luz da personagem-tipo da *meretrix* na comédia romana.

Deste modo, antes de prosseguir com uma análise mais aprofundada das personagens prostitutas da escritora açoriana, convém, num primeiro momento, fazer alguns apontamentos acerca da personagem-tipo clássica com a qual elas serão comparadas. Desenvolvida a partir da *hetaira* da comédia nova grega, a *meretrix* das comédias romanas de Plauto e de Terêncio representa a personagem-tipo da prostituta. Convencionalmente, tem-se buscado dividir o grupo das *meretrices* em dois campos: o da *meretrix mala* e o da *meretrix bona*, sendo que a primeira categoria conteria as prostitutas desonestas, egoístas e gananciosas, enquanto o segundo campo diria respeito a prostitutas cujas intenções ou motivos seriam de alguma forma mais honoráveis. Como apontado por Dwora Gilula, a invenção da *meretrix bona* foi atribuída a Terêncio por Donato nos seus comentários sobre o autor (Gilula 1980: 142), e essa ideia do dramaturgo romano como o originador de uma nova personagem-tipo inovadora continuaria relativamente incontestada ao longo dos séculos.

A ideia das *meretrices* como um grupo bifurcado persiste na crítica contemporânea, mesmo que, já em 1980, Gilula tenha argumentado de forma convincente que todas as *meretrices* da comédia romana são fundamentalmente *malae*, no sentido em que, mesmo quando as suas ações parecem contribuir para o encaminhamento da trama até um final feliz convencional, estas são motivadas por um instinto de autopreservação que as alinha com as características básicas da *meretrix mala*: “All the *meretrices* of Terence are various actual presentations of one basic stock-type: the *meretrix mala*” (Gilula 1980: 164). Gilula reforça que, embora certas *meretrices* de Terêncio possam mostrar-se inteligentes e charmosas, estas “positive qualities, although contributing to a more credible presentation of a dramatic character, do not necessarily mean that they indicate a different stock-type. Roman Comedy depicted only one basic-type of a *meretrix*” (Gilula 1980: 165).

Outra tentativa de subcategorização, proposta por Ann R. Raia numa palestra apresentada no St. Joseph's College, North Windham, Maine, em 1983, dividiria as *meretrices* em três facções organizadas essencialmente por idade e fase de carreira. O primeiro subgrupo seria das jovens prostitutas iniciantes, muitas vezes dedicadas a um único cliente; o segundo, das prostitutas no meio da carreira, já com vários clientes que elas acolhem e abandonam conforme o fluxo de dinheiro e de bens que eles lhes rendem; e o terceiro grupo seria das velhas alcoviteiras ou *lenas*, prostitutas no fim da carreira, que cinicamente encorajam as suas jovens protegidas a pensarem menos no amor e mais no lucro, já que elas não poderão contar com a sua beleza para sempre.

Feitas essas observações, podemos dirigir a nossa atenção para a obra de Natália Correia. Em particular, debruçar-nos-emos sobre duas peças escritas pela autora nos últimos anos da década de 60 do século passado, ambas reprimidas pela censura da época: a primeira, *A Pécora*, foi escrita em 1967 e só viria a ser publicada nos anos 80; a segunda, *O Encoberto*, foi composta em 1969. As duas peças contêm personagens prostitutas notáveis, particularmente *A Pécora*, que nos apresenta a história da inocente Melânia, engravidada por um padre que a abandona num prostíbulo depois de ter disfarçado o desaparecimento da menina como um milagroso rapto angélico. Numa clara crítica à comercialização da religiosidade², este subterfúgio transforma a aldeia natal de Melânia, Gal, num sítio de peregrinação que rapidamente assume uma importância central na economia local e que acaba por enriquecer Ardinelli, o ex-noivo sem escrúpulos de Melânia. Tendo reencontrado a prometida supostamente desaparecida no bordel, Ardinelli serve-se dela para encenar uma segunda aparição angélica em Gal, a fim de animar ainda mais a indústria turística que se ergueu na esteira da primeira visitação. A conclusão da peça, que se dá trinta anos depois desses acontecimentos, vê Melânia, abandonada no prostíbulo outra vez, sucumbir aos golpes

² Fenómeno cujo exemplo-mor em Portugal seria a turistificação de Fátima na sequência das aparições marianas reportadas no local em 1917, acontecimentos que servem como inspiração clara para a peça de Natália Correia.

de uma multidão fanática, depois de ela ter tentado revelar a verdade sobre as aparições angélicas de Gal. Em *O Encoberto*, a atuação da prostituta Ju-Ju pode, à primeira vista, parecer mais restrita, já que esta personagem se limita a um papel relativamente secundário nessa peça construída a partir de uma releitura da lenda de D. Sebastião. Contudo, seria um erro desconsiderar a importância dessa figura, já que ela faz contribuições significativas tanto para a composição do quadro messiânico que se constrói em volta da figura central do ator Bonami, quanto para a temática metateatral que perpassa na obra.

A presença de um bordel como um cenário recorrente em *A Pécora* permite a representação de várias personagens prostitutas em diferentes fases das suas carreiras, algumas das quais se sobrepõem com essas categorias de *meretrix* descritas por Raia. Há, por exemplo, Madame Olympia, “uma sexagenária de carnes retumbantes” (Correia 1990: 42), Domicella, que começa a peça mostrando “os sinais de uma juventude em declínio” (Correia 1990: 41) e Melânia, que acaba de entrar no estabelecimento como uma prostituta iniciante sob o pseudônimo Pupi. Contudo, o salto de trinta anos entre o primeiro e o último ato da peça permite-nos ver com clareza que essas três personagens, mais ou menos alinhadas com as três fases do ciclo da vida da *meretrix*, representam as etapas inevitáveis da jornada de uma mesma personagem, uma fatalidade comodamente contornada pela comédia romana, especialmente quando o final supostamente feliz da peça em questão implica a reunião entre uma jovem *meretrix* e o seu cliente *adulescens*, um relacionamento destinado a desfazer-se, quando o jovem arranja uma esposa respeitável e finalmente deixa a sua amante.

Assim, no último ato de *A Pécora*, tendo sido abandonada pelo noivo uma segunda vez, a outrora jovem Melânia encontra-se na situação constrangedora de ter de encarar a possibilidade de outro abandono, quando o novo amante, Paco, ameaça deixá-la ao dizer-lhe: “agora se queres contribuir para a minha felicidade vai morrer numa sarjeta, que é um fim que muito dignifica uma prostituta velha” (Correia 1990: 128). Ao mesmo tempo, Domicella, previamente uma prostituta confiante no auge da carreira, é agora “uma ruína em cujo rosto, grotescamente pintado, se estampam as escaveiradas feições de certas velhas de Goya” (Correia 1990: 123). Em compensação

dessa decadência física, ela é igualmente dona do seu próprio estabelecimento, tendo assumido a posição de *lena* previamente ocupada por Madame Olympia. No entanto, a aparente ascensão socioeconômica de Domicella também sublinha a ausência da sua velha empregadora, desaparecida e esquecida nesse último ato da peça.

Além dessa questão, há dois aspectos da *meretrix* que parecem particularmente interessantes no contexto de uma análise de *A Pécora* e de *O Encoberto*. O primeiro aspecto envolve a capacidade dessa personagem-tipo de movimentar-se no mundo dos homens, liberdade que decorre da sua posição marginal na sociedade romana e que se reflete na linguagem da *meretrix*. Efetivamente, depois de ter apontado para vários estudos que identificam uma qualidade mais dominadora nas falas das *meretrices* de Plauto e de Terêncio, Peter Barrios-Lech dá como exemplo dessa tendência o facto de que, na maior parte das poucas vezes que Plauto coloca a frase *quid ais* com o seu sentido de “conta-me” na boca de uma personagem feminina, se trata de uma *meretrix*. Como afirmado por Barrios-Lech, essa utilização de *quid ais* em Plauto é “a markedly masculine phrase” (Barrios-Lech 2014: 483), indicativa de uma linguagem dominadora habitualmente reservada para personagens homens. O seu uso por *meretrices* seria assim representativo de uma tendência mais geral no discurso dessa personagem-tipo na comédia romana, género no qual a diferenciação entre a linguagem de personagens masculinas e femininas é objeto de comentário desde a Antiguidade³.

As prostitutas de Natália Correia também têm o hábito de se apropriar de discursos que não lhes seriam exatamente adequados. Isso pode ser visto logo no segundo episódio do primeiro ato de *A Pécora*, que abre com Domicella retomando o prólogo, uma intervenção coral de tom religioso que conclui ao dizer “Quando Melânia aqui nasceu / o mundo de luz encheu” (Correia 1990: 19), como uma canção que afirma que “Quando a prostituta nasceu / o mundo

³ A título de exemplo, Barrios-Lech cita as observações feitas por Aulo Gélio acerca da utilização dos juramentos *hercle* e *ecastor*, por personagens masculinas e femininas, respetivamente, assim como os comentários de Donato em relação ao carácter feminino da estrutura *mi/mea* + vocativo (Barrios-Lech 2014: 480).

de luz encheu” (Correia 1990: 42). Essa brincadeira não é apenas uma reapropriação irreverente de uma frase apresentada primeiramente num contexto solenemente devoto, mas também acaba por revelar uma veracidade algo irónica, já que, pouco tempo depois de Domicella ter cantado essas palavras, Melânia entra no bordel para começar a sua carreira de prostituta. Igualmente, ao explicar como chegou a engravidar do filho do padre local, Melânia revela uma capacidade de misturar registos e de ressignificar a linguagem da religiosidade com um sentido decididamente mais carnal. Ela diz: “Sentia-me tão abrasada em amor divino que nem podia aturar a roupa que tinha vestida. Um dia, em que me vi mais afogueada, pedi-lhe: ‘Padre, afastai-me esta roupa do peito porque eu quero dilatar a minha alma.’” (Correia 1990: 57). Ao confundir a linguagem do êxtase religioso com a da excitação sexual, Melânia constrói inadvertidamente um jogo de duplos sentidos e até parece assumir um tom autoritário, o imperativo aparentemente formulado como um pedido desesperado, tornando-se simultaneamente numa ordem irresistível, que manda o padre satisfazer os desejos dela.

Enquanto as *meretrices* clássicas se apropriam de uma linguagem masculina imperiosa, as personagens prostitutas de *A Pécora* parecem servir-se de outro discurso de autoridade – o da religiosidade cristã – e transformá-lo para servir os seus fins. Em *O Encoberto*, Ju-Ju compartilha dessa capacidade de brincar com a linguagem e, em alguns casos, ressignificar os termos que emprega, uma habilidade que, no caso dela, passa por um uso lúdico da linguagem, visível, por exemplo, quando em resposta à pergunta “És uma boa rapariga. Quantas vezes abriste as pernas?” afirma: “Essa é boa! Uma só, pois que nunca as cheguei a fechar” (Correia 2014: 64). Talvez o exemplo mais marcante da sua capacidade de ressignificação seja quando, ofendida pela mulher do capitão, ela insulta a sua adversária ao chamá-la “Mulher honesta!” (Correia 2014: 64), intervenção que parece inverter os habituais polos morais, de modo a simultaneamente neutralizar o insulto que lhe foi lançado pela mulher do capitão e atingir esta última com um elogio convencional formulado como uma ofensa. O intercâmbio até provoca o capitão a comentar: “Então, Ju-Ju? Nas actuais circunstâncias não podias dirigir pior insulto à minha mulher” (Correia 2014: 64).

Desse modo, a forma como as prostitutas de *O Encoberto* e de *A Pécora* se apropriam da linguagem e a transformam, deslocando-a do seu contexto inicial e deturpando-a, parece funcionar para desestabilizar tanto estruturas de autoridade tradicionais quanto significados estabelecidos.

O segundo aspecto da *meretrix* que nos parece relevante destacar no contexto das duas peças de Natália Correia sob análise é a reflexão que esta personagem-tipo permite sobre a natureza do ator e do teatro. Como realçado por Anne Duncan, as *meretrices* da comédia romana são intimamente ligadas à ideia da atuação teatral, tanto pelas tramas de peças que requerem que elas dissimulem ou até assumam outros papéis, como em *O Soldado Fanfarrão* de Plauto, em que a *meretrix*, Acrotelêucio, deve interpretar o papel de uma *matrona* romana para fingir ser a mulher afastada de um *senex* (Duncan 2006: 142-144), quanto pelo vocabulário usado para as descrever e, muitas vezes, as denegrir. Duncan nota, por exemplo, a frequência com a qual palavras como *simulare* e *ornata*, no sentido de “disfarçada”, são empregadas nas comédias de Plauto para falar de prostitutas, citando particularmente o exemplo da *meretrix* Fronésio em *O Truculento* (Duncan 2006: 148).

A *meretrix* aproveita as suas capacidades como atriz para encantar os seus clientes e até para dirigir a trama da peça até à sua conclusão, mas são essas mesmas habilidades que a tornam susceptível a insultos que a criticam por ser dissimulada, desonesta e infiel, acusações usadas por clientes cujos recursos esgotados não permitem a continuação do relacionamento com a *meretrix* ou por jovens *adulescentes* que, mesmo conscientes da possível insinceridade das suas amantes prostitutas, ainda são incapazes de resistir aos seus encantos. Desse modo, ao apontar para o facto de que “the *adulescens* frets about the prostitute’s trustworthiness in the same way that Roman intellectuals fret about theater’s value” (Duncan 2006: 156), Duncan argumenta que a figura da prostituta na comédia romana permitiria uma reflexão maior acerca da posição do teatro na sociedade romana. Tal como a *meretrix*, o teatro encanta, mas, sendo uma atividade de lazer oferecida por atores dissimuladores de *status* social baixo, também provoca certo incómodo.

Voltando às peças de Natália Correia, vemos que a autora ainda brinca com a ideia da prostituta-atriz. Em *A Pécora*, por

exemplo, quando Ardinelli prepara Melânia para encenar a segunda aparição angélica, a menina pergunta: “Não é verdade que tenho uma grande vocação para o teatro? Não julgues que não tenho razões para me julgar excepcionalmente dotada para o palco” (Correia 1990: 78). Depois de ter assistido à representação da menina, Ardinelli também parece elogiar a sua habilidade de interpretar papéis diferentes ao dizer: “Tens uma arte incomparável para tombares vertiginosamente do céu nos infernos da lascívia. Não concebo transição mais excitante. Esta noite dormirei contigo” (Correia 1990: 79). Esse comentário torna explícita a conexão entre a deseabilidade da prostituta e a sua capacidade de interpretar e representar uma grande variedade de papéis, aptidão que lhe permite encarnar a fantasia de uma mulher quase simultaneamente santa e danada, inocente e luxuriosa.

Madame Olympia sugere algo semelhante quando apresenta o manequim de modista, “Mik”, para Melânia como parte da sua formação de prostituta. Ela diz:

Mik é um bom exemplo. Mik é delicioso. Ou deliciosa, como o cliente preferir. Mik é uma sombra. Pode receber qualquer rosto. É a luxúria descarnada. A pura volúpia. Mik não é coarde. Não tem limites. Eu diria que nos seus braços se conhece o infinito. (Correia 1990: 47)

Segundo esta fala de Madame Olympia, a prostituta ideal seria aquela que pode ser qualquer coisa, interpretar qualquer papel. Não possuiria rosto próprio a não ser aquele que veste para cada cliente, uma maleabilidade que lhe concede um *status* quase divino, dado o acesso ao “infinito” que ofereceria aos seus clientes. É revelador que seja precisamente quando Melânia tenta desconstruir o teatro que se tem criado acerca do seu próprio mito, ao revelar a sua verdadeira identidade na conclusão da peça, que ela morra às mãos da multidão. Despida das ilusões que lhe emprestam uma aura divina, a prostituta é morta pela mesma sociedade que a enaltecia. Ironicamente, mas de forma a ecoar as capacidades de atriz da *meretrix* romana, simultaneamente celebradas e criticadas, é o mesmo paradoxo aparente louvado por Ardinelli – o de santidade e luxúria –, que, quando formulado por Melânia como “Uma puta! A vossa santa é uma puta” (Correia 1990:

165), provoca a ira do povo. Nesse sentido, o desenvolvimento da temática da prostituta-atriz e a exposição das hipocrisias sociais que essa figura revela sublinham de forma incisiva o tema da falsa devoção que fundamenta a crítica social e religiosa formulada pela peça.

Em *O Encoberto*, a prostituta-atriz, embora menos presente, também traz uma contribuição importante para a elaboração do jogo metateatral que sustenta o núcleo temático da peça e a sua reflexão acerca de mitos messiânicos por meio da figura de D. Sebastião. O limite um tanto indistinto entre a prostituição e o teatro já é sugerido no primeiro ato, quando membros do público que assiste à peça dentro da peça, “As Desventuras do Rei Encoberto Que Para Penar Seus Pecados Palmeia O Mundo Sujeito Às Agruras do Mesmo A Fim De Ser Perdoado Pelo Senhor E Regressar Ao Seu Reino”, gritam a Floriana “Preferimos ver-te rebolar as nádegas” (Correia 2014: 12) e “Deixa-te de dar à língua e trata mas é de dar ao rabo” (Correia 2014: 13), comentários ignorados pela atriz, que se esforça valentemente por terminar o prólogo da peça interna. Pouco tempo depois, outro limite – dessa vez entre teatro e realidade – é colocado em questão quando, convencido de que o ator Bonami é de facto o rei encoberto que interpreta na peça dentro da peça, D. João de Castro invade o palco e se dirige a Floriana ao utilizar o nome da personagem dela, a Moura Huria. Em resposta, ela lança: “Qual Huria nem meio Huria. Você é pirulas. O meu nome é Floriana e estou farta de trazer às costas este ocioso macaco de imitação” (Correia 2014: 23); mostra assim que, para ela, neste momento da peça, a clivagem entre a realidade e o palco é nítida.

Por outro lado, essa reação provoca Bonami a criticar a atriz ao dizer que “Sempre te disse que o teu ponto fraco de atriz é não acreditares que a tua arte se transforma em vida” (Correia 2014: 24); este comentário revela um posicionamento que esbate os limites entre representação teatral e realidade, levantando questões que contextualizam os jogos metateatrais que recorrem ao longo da peça. De facto, além desse primeiro exemplo de teatro dentro do teatro, *O Encoberto* apresenta grande número de outros elementos metateatrais⁴. Por exemplo, poderiam ser destacados a inclusão de

⁴ Vale ressaltar aqui que o nosso entendimento do termo “metateatro” se estende além de exemplos do famoso “teatro dentro do teatro” para incluir outros

um espaço cénico elevado, identificado por uma tabuleta como “O Purgatório dos Comediantes” (Correia 2014: 11), e o uso que Floriana faz deste espaço no terceiro ato. Nesse momento conclusivo da peça, a atriz ocupa o Purgatório dos Comediantes para interpretar, sucessivamente, dois papéis diferentes – o de “Floriana ou o amor que perde” (Correia 2014: 93) e o de “a Moura Huria ou o amor que salva” (Correia 2014: 98), *performance* que termina com um dueto recitado por “Huria” e Bonami no papel de D. Sebastião (Correia 2014: 100-101). Essas explorações do metateatro contribuem para o desenvolvimento da crítica formulada nesta peça acerca do uso político de mitos messiânicos ao enfatizar os aspectos performativos do fenómeno.

Embora Ju-Ju não participe diretamente nos momentos mais explicitamente metateatrais de *O Encoberto*, como, por exemplo, os mencionados acima, também pode ser vista a alimentar o ambiente de metateatro que envolve a peça. De particular interesse é a atitude da prostituta frente aos papéis que a sua profissão a leva a interpretar. Enquanto Floriana se indigna ao ser chamada de Huria no primeiro ato, quando, mais tarde, Ju-Ju é questionada acerca da sua própria identidade, a prostituta responde do seguinte modo: “Que pergunta! Tenho muitos nomes. Os filhos chamam-me mãe. Os pais chamam-me filha. Os progressistas, vítima dos tubarões e os tubarões chamam-me um figo. E tudo isto por dez reis de mel coado” (Correia 2014: 64). Tal como Mik em *A Pécora*, Ju-Ju assume diferentes papéis segundo o cliente, facto que parece ter apagado qualquer identidade própria, deixando a prostituta com uma série de nomes diferentes, definidos pelas necessidades da pessoa com quem ela se relaciona. E logo a seguir a essa afirmação, Ju-Ju parece entender o papel que terá de interpretar para Bonami: o de Maria Madalena.

mecanismos que refletem sobre o teatro sem que isso seja veiculado necessariamente por via da representação de uma “peça interna”. Como apontado por Patrice Pavis: “Não é necessário – como para o *teatro dentro do teatro* – que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada [...]. Assim definido, o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma” (Pavis 2008: 240).

Ao dizer que ela precisa de observar “um velho costume”, ela lava os pés do ator-rei com o cabelo e as lágrimas (Correia 2014: 67-68), seguindo o roteiro bíblico exatamente. Se a atribuição do papel de Maria Madalena a uma prostituta pode parecer uma escolha um pouco evidente, a tematização da ideia da prostituta como atriz não nos deixa cair na interpretação cômoda de ver nessa cena uma simples alusão bíblica. Além disso, no momento em que Ju-Ju permanece no palco a fim de poder encarnar o papel de Maria Madalena, Bonami primeiro reage com certa confusão, questionando a prostituta acerca das suas intenções, antes de as entender e dizer: “Ah, sim, lembro-me. Queres que os teus pecados te sejam perdoados” (Correia 2014: 67). Esta fala, com a sua sugestão de um retorno a um argumento já escrito, parece indicar as palavras de um ator que se relembra do papel, sublinhando assim a teatralidade do intercâmbio entre as duas personagens. Destaca-se, desse modo, que, mesmo ao repetir as ações de outra prostituta, Ju-Ju interpreta um papel, adequando-se à função que Bonami, no seu jogo performativo de referências messiânicas, requer dela.

Nesse aspecto, a prostituta espelha o próprio Bonami, que, como ator, se transforma em D. Sebastião a fim de corresponder ao desejo de D. João de Castro e à necessidade do povo português de uma figura de proa messiânica para canalizar o movimento de independência nacional. Se essa semelhança ilumina a forma como a profissão de prostituta se aproxima da de ator, também intensifica a ambiguidade acerca das ações de Bonami, ao insinuar que o ator, ao vender a sua *performance* ao público, se aproxima igualmente da prostituta. Nesse sentido, o relacionamento estabelecido entre prostituição e atuação teatral em *O Encoberto* acrescenta outra camada que complica e enriquece a jornada de Bonami, assim como as implicações desta jornada para o nosso entendimento de mitos messiânicos, tão prestativos na sua capacidade de se adaptarem e de se venderem ao movimento político do momento.

Ao inserirem-se numa genealogia teatral que perpassa os séculos, as personagens prostitutas das duas peças de Natália Correia analisadas aqui podem ser vistas como herdeiras de certas características específicas já presentes na construção da figura que se encontra nas raízes dessa tradição: a *meretrix* da comédia romana.

Enquanto a encenação do ciclo de vida inevitável das prostitutas em *A Pécora* mostra que, para essas mulheres, qualquer final feliz só pode ser temporário, o uso lúdico que elas fazem da linguagem, tanto nesta obra quanto em *O Encoberto*, redireciona a aptidão da *meretrix* de se apropriar de registos habitualmente empregados por personagens masculinas, a fim de contribuir para a desestabilização e o questionamento de estruturas tradicionais de autoridade. Contudo, talvez o ponto de contacto mais interessante entre a *meretrix* e as personagens prostitutas examinadas aqui seja a reflexão que elas permitem acerca do teatro e da sua relação com a sociedade, capacidade que Natália Correia aproveita para aprofundar as críticas sociopolíticas que constituem o âmago dessas duas peças.

Bibliografia

- Barrios-Lech, Peter (2014). “‘Quid ais’ and female speech in Roman Comedy”. *Hermes* 142, 4: 480-486. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/43652953> (acedido a 26 de Janeiro de 2022).
- Correia, Natália (1990). *A Pécora*. Lisboa: Edições “O Jornal”.
- ___ (2014). *O Encoberto*. Lisboa: A Bela e O Monstro Edições.
- ___ (ed.) (2019). *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Ponto de Fuga.
- Dacosta, Fernando (2013). *O Botequim da Liberdade*. Lisboa: Casa das Letras.
- Duncan, Anne (2006). *Performance and Identity in the Classical World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilula, Dwora (1980). “The Concept of the *Bona Meretrix*. A study of Terence’s courtesans”. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 108: 142-165.
- Pavis, Patrice (2008). *Dicionário de teatro*, tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Plauto (1987). *O Soldado Fanfarrão*, trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- ___ (2010). *O Truculento*, trad. Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Raia, Ann R. (1983). “Women’s Roles in Plautine Comedy”. *VRoma*. Disponível em <http://vroma.org/vromans/araia/plautinewomen.html> (acedido a 26 de Janeiro de 2022).
- Terence (2009). *The Comedies*, trad. Peter Brown. Oxford: Oxford University Press.

Os cavalos de Tróia de António Osório

RITA PATRÍCIO*

Nas palavras de Eduardo Lourenço, “[t]oda a poesia de António Osório é vocação de Ulisses, antiga herança descoberta na voz materna, vocação de descida ao Hades para arrancar a essa morte os rostos amados” (Lourenço 1984: 20). O ensaísta concretiza essa vocação na viagem ao mundo dos mortos, acrescentando depois que “Como a de Ulisses, a sua astúcia foi a de aceitar-se como simples mortal sempre lembrado em sua travessia do corpo aceso de Penélope” (Lourenço 1984: 20). Gostaria de partir desta descrição para ler um conjunto de poemas, *A matéria volátil*, uma das partes de *A ignorância da morte*, publicado em 1978. Na minha leitura, o exemplo desse herói aparece como fundamental nessa sequência poética, sobretudo enquanto modo de enfrentar os mortos amados; se “o corpo aceso de Penélope” decide a leitura de outras obras de António Osório (penso, por exemplo, em *O lugar do amor*), importam-me, neste *corpus*, as astúcias envolvidas nessa peregrinação à morte de dois amores obstinados, pai e mãe (cf. Lisboa 1982: 13)¹. Como se ensaia, nestes poemas, essa vocação de Ulisses, esse resgate dos mortos, e o que fica dessa viagem? A leitura de *A matéria volátil* que se segue pretende responder a esta questão.

* Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | rpatricio@letras.ulisboa.pt

¹ Segundo Eduardo Lourenço, “[d]e todos os nossos poetas modernos só Vitorino Nemésio, mais barroicamente, nos convidou a uma partilha tão aberta da celebração da morte familiar” (Lourenço 1984: 12).

O título do primeiro livro de António Osório, *A raiz afectuosa*, declara a importância do vínculo ao que antecede e alimenta o poeta (a raiz, a memória) e a natureza dessa ligação (o afecto); o do terceiro, *O lugar do amor*, explicita a centralidade do *pathos* afectivo na relação com as coisas do mundo. A poesia constituiu-se como possibilidade de religação e o poeta como aquele que ensaia modos de guardar o que naturalmente perde na experiência do mundo². *A ignorância da morte*, segundo livro do autor, coloca-se, desde logo, sob o signo da perda (a morte), anunciada como núcleo fundamental e como objecto de uma posição do sujeito relativamente a ela (a ignorância, venha esta a ser desconhecimento ou superação). Esse título, em que Eduardo Lourenço leu a temática central da obra poética de António Osório (cf. Lourenço 1984: 12), parte do último verso do poema “In memoriam”, de *A raiz afectuosa*:

Ao lado de corpo de meu Pai
chorava esta pobre carne.
E de repente chegou a tua
e minha felicidade:

A teu lado estou
sorrindo a chamar-te,
espero que regresses a casa,
ansiosamente corro para a porta.

E ao colo sinto o teu calor,
contigo passeio pela mão,
pergunto, pergunto e tu respondes
ocultando o fim da vida.

² Joaquim Manuel Magalhães apontou como decisiva na poética de António Osório esta pulsão de religação ao mundo: “entre as palavras e o sentido do mundo que buscam despedidamente dizer ressurgem uma ligação sem sabotagem, uma ironia ou uma afirmação sem a necessidade intermediária de quaisquer retóricas do desvio” (Magalhães 1982: 12).

Ver-te dormir, alegria
 igual à tua
 quando de noite
 tranquilo eu respirava.

Tenho três anos e tu, Pai, és jovem,
 Grande, senhor do mundo,
 deus docemente temido
 desde o início.

Assim te amo agora sem lágrimas.
 Que deste modo teus netos
 um dia se recordem de mim,
 na tua, minha e deles
 pura ignorância da morte.
 (Osório 1972: 24-28)

No confronto directo entre dois corpos – o do pai morto e o do filho – lemos a evidência, na primeira experiência da morte, de que somos matéria perecível: esse momento inicial implica o corpo como condição volátil e de expressão de sofrimento. Nesse primeiro lado a lado, na contiguidade entre pai e filho, diz-se a força da dor, a convulsionar o corpo do segundo, pobre carne plangente. A interrupção deste momento é dada no terceiro verso (“de repente”), e o contraste entre lágrimas e felicidade é imediato. A descrição dessa alegria súbita ocupará as estrofes seguintes e começa precisamente com um outro lado a lado, agora imagem da vida e das suas alegrias iniciais (“A teu lado estou, / sorrindo a chamar-te”). O sujeito, no segundo verso pobre carne que chorava, é aqui uma voz que chama, sorrindo, um pai cujo regresso a casa é celebrado. O pai começa por ser o que se ausentou, e essa ausência provoca uma espera; só depois desta é que se dá o regresso. O pai torna-se num corpo presente, seja na deambulação pelo mundo (“E ao colo sinto o teu calor, / contigo passeio pela mão”), seja na contemplação do repouso (“Ver-te dormir, alegria / igual à tua / quando de noite / tranquilo eu respirava”). Nesse corpo a corpo, vemos o crescimento do filho, primeiro acarinhado e protegido por um corpo maior que lhe dá colo e calor, numa relação ainda fusional,

depois corpo já desligado e conduzido pela mão e, finalmente, corpo que contempla o sono paterno, invertendo a alegria inicial do pai que vê dormir o filho: o ritmo apaziguador da respiração do descanso propicia o momento em que quem ama reconhece no objecto do seu afecto uma existência plena, a de um corpo recolhido em si, isolado do mundo, mas em perfeita sintonia com ele. A emancipação que descrevo tem como etapa fundamental a que implica um outro lado a lado, um outro corpo a corpo, agora verbal (“pergunto, pergunto e tu respondes”), sendo que esse movimento de incessante questionação vem suspender temporariamente a certeza da morte (“ocultando o fim da vida”). Esse lado a lado na palavra constitui-se como a necessária aprendizagem do mundo que permite o crescimento do sujeito.

O discurso da memória presentifica um tempo passado, permitindo resgatar o que se perdeu; por isso, estão lado a lado dois presentes: o que recria, contra a experiência da perda, um tempo perdido (“Tenho três anos”), e aquele em que se inscreve o sujeito, olhando esse presente ficcionado (“Assim te amo agora sem lágrimas”). A ausência das lágrimas foi determinada pelo gesto de, no poema, ir buscando imagens que recompõem o tempo, que o refazem amorosamente, construindo uma memória que pode dar algum colo ao luto. A possibilidade de amar sem lágrimas agora é consequência, marcada pelo advérbio inicial, desse processo poético. E esse trabalho da memória é dado como lição a ser seguida pela tradição futura (“Que deste modo teus netos / um dia se recordem de mim, / na tua, minha e deles / pura ignorância da morte”). O que é prescrito para a recordação futura aparece como um modo de “pura ignorância da morte”, ou seja, como superação dessa consciência avassaladora do fim da vida. O trabalho poético sobre a memória permite ludibriar a morte, secar as lágrimas, dissimular o fim, enganar o tempo.

No último verso do poema, anuncia-se o título do volume seguinte e o corte do adjectivo reduz o verso a dois termos essenciais. Sob o título *A ignorância da morte* reúnem-se duas partes distintas, *Aldeia de Irmãos* e *Matéria volátil*, e a simetria da construção desse conjunto foi já apontada por Fernando Martinho. O ensaísta reconhece na segunda parte “um doloroso exercício de revisitação do

passado, dos lugares, protegidos, abrigados da infância. A Mãe, ausência inapreensível, agora, recorta-se aí como atenta presença, propiciadora ora do conhecimento deslumbrado (os heróis, os mitos, veiculados numa outra língua), ora de uma protecção contra os choques e decepções do crescimento” (Martinho 1980: 74).

Na minha leitura do poema “In Memoriam”, esse exercício de re-visitação era já ensaiado a propósito do pai. *A matéria volátil* começa com uma epígrafe de Conrad Aizen que irmana pai e mãe, interpe-lando-os sobre quem fica depois do desaparecimento da origem: “Father and mother, who gave / Life, love, and now the grave, / What is it that I can be?” (Osório 1982a: 120). Em *A matéria volátil*, a dedicatória à mãe (“Per te, mamma”) anuncia um domínio materno ao longo da primeira secção, *Ponte Velha*, dedicada exclusivamente à figura materna; o pai aparecerá na segunda secção, *A matéria volátil*. Nesta primeira secção, a presença – ou a ausência – da mãe é impressionante, como se torna evidente logo no primeiro poema:

Mãe que levei à terra
como me trouxeste no ventre,
que farei destas tuas artérias?
Que medula, placenta,
que lágrimas unem aos teus
estes ossos? Em que difere
a minha da tua carne?

Mãe que levei à terra
como me acompanhaste à escola,
o que herdei de ti
além de móveis, pó, detritos
da tua e outras casas extintas?
Porque guardavas
o sopro dos teus avós?

Mãe que levei à terra
como me trouxeste no ventre,
vejo os teus retratos,
seguro nos teus dezanove anos,
eu não existia, meu Pai já te amava.

Que fizeste do teu sangue,
como foi possível, onde estás?
(Osório 1982a: 127)

Esta angustiada experiência da perda ressuscita a condição fusional entre mãe e filho: contrariamente ao poema “In Memoriam”, que anuncia uma superação da dor, agora o luto permanece uma ferida aberta, o filho conhece o mais absoluto desamparo perante o desaparecimento da mãe. A mãe é aqui a casa, seja essa casa o seu corpo, a primeira morada do filho (“medula”, “placenta”), tempo de indistinção entre o corpo de um e o corpo de outro (“Em que difere a minha da tua carne?”), seja a mãe a casa que protege do mundo, casa que acolheu outras casas, e de que agora só restam ruínas (“móveis, pó, detritos da tua e outras casas extintas?”), secreta e obstinada guardiã de antigas respirações (“Porque guardavas o sopro dos teus avós?”). A condução à terra, ao fim, inverte a materna condução do princípio, e a contemplação de rostos mudos (as fotografias) nada traz do passado. O poema termina com interrogações que mostram a absoluta ausência da mãe e a impossibilidade de reconhecer na terra a que foi levada a sua última morada. Toda a secção *Ponte Velha*, composta por trinta e dois poemas, expande essa angustiada perplexidade perante a falta, esse “onde estás?”, que motiva uma busca de sinais, de vestígios, de memórias. Uma das primeiras memórias é a cena, que na obra de António Osório se repete, de iniciação ao poético, em que a voz materna conta o princípio da poesia:

A meu lado, doente, lias
a guerra de Tróia. Heitor
amei depois de ser Aquiles.
Temendo o encontro de ambos
a guerra fazia dos dois lados.

Mas quando Aquiles matou Heitor
– o corpo lacerado pelos cães – repudiei Aquiles
e escolhi o teu herói, Homero.
(Osório 1982a: 132)

A construção da figura do poeta em António Osório insiste neste quadro de iniciação ao canto: na infância, na doença, a mãe traz a poesia, sobretudo com Homero e com Dante³. Em *Décima Aurora*, volume publicado em 1982, no texto “Aprendiz de coisas”, encontramos uma descrição semelhante, e nela se identifica a passagem eleita:

Então foram como nunca felizes as relações com os pais, sobretudo com a minha mãe. O que daria para encontrar o livro de Homero com as ilustrações (guardo, encadernei a *Divina Comédia* a vermelho, porque *non vi si pensa quanto sangue costa*). Eu preferia as últimas rapsódias da *Ilíada*, toda aquela movimentação inexorável, o aprumo sagaz, a hombridade, a fúria das paixões até à incandescência, o final com as exéquias de Heitor, a mais bela descrição da morte e que só poderia ser excedida por um canto, com igual força, que relatasse a ressurreição. (Osório 1982b: 35)

A aprendizagem da poesia faz-se assim pela voz materna. Homero dá ao jovem aprendiz a “mais bela descrição da morte”, a sugerir a necessidade de um canto de igual força que a excedesse, que relatasse a superação desse terror da morte, que pudesse ignorá-la. Em “Entrevista Apócrifa”, também publicada em *Décima Aurora*, reconhece-se a persistência de Heitor como fantasma tutelar: “Eu cria em Deus e em Homero. Com este nunca fui rebelde. As lágrimas nascidas com o fim de Heitor foram as primeiras provindas de um livro. Essa morte despertou-me para a injustiça da morte. Receio nunca ser capaz de queimar o fantasma de Heitor” (Osório 1982b: 170). O fantasma de Heitor poderia ser um mote para ler António Osório, mas agora importa-me antes notar a presença de Ulisses: depois de declarar a impossibilidade de confessar todas as influências, “tantas que são”, e de se proclamar, enquanto poeta, filho de si mesmo (acrescentando: “O que não exclui que cada um invente a sua linhagem e escolha com largueza os seus antepassados” – Osório 1982b: 169-170), o que surge como pergunta, apontando Heitor

³ Veja-se, por exemplo, “A ajuda da poesia” de Osório (2011: 176-179), texto que integrará depois *O concerto interior: evocações de um poeta* (Osório 2012: 14-28).

como uma obsessão, afirma uma obsessão primeira, Ulisses (“Heitor, ‘o herói vencido’, não será agora uma obsessão, como antes Ulisses?”). É na presença dessa primeira obsessão em *A matéria volátil* que gostaria de me deter.

Se regressarmos a *Ponte Velha*, elegia a um ente querido, lamentação fúnebre da mãe, encontramos Ulisses logo no nono poema:

Tróia, meus pés tocaram
primeiro essa praia.
Areia molhada que punha
sobre o corpo, de terra
eu reluzia. Conchas,
partículas de ostras,
de medusas – e a ânfora
que a maré depôs, mutilada.
Foi um pescador gigante
quem conquistou e bebeu
por aquele troféu de Ulisses.
(Osório 1982a: 135)

Tróia acolhe a memória de outra Tróia⁴. O jogo com topónimos próprios da biografia do autor começa com a titulação do primeiro livro – “Aldeia de Irmãos” –, não só localidade reconhecível, mas também modo de dizer a pertença a um espaço em que tudo se irmana na sinalização de uma ausência. Tróia é aqui um lugar privilegiado de conhecimento do mundo, conhecimento que se faz numa comunhão em que o menino se sagra como ser que celebra as coisas da terra e do mar (“Areia molhada, que punha / sobre o corpo, de terra eu reluzia”). Esse esplendor feito de areia molhada traz consigo uma matéria percível, “conchas, / partículas de ostras, / de medusas – e ânfora / que a maré depôs mutilada”, destroços

⁴ O próprio autor aponta para esta ligação: “Quando mergulhei na *Odisseia*, Ulisses foi o herói preferido. Ele que viajava, eu que estava na cama ou no quarto, odiando as ventosas e os lençóis. Aquela viagem para Ítaca era tão importante como o meu retorno a Tróia, a praia abandonada e deserta” (Osório 2011: 177).

desumanos⁵, tornando a Tróia primeiro tocada pelos pés da criança num espaço que acolhe os fragmentos de uma outra Tróia, povoada por ânforas perfeitas, pescadores gigantes e Ulisses vencedores.

Essa sobreposição de espaços torna-se evidente no décimo oitavo poema da secção:

Tróia, cidade morta, soterrada
pela guerra do tempo.
Ontem, pontal, areia leve da infância.

E hoje debaixo das ondas que desgastando lambem
a praia, quantas medalhas e pedras frustas? Nessa ourela
boreal do Sado, ainda quantas
lâmpadas sepulcrais de barro
fino e vermelho, de barro saguntino.

E instrumentos
agrários, braceletes, pederneira
que sua dura memória faiscaria?
Alguma subvertida jóia de ágata,
porcelanas egípcias, porventura um corpo
ileso que o ar, tocando,
em pó convolaria?

E fragmentos
de comida, moedas cunhadas em Antioquia
e de Juliano apóstata? O perfume
de uma vagem de baunilha? Quantas,
restaram quantas lucernas que saciaram
as trevas além daquela exumada
do seu êxodo?

⁵ Ao contrário do que acontece, por exemplo, em Camilo Pessanha, em que “Roseas unhinhas que a maré partira... / Dentinhos que o vaivem desgastara... / Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...” (Pessanha 1995: 111) mineralizam os destroços do humano.

Estas consumações, o rio, o sol junto
de meus pais, a felicidade
aqui foi sepultada pela guerra do tempo.
(Osório 1982a: 144-145)

Tróia é, neste poema, palco da guerra a que o tempo tudo sujeita e em que a morte sempre ganha. Nessa medida, a Tróia do “aqui”, sepultura da infância e de uma felicidade pessoal passada, torna-se tão longínqua e perdida como a Tróia antiga.

O luto é uma dolorosa experiência da distância. E o lamento pela perda da mãe, que se estende ao longo de toda a secção, implica também a consciência da distância entre poemas e dor:

Não chegam a conter nem valem
todos estes versos uma lágrima tua.
(Osório 1982a: 157)

Se no poema “In memoriam” que comecei por ler, dedicado ao pai, depois do choro do choque vinha um tempo de amor sem lágrimas, nessa “pura ignorância da morte”, a ausência de lágrimas aqui diz antes a insuficiência da palavra para fixar o sofrimento. Uma lágrima materna excede “todos estes versos”. Ainda assim, o poeta persiste no seu desejo de regresso e desse movimento falamos no poema seguinte, o trigésimo primeiro:

Regresso à caldeira de Tróia,
ao cheiro do alcatrão nas redes betuminosas,
amplo como odor de eucalipto.
Um casal de golfinhos mergulha
e emerge em profundas braçadas.
Essa a sua parada nupcial.
“Roaz”, diz o guarda
septuagenário das ruínas,
habitante, ainda sobrevivente
na cidade fenícia, depois romana.
E uma folha de zinco retira
sobre a orla de um túmulo:
um homem aí estava, intacto
em seus ossos – diante da luz

e do céu que o deslumbraram
 antes que Cristo viesse a este mundo.
 Não, não é fácil a ruína de um corpo.
 Nem plácida a boca escavada
 e as órbitas de símio desafiando os vivos.
 (Osório 1982a: 158)

O regresso mostra a persistente pulsão da vida (na parada nupcial dos golfinhos) e a constante pulsão da morte, na imagem do guarda septuagenário das ruínas, ele mesmo uma ruína. Regressar a Tróia é contemplar o difícil rosto da morte na “plácida boca escavada” e nas “órbitas de símio desafiando os vivos”, reconhecendo a dificuldade da degradação do corpo.

O último poema da secção *Ponte Velha* encerra esse ciclo de perda com a assunção de um determinado modo de ignorância sobre a morte:

Descubro num caderno escolar o nome
 seguinte ao teu, nunca ouvido
 e talvez por ti detestado – Emirene.
 Enciclopédias e dicionários
 não falam dessa estranha face
 que ocultavas. Revivência sarda
 ou etrusca? Lembrança por teu Pai
 de outro ser que nem a Bíblia comporta
 entre larvas e parentelas
 infinitas? Extrusão de lava,
 precipício, semente? Espectro
 de camponesa inscrito numa catacumba
 e em ti encarnado, depois repellido?
 Pouco sabemos dos nossos mortos.
 (Osório 1982a: 159)

Se o primeiro poema da secção interpelava a mãe, numa sucessão de perguntas que ficavam sem resposta, culminando com a pungente e desamparada interrogação “Que fizeste do teu sangue, / como foi possível, onde estás?”, este último poema da secção começa por relatar uma descoberta, a de um nome, uma identidade insondável que nenhum livro pode ajudar a esclarecer. O último

verso – “Pouco sabemos dos nossos mortos” – resume essa ignorância da morte, a lição que fica depois de se regressar aos lugares do amor ausente.

Esse pouco saber dos nossos mortos é, então, a chave que fecha a primeira secção. A secção seguinte, *Os cavalos de Tróia*, começa com a declaração do amor que sobrevive à morte e à falha:

Amo os teus defeitos, e tantos
eram, as tuas falhas para comigo
e as minhas; essa ênfase
de rechaçar por timidez; solidão
de fazer trepadeiras, agasalhos
para velhos, depois para netos;
indulgência de plantar e ver
o crescimento da oliveira do paraíso,
carregada de flores persistentemente
caducas; essa autoridade, irremediável
desafio; e a astúcia
de termos ambos a mesma cara.
(Osório 1982a: 163)

Mais uma vez, o amor é também um espelho (“as tuas falhas para comigo / e as minhas”) e último dos defeitos é “a astúcia de termos ambos a mesma cara”. É assim sob o signo da astúcia que se inicia esta secção, em que, depois de percorrer os lugares da ausência e de reconhecer a morte como privação do outro, vem agora refazer o presente possível, o do amor que fica depois da perda. O presente verbal diz a possibilidade de um recomeço.

Tinha sido esse, aliás, o fim do poema “In memoriam”, em que a última estrofe dava conta da possibilidade desse amor num agora. Nesse poema, o regresso a um tempo passado parecia assegurar uma vitória na guerra do tempo; ao longo dos poemas de *Ponte Velha* esse regresso veio a revelar-se bem mais amargo. Se a “pura ignorância da morte” dizia a possibilidade de a superar nesse amor sem lágrimas, no último poema de *Ponte Velha*, de, precisamente, *A ignorância da morte*, morte e ignorância já se relacionam de um outro modo: se pouco sabemos dos nossos mortos, é porque a morte impede qualquer conhecimento e subjuga os que a contemplam.

A segunda secção de *A matéria volátil, Os cavalos de Tróia*, vem assim expandir esse difícil recomeço, o de um amor no presente que se refaz a partir da ignorância da morte. O segundo poema descreve a nova condição do filho, numa sucessão de imagens de desamparo:

Poço sem água, gasto moinho,
 dia que subitamente
 se alonga no meio do inverno,
 debandada de réptil,
 voo cego, primeiro, de crisálida,
 lagarta que regressa da terra,
 abertura na rocha:
 assim me tens agora como um filho.
 (Osório 1982a: 164)

No último verso do poema culmina um processo de autodescrição de um órfão que procura um novo nome e que encontra ecos de si nas coisas desoladas do mundo. Esse movimento persiste noutros poemas. Vejamos o trigésimo oitavo:

Seis meses depois e nem sequer
 um sonho trouxe algum sinal.
 Nem sequer um objecto depositado
 no seu lugar. Nenhum ranger
 de porta ou súbita lembrança.
 E hoje esperava por ti como se fosse
 dia de novo baptismo,
 organizado por Deus
 ao celebrar os seus mortos.
 (Osório 1982a: 168)

Nenhuma súbita lembrança, como acontecia no poema “*In memoriam*”, vem agora superar a ausência. Na contemplação desta morte, reconhece-se a mãe, agora corpo a corpo com o desconhecido, como irresgatável:

Catorze de Março, dia dos teus anos.
 Nascentes cachos de uva, glicínia,
 vestígios da olaia, multidões de ervas.
 Mondo as primeiras sobre a sepultura

e custa fazer-lhes mal, tocar-te.
 Em torno pinheiros e colinas levedam
 a primavera. Entre canteiros
 correm dois rapazes, sua avó varre a meseta
 daquele corpo ao lado do teu.
 Leio: piloto. Nunca o viste. Sem bússola.
 Plâncton, ambos, no mar desconhecido.
 (Osório 1982a: 170)

O momento da assunção da mais absoluta ausência é tempo de renovação, de nascentes cachos de uva, em que se leveda a Primavera. O poema seguinte fala precisamente de um regresso, de um regresso a Ulisses, à palavra que pode resgatar:

E volto contigo a Ulisses, a maior
 palavra, depois de amor, que deste.
 Mortal, não Deus, eis a astúcia.
 O seu, o corpo de Penélope preferia.
 A jangada de viver uma só vez
 e ficar deitado, em Ítaca.
 (Osório 1982a: 171)

O regresso ao astuto Ulisses seria afinal o regresso ao rosto comum da mãe e do filho e uma revisitação de um tempo de partilha. Mas voltar a Ulisses agora é também encontrar a imagem da orfanidade sem remissão. Assim, na epígrafe do poema seguinte, dá-se voz ao herói grego, sendo retomadas as suas palavras no canto XI da *Odisseia*:

*...e eu quis abraçar a alma da minha
 falecida mãe. Três vezes me lancei para ela,
 pois o coração impelia-me a abraçá-la, e
 outras três se evolou dentre os meus braços
 como uma sombra ou um sonho.*
 ODISSEIA, XI
 (Osório 1982a: 172)

De entre toda a descrição do encontro de Ulisses com a sua mãe morta (cf. *Odisseia* 11.150-224), estas palavras elegem um momento muito particular: o da tentativa de abraçar o corpo materno, amado e perdido. No texto homérico, segue-se a notação do crescendo da dor – “a minha dor tornou-se mais aguda” (*Odisseia* 11.208) –, mas na epígrafe a citação do poema já não a abarca, deixando o gesto inqualificado, suspenso. O poema, abandonando a primeira pessoa, constitui-se como uma sùmula do episódio homérico, acentuando os sacrifícios iniciais que propiciam o encontro e o seu desfecho inglório:

A sua Mãe o sangue negro
 deu a beber Ulisses. De reses
 sacrificadas no inferno,
 sobre um fosso, que cobrira
 de mel, vinho, água,
 farinha de cevada: assim
 implorou a cabeça dos mortos.
 Tudo conseguiu Ulisses,
 menos iludir a sua dor.
 Mais engenhosa a morte
 E seus cavalos de Tróia.
 (Osório 1982a: 172)

O poema sublinha a impotência da astúcia que tudo consegue, menos iludir a dor da perda; a morte e os seus cavalos de Tróia são mais astutos. Ulisses é aqui vencido pela morte: no poema, apesar de todos os esforços, o que fica do encontro é esse gesto frustrado, a impossibilidade da reunião.

Nessa guerra final, o confronto com a morte, ainda que se saiba perdedor, o poeta dispõe de algumas armas. Em “Entrevista apócrifa”, já citada, defende que “Os trunfos de um estilo prolongam o jogo entre a vida e a morte” (Osório 1982b: 173) e fala sobre o seu ofício de poeta precisamente como uma questão de astúcia, de um saber que supera a ciência e que permite gestos produtivos: “Astúcias”, no sentido de Borges, possuem todos os artistas” (Osório 1982b: 173). E acrescenta:

O podador nada entende da estirpe das videiras, mas sabe gentilmente dizer porque corta daquela maneira incisiva. No mesmo jeito, posso enumerar algumas “astúcias”.

Primeira, limpar as palavras da sujidade, como se faz a uma tela antiga, fazendo-as regressar ao fulgor inicial. [...]

Segunda, simplificar sempre, usar poucos adjectivos, e cada adjectivo, podendo, uma só vez. Mas então acertar-lhe em cheio, esmagá-lo.

Terceira, dizer o inominável de uma forma brutal, mas sem a desmesura daquele: o máximo de violência num mínimo de retórica, explorando outra. Vulcânica orquestração de pianíssimos. (Osório 1982b: 173)

Ainda que se saiba derrotado pelos cavalos de Tróia da morte, o poeta persiste na guerra possível, com as suas astúcias possíveis. Estas são aqui enumeradas como se fossem instrumentos num processo bélico: primeiro a limpeza das armas; depois, a precisão de um tiro certo; por fim, o efeito mortífero dessa violência verbal.

Mas retomemos a sequência de poemas de *Ponte Velha*. Reencontrado Ulisses, o sujeito começa, de algum modo, a recuperar os seus mortos. Os pais ressurgem e tornam-se figuras em relação às quais o sujeito se define (“De qual gostava mais, de ti, / Do Pai? [...] / E eu sou o fiel da vossa balança” 1982a: 173). Convocados pai e mãe, refeita a sombra da casa, ensaia-se o impossível regresso à sua Ítaca, e os poemas seguintes descrevem as memórias do espaço familiar (cf. 1982a: 176-186). De entre essas ruínas da infância, avulta a de Argos:

Argos, o cão de Ulisses, por ti legado
enquanto no peito me punhas ventosas,
nenhum amarei mais, porque era cego
e vislumbrou sob os andrajos,
sucumbiu, purulento, de alegria
e ligado estava a Ulisses
por imemorial placenta,
que nem a vida cessa nem a morte sepulta.
(Osório 1982a: 179)

Se, na aprendizagem da poesia, o cão de Ulisses é o exemplo da extrema fidelidade, nessa ligação ilimitada, na experiência presente do luto o cão traz a certeza da impossibilidade da permanência:

Chamei pelo nome
do vosso cão e outro veio,
negro, cachorro, meu apenas.

Suprimento nenhum é possível.
(Osório 1982a: 186)

Se nenhum suprimento é possível, se não há casa a que regressar, que pode ensinar Ulisses? Numa das últimas interpelações à mãe, o poeta começa por questioná-la sobre as possíveis lições que o herói daria depois da morte, contrapondo a estas interrogações a certeza de um outro conhecimento:

Hoje que sabes mais de Ulisses?
Acaso o viste? Na extrema adversidade,
igual ainda a si próprio? Resiste
como a cerva defende dos lobos os cervatos?
Admoesta o monteiro-mor?
Que pode ele acrescentar à sua vida?

Hoje, sei, ele o voo ama dos pássaros.
Sobretudo aqueles a quem a alma
caridosa o nome pôs de Penélope.
(Osório 1982a: 189)

Reconhecida essa centralidade do corpo aceso do amor, o poeta deseja o regresso a uma casa primeira, a que foi palco do seu princípio:

Aqui em Sienna noivaram
meus pais – e apenas eu os vejo
e tenazmente procuro. [...]

Aqui em Sienna fui gerado
por dois seres que um no outro se perfumavam,
um no outro bebiam,
é minha a sua volúpia,

sou água e vinho,
isso que buscavam
como crianças dando os primeiros passos,
pertencem-me as amantes, tímidas
carícias que fecundaram meu rosto.
E guardo com pudor tudo o que ignoravam.
(Osório 1982a: 191)

Depois deste regresso a esta primeira Ítaca, quase no final da secção *Os cavalos de Tróia*, o poeta proclama a sua não ignorância da morte, ou seja, o seu enfrentamento:

Não ignoro a morte, nem ela,
maré subindo me ignora.

Sismógrafo
das suas investidas,
berços, fendas.

Prazo de remissão lhe peço.
E generosa seja
com a infância deste cão,
Bravor, que tudo
ignora e o nome
repete de outro, íntimo
do cheiro de meus pais.

Prazos concede, os seus,
Solertes. De credor avaro,
exigente
de segunda, última praça.
E por um nada arremata.
(Osório 1982a: 195)

Nesse corpo a corpo com a morte, maré que sobe e que inscreve no corpo as suas investidas, é ainda pela nomeação, essa pequena astúcia, que se engana o tempo: a repetição do nome do cão é o suprimento possível. No poema seguinte, o último da secção, partindo da consciência de que nem tudo se pode dizer, nem sobre si,

nem sobre os outros, nem sobre os vivos nem sobre os mortos, o que lemos é uma celebração do voo, desse voo que Ulisses também amava, feito de palavras de amor. O viajante torna-se numa pura matéria volátil, cumprindo assim um desejo íntimo: “Eu gostaria – sem exagero algum – de voar; invejo realmente os pássaros” (Osório 1982b: 176). Corpo errante, à procura de uma impossível Ítaca, celebra o movimento que se liberta da comparação inicial, o seu cavalo de Tróia, a sua astúcia poética, modo comovido e desesperado de ignorar a morte⁶:

*...tutto son [sic] si può mai dire, né di sé né degli altri, né dei
vivi, né dei morti.*
Umberto Saba

Como um pombo do Piazzale Michelangelo
voo, rua a rua, no céu de Florença.
Procuro chegar ao telhado,
à destruída casa dos meus pais.
Ficou no ar um pouco, que sorvo,
de amor e angústia. Bebo no Arno
a tua última lágrima, igual
à matéria do rio. Chego ao ponto
mais alto do Campanile de Giotto e ouço
os sinos que percorrem Fiesole, as colinas,
as casas colónicas. Leonardo
comprava no Mercato di San Lorenzo
aves para lhes dar, de novo, asas.
Agora sou eu quem voa amando por ti
E por mim a sua triste e orgulhosa

⁶ O poema é também uma homenagem a Umberto Saba, no acolhimento de uma última lição poética, como podemos ler no ensaio “As duas mães de Umberto Saba”, em que António Osório escreve sobre o poeta italiano: “No fim da vida, internado numa clínica psiquiátrica, escreveu versos aos pequenos voláteis vizinhos do homem, as andorinhas, o melro, os rouxinóis, os canários. E confessa, como um menino grande que sempre foi, no prefácio a Uccelli (Pássaros) (1948), ‘que se tivesse de nascer outra vez, o único destino invejável seria talvez o de nascer como pássaro... Sentir-se ligeiro e voar por si próprio pareceu-me, no último alívio que me deu a vida, o cúmulo da felicidade’” (Osório 2008: 78).

Alma, pouso no Battistero
 porque sei que Dante foi ali baptizado
 e conspurco em Orsanmichele a cabeça de San Giorgio
 tocando no bronze que teve a mão de Donatello.
 Ó coisas ocre, de açafão, enegrecidas
 sobre as quais voo buscando pedaços de pão
 que transeuntes dadivosos oferecem.
 E à espera que uma persiana se abra
 e encontre, Mãe, um rosto que lembre o teu
 e onde nessa mão eu chegue e coma.
 (Osório 1982a: 196)

Bibliografia

- Homero (2003). *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia.
- Lisboa, Eugénio (1982). “Amada cal de palavras”. In António Osório, *A ignorância da morte*. 2.^a edição revista, pref. Eugénio Lisboa. Lisboa: Editorial Presença (1.^a edição de 1978).
- Lourenço, Eduardo (1984). “António Osório ou o Coração Iluminado”, prefácio a *António Osório*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-20.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1982). “Arte mendicante”, prefácio a António Osório, *Décima Aurora*. Lisboa: Na Regra do Jogo, pp. 9-18.
- Martinho, Fernando (1980). “Recensão crítica a *A ignorância da morte*, de António Osório”. *Colóquio/Letras* 56: 72-75.
- Osório, António (1972). *A raiz afectuosa (1965-1971)*. Lisboa: Tipografia Ideal.
- ___ (1982a). *A ignorância da morte*. 2.^a edição revista, pref. Eugénio Lisboa. Lisboa: Editorial Presença (1.^a edição de 1978).
- ___ (1982b). *Décima Aurora*, pref. Joaquim Manuel Magalhães. Lisboa: Na Regra do Jogo.
- ___ (1985). *O lugar do amor*. Lisboa: Moraes Editores.
- ___ (2008). *Vozes Íntimas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ___ (2011). “A ajuda da poesia”. *Colóquio/Letras* 176: 176-179.
- ___ (2012). *O concerto interior: evocações de um poeta*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessanha, Camilo (1995). *Clepsydra*, estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D’Água.

O Dom da Metamorfose: A Presença de Ovídio na Poesia de António Franco Alexandre

RICARDO GIL SOEIRO*

“Uma proposição inicial. Uma proposta. Esta poesia é feita de mudanças; animam-na as mais fundas metamorfoses” – assim se debruça Hugo Pinto Santos (2022: 194) sobre a poesia reunida de António Franco Alexandre (AFA), recentemente vinda a lume em 2021. Proposta fiel aos alicerces de uma poesia que, sem tréguas, tem vindo a explorar um sentido sem armistício, à procura de um real enfeitado, em que o disfarce elíptico e o logro cintilante se põem ao serviço da lei da experimentação a que não será alheia a arte do improviso. O meu propósito, para o presente ensaio, passa por compulsar uma tal arte metamórfica, equacionando, em particular, a obra *Aracne* (2004) e o modo fecundo como a presença tutelar de Ovídio se faz sentir na poética alexandrina.

Elegendo como *topos* central a metamorfose, *Aracne* constitui o exemplo paradigmático de uma composição singular formada por pequenos núcleos de pendor narrativo, relatando, num tom de delicado intimismo, as vivências fragmentárias do sujeito lírico, figura polimorfa que se apresenta indistintamente como aracnídeo-arquitecto-poeta. Constituindo uma intensa reflexão sobre o teatro do corpo, o livro vai assim desafiando as cativantes histórias e anódinos episódios que povoam o relato da aventura metamórfica, tingida de

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | ricardogilsoeiro@campus.ul.pt

uma domesticidade dorida, porém repleta de ternura, que propicia uma serena meditação sobre os afectos, a morte e o desejo.

Patenteando um sabor neoquinhentista, sob o magistério de Camões, ou a subtil ocorrência de ecos pessoanos, *Aracne* recupera sobretudo a atmosfera ovidiana que, no livro *Uma Fábula* (2001), se encontra materializada na epígrafe extraída de *Tales from Ovid* (1997), de Ted Hughes: “Now I am ready to tell how bodies are changed into different bodies.” De acordo com a história narrada por Ovídio nas *Metamorfoses*, no Canto VI, Aracne, declarando-se superior à própria deusa tutelar da tecelagem, Minerva, é desafiada por esta a participar numa prova de tapeçaria: enquanto Minerva constrói uma tela mitológica que representa a sacralidade dos deuses, Aracne produz uma tapeçaria em que os deuses assomam como modelos de lascívia e concupiscência. Enraivecida, Minerva castiga Aracne, transformando-a em aranha.

O episódio mitológico constitui, assim, o ponto de partida para uma aguda interrogação sobre a palavra poética, em que o inusitado rigor formal convive com a intensidade emotiva, criando-se uma atmosfera em que o real é filtrado como que através de um véu, cuja espessura se adensa num imperceptível *quase* que invade a própria substância da comunicação poética, volvida em rumor indizível e situada à margem do magistério das palavras.

É sobejamente conhecido que o mito de Aracne se assumiu, na tradição literária, como a paradigmática representação do trabalho do escritor que, ao entregar-se ao seu labor, como que estaria a tecer simbolicamente a sua teia. De René Char a Dickinson, passando por Mallarmé, Valéry, Whitman ou Ponge, a figura da aranha desempenhou um papel emblemático da auto-representação do poeta enquanto tecelão de imagens e artesão de palavras. Na fértil e vetusta aproximação entre o acto da tecelagem e o labor literário, que remonta a Horácio (*tenui deducta poemata filo*: “a forma delicada como se tecem nossos poemas”, Livro II, epístola 1, p. 136), foi Roland Barthes quem, no livro *O Prazer do Texto*, caucionou o poder heurístico da imagem do poeta-aracnídeo, operando uma fecunda aproximação entre texto e tecido:

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (Barthes 1995: 74-75)

Por outro lado, além desta aproximação primordial em que, como atestam Jean Chevalier e Gheerbrant, a aranha como que personifica uma epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem, importaria sinalizar todo um conjunto de outras ramificações simbólicas que, convocando todas as “qualidades de demiurgia, adivinhação, condução de almas e intercessão entre os dois mundos (o humano e a realidade divina), fazem com que a aranha simbolize também um nível superior de iniciação” (Chevalier e Gheerbrant 2019: 79). Paralelamente, a constelação arquetípica associada à aranha configura uma dicotomia entre a exterioridade centrífuga e uma interioridade centrípeta: a “interioridade, evocada pela ameaçadora aranha no centro da sua teia”, sendo que a “imagem envolvente e centrípeta não nos deve fazer esquecer uma outra imagem intercessora que é constituída pela aranha a balançar-se como um ioiô, na ponta do fio que ela parece estar constantemente a subir” (Chevalier e Gheerbrant 2019: 80).

Com efeito, a trama sígnica de *Aracne* congrega um conjunto de isotopias (fio, teia, fibra) que confere coerência ao conjunto, glosando a ambivalência que caracteriza a teia de aranha, tão delicada que possa ser levada pelas ondas e tão sólida que não possa ser destruída pelo vento (como nos confia Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra*). Evidenciando o cuidado oficial e a destreza prosódica que singularizam esta poesia, o poema inaugural de *Aracne* é fulcral, não só porque tematiza aquela que é, a meu ver, uma das presenças mais candentes desta escrita (Eros), mas porque o mesmo é passível de ser lido como uma súplica de toda a *ars metamorphosis* que anima o labor alexandrino. Mais adiante, procurarei ainda sugerir o modo

como *Aracne* põe em cena um posicionamento pós-antropocêntrico, servindo-se do dispositivo metamórfico para minar a máquina antropológica em que, efectivamente, repousa um conjunto de dicotomias que opõem o homem ao animal, o humano ao inumano.

Atentemos, pois, no poema inaugural de *Aracne*:

Gregor transformou-se em barata gigante.

Eu não: fiz-me aranhão,
tão leve que uma leve brisa o faz
oscilar no seu fio de baba lisa.

Até que, contra a lei da natureza,
creio que tenho peso negativo,
e me elevo no ar se me não prendo
ao canto mais escuro desta ilha.

Quando descer à teia derradeira
não se verá no mundo alteração, ou só
talvez alguma mosca mais contente.

Em noites de luar, na alta esquina,
ficará a brilhar, mas sem ser vista,
a estrela que tracei como armadilha.

(Alexandre 2004: 7)¹

Começarei por dizer que a aparente simplicidade deste poema, aliada a uma acutilante concisão, dá corpo a um lirismo permanentemente vigiado, revelando uma poesia ferozmente astuta, sem nunca derrapar para quaisquer resquícios de exacerbadas e inócuas grandiloquências – a saturação poética que Cioran reprovava em Proust. O poema inicia-se com a enunciação de uma metamorfose, recorrendo a uma comparação com uma das mais célebres metamorfoses da literatura ocidental: *Die Verwandlung* (1912), de Franz Kafka. O *incipit* de contornos paródicos visa estabelecer um contraste entre a metamorfose kafkiana do protagonista Gregor Samsa num insecto monstruoso (o termo utilizado por Kafka é *ungeheures Ungeziefer* – termo vago e dúbio, verme asqueroso e impuro) e

¹ Doravante, citado como A, seguido do número de página.

a presente metamorfose num frágil aracnídeo que se revela simultaneamente presa e vítima, relatando-nos a panóplia de aventuras lírico-amorosas que experimenta.

Temos, assim, por um lado, o gigantismo da operação metamórfica protagonizada pela personagem kafkiana e, por outro lado, a metamorfose operada pelo sujeito poético de *Aracne*: “Eu não: fiz-me aranhão”. Permitam-me abrir aqui um parêntesis apenas para esclarecer que afirmá-lo não implica, de modo algum, contestar a estratégia de miniaturização que atravessa a obra kafkiana. Ao invés, acreditamos que o princípio da redução em Kafka se relaciona com um ardil de subtração ao poder. Reportando-se precisamente ao autor de *O Processo*, Canetti afirmava que, para nos sentirmos mais pequenos do que Kafka alguma vez se sentira, bastaria ler de seguida duas frases da sua autoria, afirmando que a sua paixão pela auto-redução como que se transfere para o leitor, contagiando-o com essa sensação de pequenez ontológica (algo semelhante se poderia dizer sobre um autor da auto-rarefação como Robert Walser)². A tonalidade assertiva (“Eu não: fiz-me aranhão”), reforçada pela inclusão do pronome pessoal (testemunho cabal de uma individualidade que se revela orgulhosa e que se distingue adversativamente de uma das mais célebres metamorfoses da tradição literária), privilegia uma escala mais pequena, espelhada na opção por uma criatura mínima – o aranhão. A metamorfose kafkiana, já de si anti-épica, como que se reduz aqui a uma escala incomensuravelmente ínfima. A problemática da escala assume, pois, um especial relevo, como se depreende dos seguintes versos do poema 17:

eu imagino
terras, e céu, e talvez gente
que ao ver-nos julgue ver
figuras de gigantes e demónios.
Ser, a uma vez, grande e pequeno
(infinitamente), transtorna e dói.
(A: 38)

² Cf. Canetti (2004).

Impera aqui um outro contraste não negligenciável: a escala quase insignificante do animal em que o eu que se converte contrasta com o carácter autonómico com que o sujeito despoleta essa transmutação. Quando o mesmo declara “fiz-me aranhão”, mais não faz do que proclamar um gesto autopoiético, o eu-enquanto-outro esculpindo-se a si próprio, contrariando o arquitepo ovidiano, em que cabe aos deuses operar as metamorfoses:

De formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho
a falar. Ó deuses, inspirei a minha empresa (pois vós
a mudaste também), e conduzi ininterrupto o meu canto
desde a origem primordial e do mundo até aos meus dias.
(Ovídio, *Metamorfoses*, I, 1-4)

A verdade, porém, é que um tal tom activo logo se esboroa, dando lugar a uma entoação mais passiva: “tão leve que uma leve brisa o faz / oscilar no seu fio de baba lisa”. Absolutamente cêntrico não só para a compreensão do poema em apreço, mas também para a globalidade da arte poética alexandrina, o verbo “oscilar” acentua não só uma indeterminação identitária, como sublinha a incerteza que permeia toda a tessitura poética em *Aracne*, relevando aqui de uma valência simbólica que remete para um estado suspensivo que se instaura entre o eu e o outro, a arte e a vida, a existência e a inexistência.

Note-se que a escolha do lexema “fio” não é obviamente gratuita, concorrendo para a densificação de uma mesma constelação de isotopias que vão sendo glosadas ao longo do livro e que, como já aduzido, remetem metalinguisticamente para a própria dimensão semiótica do fazer poético. Os versos 2 e 3 (“o” e “seu”) põem em marcha uma alteração, na medida em que o sujeito lírico se refere à metamorfose como outro, concorrendo para os contornos dúbios que caracterizam o estado de indeterminação supramencionado. O poema expõe, desta forma, a radical irresolução identitária em que se move o sujeito lírico, alternando entre a nota inicial de incerteza ontológica e a efectiva apropriação do processo metamórfico, que se verifica ao longo de todo o poema-livro.

A indecisão de fundo em que se joga um dos possíveis sentidos do poema encontra-se igualmente presente na explicitação de dois

níveis físicos e espirituais, a tensão entre ascensão e descida – dois planos em que se configuram o plano terreno e o plano celeste. Torna-se, pois, produtivo convocar a dialéctica *katábasis/anábasis*, a descida para as trevas seguida da subida para a luz, a morte antes da ressurreição. *Aracne* pode, assim, ser perspectivado como uma viagem iniciática, pautada por múltiplas mortes e renascimentos. Marcado pelos traços da leveza e da insignificância³, o aranhão corre o perigo de se elevar no ar (elemento volátil e subtil), caso não se prenda ao “canto mais escuro desta ilha”.

A tónica é, pois, colocada na *hybris* em que incorre o sujeito lírico que, “contra a lei da natureza”, ousa desafiar a divindade. Como referem Chevalier e Gheerbrant: “O desafio à deusa feito por esta mortal tem qualquer coisa de sartriano, coloca este mundo à frente do outro, subordinando o próprio Olimpo às paixões humanas. A aranha, cuja tela hoje é irrisória, simboliza também a queda do ser que quis rivalizar com Deus: é a ambição demiúrgica punida” (Chevalier e Gheerbrant 2019: 79). A propósito da pretensão mortal de competir com a divindade, não deixa de ser instigante pensar em *Aracne* como um objecto eminentemente intertextual (penso obviamente em Kafka, Fernando Pessoa, Cesário Verde, Camões, Dante, T. S. Eliot e, sobretudo, Ovídio) e em AFA como o poeta-desafiador que, ao retomar o mito de Aracne, não se exime a competir com o próprio Ovídio, como que reclamando o poundiano epíteto de *Il miglior fabbro*.

A dimensão de uma quase-anulação é acentuada pela referência ao “peso negativo”, aproximando-se de uma esfera de intangibilidade que o elemento do “sopro” (central na dicção alexandrina) emblematicamente representa. A secção que se segue do poema sob análise é disso exemplo, quando lemos: “Quando descer à teia deradeira / não se verá no mundo alteração, ou só / talvez alguma mosca mais contente.” A referência eufemística à morte convoca o *topos* do *memento mori*, tematizando a representação da finitude humana e a

³ Vide: “de texto para texto nele perpassam [pássaros e nuvens] como contrapeso dos objectos, através da sua ligeireza e da sua insignificância contrabalançando a gravidade (na dupla acepção do termo) de que o sentido impregna as coisas” (Nava 2004: 277).

recordação da fugacidade da vida. A intuição, fremente e insegura, de que tudo se desvanece, de que tudo chega à existência apenas por um breve aceno, tímida chama votada à extinção. O reconhecimento da insignificância da existência é apresentado de uma forma destituída de qualquer desmesurada grandiloquência, sem *pathos*, antes irradiando uma astuta ironia: “talvez alguma mosca mais contente”.

Já a secção final, exibindo uma aura estranhamente lapidar, deixa entrever uma espécie de legado que perdurará após o desaparecimento do sujeito lírico: “ficará a brilhar [...] a estrela que tracei como armadilha”. Como se pode notar, o último verso lança mão da oximórica cintilação invisível, precária forma de eternidade que se perpetua, como que fulgindo despercebidamente. A teia-armadilha, cilada deixada a reverberar após a morte, permanecerá intacta, porém “sem ser vista”, caracterização que enfatiza a tonalidade discreta em que se encontra investida esta poesia. Avulta, pois, o contraste entre a mortalidade que fere inelutavelmente o sujeito poético e a imortalidade da sua obra (a teia que é tecida). E, como foi amplamente apurado pela crítica, nesta obra a morte marca sempre o compasso, embora jamais deixando de contracenar com o desejo.

Pondo em cena o primado dos corpos mutáveis, *Aracne* não se cristaliza numa única metamorfose (que depois vai sendo glosada ao longo dos vinte poemas, cantos ou pequenas cantatas que constituem este livro), mas em múltiplas metamorfoses, assistindo-se a um trânsito dinâmico e, não raras vezes, indiscernível, entre duas esferas pretensamente antitéticas: de tal forma que o humano sonha com o não-humano e vice-versa, construindo-se um caminho repleto de hesitações, avanços e recuos. Todos estes passos vacilantes se dão numa zona de indeterminação, iluminando, assim, as fronteiras vibráteis que ali pulsam – o que corrobora essa fenomenologia do incerto que caracteriza esta poesia.

A problemática da metamorfose é, parece-me, a pedra angular, pois ela expõe a porosidade de fronteiras, a desconcertante obliquidade com que as coisas, resplandcentes de uma indecisão essencial, se imbricam e se confundem umas nas outras. Como adverte Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra*: “Todas as coisas estão encaeadas, enleadas, enamoradas...” (Nietzsche 1997: 378). Brotando desse estado de perene enamoramento, a poesia alexandrina constitui

uma poesia do limiar e do interstício: “apenas um instante e as coisas mudam-se / umas nas outras enlaçadas”, constata uma voz em *Poemas* (colectânea poética publicada em 1996 e revisitada em 2021 com a inclusão de livros publicados posteriores a essa data – *Quatro Caprichos, Uma Fábula, Duende e Aracne* –, bem como um conjunto de vinte e cinco inéditos, intitulado “Carrocel”). Uma poesia, em suma, que sobrevive através do discreto esboroamento das categorias em que se alicerça o pensamento metafísico: centro/periferia, plenitude/vazio, dentro/fora.

Esbatendo as mais diversas fronteiras (entre interioridade e exterioridade, realidade e fantasia, sonho e vigília, existência e não-existência), *Aracne* propõe justamente a questionação de tais limiares cristalizados. Veja-se, por exemplo, no poema número 3, quando o sujeito poético se dirige ao seu amigo: “Pouco te importa se eu existo ou não.” Esboçando uma poesia pós-metafísica, AFA reconhece com Derrida que jamais existiu e jamais existirá uma palavra única, um sonante *maitre-nom* passível de tudo unificar. “No princípio era o vestígio”, profetizou Vattimo, procurando resumir a posição derridiana. É nesse contexto, julgo, que pode ser entendida a rara atribuição de títulos por parte do poeta aos seus poemas, opção que alarga a margem de indecidibilidade do sentido, retráctil a quaisquer interpretações unívocas.

O leitor nunca sabe ao certo quais os contornos exactos dos instantâneos cénicos pintados pelo poeta. Assim se compreende a recorrência de vocábulos do campo lexical ligado à imprecisão: como “vago” ou “impreciso”. Já Leopardi – recorda-nos Calvino – ousou fazer a apologia do vago e do indeterminado, aproximando a minúcia da imprecisão e ensinando-nos a entender o virtuosismo meticuloso que habita no coração do difuso: “O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe captar a sensação mais subtil com os olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros” (Calvino 2002: 78). As coisas e as palavras que as descrevem são vistas como por um véu, deixando entrever uma fantasmagoria de contornos indefinidos que jamais se deixa adivinhar: “sussurro sem fios, que mal entendendo” (como se lê no poema 2).

Em *Aracne* uma tal ofuscação de fronteiras precipita, ainda, uma indistinção entre humano e não-humano, deixando exposta

uma fractura luminosa que se deixa preencher por contaminações e intersecções, promovendo, assim, singulares deslocamentos e modos-de-ser plurais. Creio que a ideia de contaminação, tão cara ao espírito do pós-humanismo crítico, é particularmente produtiva para o que aqui me move. No denso texto “Luvas”, incluído em *Rua de Sentido Único*, Walter Benjamin descreve precisamente a intensa aversão ao contacto que se apodera do humano, quando confrontado com o laço secreto que o conecta ao animal:

A sensação dominante em quem tem asco dos animais é a do medo de ser reconhecido por eles quando se lhes toca. Aquilo que, no mais fundo de nós, nos horroriza, é a consciência obscura de que em nós alguma coisa vive, tão pouco estranha ao animal que nos causa asco que ele a poderia reconhecer. Todo o nojo é originalmente o nojo do contacto. [...] [A] zona do mais delicado contacto epidérmico continuará a ser tabu. [...] Ninguém pode negar o parentesco animal com a criatura, a cujo apelo responde com o seu asco. (Benjamin 2018: 14-15)

O meu argumento é, em suma, que a poesia alexandrina, tal como ela se manifesta, nomeadamente em *Aracne*, se revela passível de convocar uma cosmovisão pós-antropocêntrica e uma leitura contrapontística do *logos* humanista, ousando desafiar as fronteiras entre humano e não-humano, entre aquilo que supostamente é soberania do Eu e aquilo que supostamente constitui pertença do Outro. Mina-se, desta forma, a concepção autotélica de uma ipseidade imune ao radicalmente Outro, privilegiando-se o devir-outro – trajecto-tumulto que nos conduz do uno ao múltiplo, à lógica da diferença.

Em diversos momentos, essa sensibilidade pós-antropocêntrica manifesta-se na apologia da existência do animal não-humano: “o mero escaravelho sabe mais / do mover-se da areia na ampulheta / do que os humanos todos em colégio” (poema 4). Ou então no poema imediatamente seguinte: “Esse teu mundo, de que te orgulhas tanto, / não sei se tem a paz do ramo seco / onde a lagarta faz o seu casulo” (A: 12). Na verdade, todo esse poema pode ser lido como um plangente hino e uma serena questionação da soberania da *forma mentis* antropocêntrica. Apesar do registo dubitativo com

que se inicia essa composição, o que se segue é um desfilar de atributos, traços que concitam a cobiça do sujeito poético e que reforçam a assunção da superioridade ontológica do humano sobre os demais entes (“é certo”, “concedo”).

É como se fôssemos testemunhas de um diálogo em surdina entre essas duas figuras de contornos difusos: “Mas vejo como o escondes, esse corpo, / e o julgas precioso e permanente, / e como perde o brilho com a idade, / e se desfaz em nada, de repente” (A: 12). Reiterar a efemeridade que fere o humano, acarretando embora uma valorização por parte do animal (“Não assim nós”, A: 13), não significa afirmar que a mesma seja linear, pois logo emerge a seguinte confissão: “Não que sejamos santos; também eu, / o mais sábio de todos os insectos / [...] às vezes, numa raiva de apetite, / lanço os meus fios de caça, e apanho / algum bicho menor, algum mosquito, / a consumir, de preferência, em verso” (A: 13).

Aprofundando a feição de uma aura fabular, o poema termina num exórdio, dirigindo uma apóstrofe à transmutação do interlocutor humano: “vem tu, humano, transformar-te em ave, / sem temor nem cautela, e em silêncio” (A: 14). Essa inveja, ora velada, ora explícita, encontra o seu paroxismo no final do poema 6, revelando que todo o seu orgulho terá sido “no final / ter desenhado esse lugar exacto / onde em segredo posso ser humano” (A: 16). Também a reacção do destinatário humano, sempre sob o ponto de vista do aracnídeo, vai oscilando entre a inveja, a repulsa e até o desprezo (poema 11): “O meu corpo redondo, a pata estreita, / não vão bem com a tua fantasia” (A: 17). E ainda, de forma mais explícita: “preferias alguém menos ligeiro, / carne menos subtil, pele rosada, / forma de gente, não de bicho objecto” (A: 18). Note-se a aspiração à fusão, à plenitude do encontro, repleta de erotismo, quando no poema 8 o sujeito se entrega, “todo à fome, e devorar-te / sem teia, nem fio, nem arte” (A: 20), depois de se alimentar de um mosquito que se alimentou do seu sangue.

A poesia de AFA sempre cultivou uma poeticidade impura que soube acolher a aresta agreste do espanto. Em *Aracne*, o efeito de estranheza e de indecidibilidade, a que tenho vindo a aludir, decorre, como sustenta Patrícia San-Payo, da “adopção de um estranho ponto de vista que, porque provém de algures, de *entre* homem

e animal, coloca em primeiro plano o problema de um desajuste ou desadequação entre a linguagem e a expressão, porque o sujeito que por ela se constitui existe em plena divisão a partir dos jogos de espelhos que ela encena” (San-Payo 2005: 236). Com uma tonalidade claramente deleuziana, San-Payo debruça-se sobre o estado intersticial de uma indecisão originária, afirmando tratar-se já não de “homem nem animal, visto que cada um des-territorializa o outro, numa conjugação de fluxos, num *continuum* reversível de intensidades”, mas de “um devir que compreende, pelo contrário, o máximo de diferença enquanto diferença de intensidade, transposição de um limiar, subida ou descida, queda ou erecção, tónica de palavra” (Deleuze 2016: 48).

Ora, estou em crer que esse algures é o espaço intersticial que a inquirição pós-humanista proficuamente instaura. Fazendo menção da máquina antropológica denunciada por Agamben em *O Aberto*, San-Payo sustenta ainda que “a poesia de António Franco Alexandre ensaia a voz possível de *entre* o homem e o animal e por isso a sua língua ocupa o espaço vazio que se abre para o pensamento de cada vez que de outro modo se tenta passar aquela correlação” (San-Payo 2005: 238). Secundando esta leitura, a minha premissa é precisamente a de que a escrita metamórfica de AFA ganha em ser lida através de uma visão pós-antropocêntrica que o prisma pós-humanista potencia.

A poesia alexandrina salda-se numa promessa interrogativa que promove o descentramento e o estremecimento de fronteiras, propiciando uma indefectível desestruturação ontológica. Essa indefinição identitária, que o dom da metamorfose (*Gabe der Verwandlung*, no dizer cintilante de Canetti) propicia, esse situar-se *entre*, encontra-se magnificamente representado na ilustração de Gustave Doré (1861) para o canto 12 do “Purgatório” de Dante: “Ó louca Aracne, assim te via até / que meia aranha, triste se espedace / a obra que a teu mal já feita é!” Aliás, não terá sido por acaso que a visão dessa imagem se converteu na *Urszene* da aracnofobia de Primo Levi, descrita no texto “Medo das Aranhas” (*Paura dei ragni*)⁴. Na ilustração

⁴ Cf. Levi (1997: 755-758).

de Doré, Aracne encontra-se em plena metamorfose, contorcendo-se e como que sucumbindo a uma coreografia da transmutação.

Com efeito, encenando pictoricamente o processo de devir-aranha deleuziano, a gravura capta o instante em que Aracne ainda não é totalmente aranha, mas também já não é propriamente humana, na vã tentativa de fixar um radical estado de indeterminação a que a formulação metamorfose impura, “transfiguração imunda” (*trasfigurazione immonda*), oferece cabal resposta. Digno de análise seria também o posicionamento de Dante (retratado na imagem) que, segundo Levi, se encontra prostrado diante da metamorfose, num acto que tem tanto de repulsa como de fascínio – patenteando um certo voyeurismo em que também se encontra o leitor de *Aracne*, de AFA.

Para me ajudar a concluir e assim pensar de forma mais consistente a problemática da metamorfose, permito-me convocar a leitura de Italo Calvino sobre Ovídio. No capítulo “Leveza”, incluído em *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, o escritor italiano justifica nos seguintes termos o deslumbramento que nutre pela obra de Ovídio: “Para Ovídio também tudo se pode transformar em novas formas; para Ovídio também o conhecimento do mundo é dissolução da compacidade do mundo; para Ovídio também há paridade essencial em tudo o que existe, contra todas as hierarquias de poderes e de valores” (Calvino 2002: 23). Afiando a sua reflexão, Calvino exprime o seu deslumbramento pelo modo como Ovídio desenha a transformação da jovem tecelã: “quando fala dos dedos de Aracne, tão ágeis a cardar e desfiar a lã e a fazer rodar o fuso, a mover a agulha de bordar e que de repente vemos alongarem-se em finíssimas patas de aranha que se põem a tecer a sua teia” (Calvino 2002: 24).

Também na célebre obra *Porquê Ler os Clássicos*, Calvino consagra um estudo ao poeta latino, sintomaticamente intitulado “Ovídio e a Contiguidade Universal”, aí classificando *Metamorfoses* como o supremo poema da rapidez: “tudo deve suceder-se num ritmo cerrado, impor-se à imaginação, cada imagem tem de se sobrepor a outra imagem, adquirir evidência e desvanecer-se. É o princípio do cinematógrafo: cada verso como cada fotograma deve estar pleno de estímulos visuais em movimento” (Calvino 2015:

37). Essa horizontalidade de um presente uniformemente iluminado (se quisermos recuperar a formulação que Erich Auerbach utiliza no famoso ensaio de abertura de *Mimesis*, sobre o episódio da cicatriz de Ulisses, para fazer contrastar a singularidade do estilo homérico com o relato bíblico), a rapidez quase cinematográfica que propulsiona a aventura metamórfica (e que se verifica na passagem de uma a outra história ou, como sucede em *Aracne*, de poema para poema – numa espécie de montagem que envolve diversos tipos de corte e transições entre as cenas), assenta na ideia de contiguidade, plasmada no sentido de parentesco entre objectos e seres do mundo ovidiano.

É esse elo de semelhança entre os seres que diligencia um trânsito pelos reinos animal, vegetal e mineral. Prossegue Calvino: “este modo de designar objectivamente os objectos (animados e inanimados) como ‘diferentes combinações de um número relativamente pequeno de elementos fundamentais e simplicíssimos’ corresponde à única filosofia certa das *Metamorfoses*: ‘a da unidade e parentesco de tudo o que existe no mundo, coisas e seres vivos’” (Calvino 2015: 40). Este último passo deixa, uma vez mais, transparecer a ideia de uma radical contiguidade que anima toda a matéria. No decurso de tal processo metamórfico como que se rompe a parede entre os diversos mundos, estreitando-se um vínculo de parentesco entre os diversos seres.

Irónica e caleidoscópica, não raras vezes corrosiva (derramando as suas dúvidas sobre a sua própria razão de ser), a poesia alexandrina todavia jamais se torna resolutamente sarcástica ou cínica, antes se pautando por um espanto amável, exumando uma ternura visceral que se desprende das figuras e dos motivos que contraceenam nos seus poemas. É, enfim, uma voz que suspeita de si mesma, delicada forma de sabedoria que não se subjeta à vontade de poder e que nos fala de um esplendor ferido de que não há regresso.

Bibliografia

- Alexandre, António Franco (1996). *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ___ (2001). *Uma Fábula*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ___ (2002). *Duende*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ___ (2004). *Aracne*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ___ (2021). *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Barthes, Roland (1995). *O Prazer do Texto*, trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter (2018). *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Calvino, Italo (2002). *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema.
- ___ (2015). *Porquê Ler os Clássicos*, trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Dom Quixote.
- Canetti, Elias (2004). *Aufzeichnungen 1954-1993. Gesammelte Werke*. Vol. 5. München: Hanser.
- Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrant, ed. (2019). *Dicionário dos Símbolos*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- Deleuze, Gilles (2016). *Rizoma*, trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta.
- Horácio (2017). *Epístolas*, trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia.
- Hughes, Ted (1997). *Tales from Ovid. Twenty-Four Passages from the 'Metamorphoses'*. London: Faber and Faber.
- Levi, Primo (1997). "Paura dei ragni". *Opere*. Vol. II. Torino: Einaudi.
- Nava, Luís Miguel (2004). *Ensaaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Nietzsche, Friedrich (1997). *Assim Falava Zaratustra*, trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água.
- Ovídio (2019). *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- San-Payo, Patrícia (2005). "Recensão crítica a *Aracne*, de António Franco Alexandre". *Românica* 14: 235-238.
- Santos, Hugo Pinto (2022). "A Poesia Reunida de António Franco Alexandre". *Colóquio/Letras* 209: 191-199.

O tempo do Luto e da História na poesia de R. Lino

PATRÍCIA SOARES MARTINS*

Integrado em 2016 em *Políptico*, onde se reúnem os cinco livros publicados pela autora até essa data, *Palavras do Imperador Adriano* foi publicado pela primeira vez na primeira metade da década de 80, em 1984.

Notemos, em primeiro lugar, o quase anonimato em que nos chega a voz autoral que assina em 2016 a nota preambular e a nota final do primeiro volume da compilação: uma inicial e um apelido R. Lino, onde a ausência do nome próprio funciona como um primeiro momento de uma estratégia de ocultação. O poema longo, dividido em séries equitativamente distribuídas ao longo de “Livros”, é também um poema dramático. Dupla dissimulação, da assinatura da autora e do sujeito da enunciação que delega a sua fala numa máscara ou numa *persona*, o imperador Adriano cujas *palavras* surgem como se fossem encenadas e numa cena que recriasse momentos de grande intensidade: por ocasião da morte de Antínoo e, mais tarde, quando mandou erigir no Egito a cidade de Antínoo (*Antinoé*), que povoou de estátuas procurando imortalizar a beleza do favorito, apenas comparável à de Apolo. Desde o início, portanto, somos convidados a ler este poema como um lamento mas não como um epitáfio, uma vez que, como veremos,

* Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | patriciasoares.m@letras.ulisboa.pt

não se deixa gravar como uma inscrição num túmulo. O que anima o poema não é um movimento de descida (à terra), mas um movimento ascensional, de construção de uma cidade e de uma muralha erguida na planície, e horizontal, na língua que coloca os nomes em outras vozes que no futuro os dirão no ritual de um novo culto.

A escolha de Adriano para assumir a autoria de uma voz que se inscreve em perda ao longo destas páginas parece suficientemente justificada pelo *topos* literário associado a essa personagem. E sendo qualquer *topos* uma forma de recorrência, este tem a particularidade de unir a nossa época e a de Adriano numa evocação, trazendo até ao nosso quotidiano anódino a voz de um homem muito poderoso, que viveu no momento do apogeu territorial do Império Romano que se estendia pelo lado Oriental, onde viveu, entre viagens: Atenas, Alexandria, Jerusalém, Antioquia e o Egipto, onde situou *Antinoé*. De um modo geral, Adriano – que, como romano culto e helenizado que era, levava consigo a memória dos antigos ritos pagãos – não parece ter sido muito permeável às ideias do cristianismo nascente, nomeadamente à crença numa outra vida que ele prometia. No romance de Marguerite Yourcenar, *Mémoires D’Hadrien* (Yourcenar 1984), em que a escritora constrói a sua personagem a partir dos detalhes de uma reconstituição histórica levada a cabo ao longo de muitos anos, é visível que Adriano não acredita verdadeiramente numa transcendência, apesar de até certo ponto ser permeável às ideias platónicas e de seguir sem convicção alguns ritos, provenientes da antiga Ática, como os dos mistérios de Elêusis, que prometiam aos iniciados a imortalidade da alma.

Como Flaubert, para quem escrever o seu romance *Salambô* implicou ressuscitar Cartago a partir dos vestígios quase insignificantes dessa cidade no Norte de África, a reconstituição da época em que Adriano viveu por Marguerite Yourcenar é colocada sob a égide do seu precursor. Para Flaubert, a época remota em que a acção de *Salambô* se situa corresponde ao início de um momento excepcional, entre Cícero e Marco Aurélio, em que os antigos deuses pagãos morriam e o cristianismo não tinha ainda verdadeiramente chegado, tratando-se portanto de um momento único na História em que o homem existiu sem a divindade (“un moment unique où l’homme seul a été” [Flaubert *apud* Yourcenar 1984: 321]). A acção

do romance de Yourcenar situa-se neste mesmo momento histórico, já na era cristã, mas ainda na fase em que o cristianismo convivia em pé de igualdade com outros cultos menores. No romance da escritora francesa, o imperador Adriano, em todo o lado do império aclamado como um deus, parece aceitar com algumas reservas essa condição. Como ele próprio diz, é por ter Antínoo a seu lado, cuja beleza compara à de Hermes, que se sente verdadeiramente um deus (Yourcenar 1984: 190-191). Adriano interessa-se muito mais pela terra do que por qualquer transcendência. Pelo poema que escreveu e chegou incompleto até nós – um poema cujo primeiro verso é “animula vagula blandula” –, percebemos como a sua poesia celebrava não os deuses mas o homem, porque é o corpo que se chora, já sem os gestos e a graça que através destes adjetivos latinos de difícil tradução procurou caracterizar. Carlos de Oliveira, num texto intitulado “A Viagem”, de *Aprendiz de Feiticeiro*, procura explicar o mistério destes versos e desbravar, no emaranhado da floresta literária, o modo como eles chegaram ao presente e foram ao seu encontro (Oliveira 1973: 9-15).

Marguerite Yourcenar, como R. Lino, recorreu a um princípio de impessoalidade na construção da sua personagem. Escreveu a romancista que, para que pudesse utilizar as suas recordações e a sua experiência pessoal num romance, teria de afastar-se das suas circunstâncias até um tempo anterior ao século II. Para esta escritora, era importante que através de um esforço de reconstituição, de erudição, Adriano falasse da sua própria vida: “Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi” (Yourcenar 1984: 330).

Talvez possamos então dizer que a sua fala aparece delegada, como em R. Lino, numa máscara, ou *persona*, pois o que pretende é escrever na voz de um outro as suas próprias memórias. Assim as traz para a boca de cena de um gigantesco palco onde a memória do mais íntimo se diz numa linha de partilha entre o próprio e a mais absoluta alteridade. Em R. Lino, por seu turno, a poesia adopta a forma dramática, cortada sequencialmente em cenas e lacunar. Que as palavras do poema reproduzam uma fala e que essa fala seja contida e lapidar vai também no sentido, partilhado por estas duas escritoras, de controlar o *pathos* de um discurso essencialmente neoclássico, no sentido em que a proporção, a simetria,

a verosimilhança parecem triunfar sobre o excesso e o tumulto dos sentimentos e da sua conversão em discurso.

Há no entanto uma diferença entre o esforço de reconstituição histórica a que se dedica Yourcenar e o modo essencialmente fragmentário que é o de R. Lino, que certamente não subscreveria a afirmação da romancista segundo a qual “Quoi que l’on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c’est déjà beaucoup de n’employer que des pierres authentiques” (Yourcenar 1984: 342). Não apenas porque escolhe escrever também essa história por interpostas referências a outros tantos textos “de cruzados tempos e desviadas culturas” (R. Lino 2016: 59), mas também, e sobretudo, porque lhe interessa menos o desenterrar dessas pedras contando a história dos heróis e dos seus feitos do que ressuscitar do sono do deserto do Egito e das cidades de Atenas e Alexandria uma paisagem de névoa, certos objectos, a sensação da areia nos dedos, a fragilidade de um corpo que envelhece.

O livro apresenta a rigorosa composição de um poema longo dividido em “Livros” (*Livro de Lentidão*, *Livro de Rigor*), e estes em “séries” de poemas em que sempre regressam certas palavras, nuns casos sempre antecidas pelos mesmos dizeres, semelhantes a didascálias, que as vão ordenando (“Palavras do Imperador Hadriano na morte de Antinoos”, “Palavras do Imperador Hadriano no princípio de Antinóé” e “Palavras do Imperador Hadriano no princípio do sono”), e, noutros, por uma numeração que as agrupa em grupos de três. Estas séries ou subséries vão dizendo, de um modo fragmentário, o tempo que ‘escorre’, que não é o tempo linear: “O tempo é manso e não escorre / enquanto um homem / segue pelo caminho dos homens; / aguçada como o vento / no rigor de quem a vê / cai a morte / entre a dor e a certeza” (Lino 2016: 41). O tempo que ‘escorre’ é o tempo da interrupção, quando a morte ‘cai’, se afirma, ‘entre a dor e a certeza’, como uma calamidade que se produz na continuidade ‘mansa’ da vida dos homens e que altera a própria substância do “tempo”. O tempo que ‘escorre’, caracterizado pelo elemento líquido (elemento líquido que marca como um selo a morte em questão, uma vez que Antínoo se afoga no Nilo), caracteriza também a duração das imagens. Não se trata portanto aqui de uma poesia que pretenda concorrer com a escultura, com

o que na pedra immortaliza e rigidifica. A imagem, em R. Lino, não é profusa (em contraste com a repetição continuada dos motivos que a malha dos títulos e subtítulos promove), mas irrompe com um inusitado fulgor, operando de um modo semelhante ao que Pound descreveu a propósito do “detalhe luminoso” (“Luminous detail”)¹ (Coats 2009: 85) sobre o qual adiante falarei.

No caso dos poemas arrumados na primeira parte da obra, no *Livro de Lentidão*, sob a designação “Palavras do Imperador Adriano na morte de Antinoos”, encontramos um sentimento elegíaco que, de alguma forma, podemos imaginar que retoma o que se manifesta de forma exímia no poema de Adriano que conhecemos, como que prolongando os poderosos versos que o compõem. Por sua vez, as palavras proferidas na secção “Palavras do imperador Adriano princípio de Antinöé” possuem algo de votivo e de cerimonial, e por isso nesse ponto o sentimento elegíaco aparece contaminado com um desejo de futuro. Há uma contradição de que vivem todos os poemas, no seu conjunto, entre a memória do que se consegue immortalizar pelo culto e pelo ritual e algo que resiste ao monumento e ao memorial: as circunstâncias da vida e a vida dos amantes nela. É portanto neste último ponto, ou nesta “série”, que o particular e o público se cruzam, da mesma forma que Antinöé se situa “no cruzado centro” (Lino 2016: 18) entre Roma e o Império. Encontramos aqui uma versão do poema como epitáfio, construído *in memoriam*, como a própria cidade de Antinöé (“muralla a muralla o teu passado construído / [...] / posto seguro na força do império” [Lino 2016: 17]), mas pela já apontada temporalidade da imagem, eles conservam melhor do que as estátuas a memória do amor vivido. Os poemas agrupados desta forma são variações sobre o papel dos nomes e da iterabilidade da língua na preservação da memória colectiva: “– Talvez esquecido, talvez lembrado – teu nome noutras bocas se dirá” (Lino 2016: 17). São também poemas

¹ Apesar de corresponderem a diferentes momentos da produção teórica de Pound, segundo Jason M. Coats, o “luminous detail” no ensaio “I gather the limbs of Osiris” e a ideia de vórtex que encontramos nos manifestos imagistas transcritos por Pound em *Gaudier Brzesca* e na sua própria definição nesse livro de 1919, são figuras aproximadas (Coats 2009).

a partir dos quais imaginamos, pela força das imagens da poesia, uma cidade a ser construída nas areias do deserto, entre referências ao calor, aos escravos, ao dinheiro e ao trabalho, *cenar vivas* (Brandão 2003) que no poema se convertem em “miragens” (Lino 2016: 18). Entre as palavras e o trabalho de construção das muralhas estabelece-se uma analogia que descentra o sujeito, movimento evidente num dos poemas que coloca entre o “eu” que escreve e o “tu” a quem se dirige uma “boca” que dá notícia, para o futuro, desses tempos imperiais. A voz que pronuncia as palavras sabe que não diz apenas a experiência concreta, uma vida, mas que se alarga a um domínio mais lato, devém a “boca de silêncio” de que se fala mais do que uma vez (“começo a fala: o som dos meus lábios / nesta boca de silêncio” [Lino 2016: 24]): uma fala que devemos ‘ler’, “contra-assinando” o texto (Derrida 1972).

É sobretudo na secção “Palavras de Hadriano no princípio do sono” e na sua recorrência ao longo das três séries de *Livro de Lentidão* que um certo regime das imagens se esclarece. Aí encontramos imagens que, entre a acuidade visual e o apagamento, sugerem a entrada do observador no sono, como acontece no poema em que o lençol é também a mortalha: “cortados os olhos em sono aberto / pelas pálpebras se me ferem os dias / e o teu corpo vejo / desfeito entre lençóis” (Lino 2016: 19). Além da sugestão visual confusa, as ideias também se tornam indistintas, pelos processos da antítese (“lembro e não lembro” [Lino 2016: 27]), do paradoxo (“Ser imperador de tudo quanto viveu / mas não mais do que não vive” [Lino 2016: 27]). No plano da expressão, em vez das pedras da cidade, evocam-se agora o vento, as dunas do deserto e “o gosto do tacto pela areia” (Lino 2016: 28). No último poema deste conjunto, o imperador luta com a língua, procurando um idioma próprio para dizer as circunstâncias da sua vida, palavras que preservem os gestos anódinos que não se confundem com os feitos dos heróis, os que “resolvem o anonimato da sua morte no sentido da História”, como escreve R. Lino na nota final. Nada disso, apenas o idioma para dizer “algumas plantas / as formas das casas / os pequenos animais” (Lino 2016: 35), “[na] língua estrangeira que lhes é própria” (Lino 2016: 35). Neste poema, Hadriano persegue “insistente / [uma] língua como a um corpo” (Lino 2016: 35).

Um pouco diferente de *Livro de Lentidão* é o *Livro de Rigor*. Mais breves, os poemas que o integram parecem também mais independentes do elemento narrativo. Quase epigramas, eles consistem sobretudo em reflexões sobre os tópicos da morte, do luto, da memória, da palavra poética. Adquirem um tom reflexivo e impessoal, como se condensassem a experiência em fórmulas ou em moralidades.

Na literatura portuguesa do século XX, em alguns momentos, Antínoo surge como um tema, nomeadamente em Pessoa, cujo poema homónimo, de entre os *Poemas Ingleses*, fornece a epígrafe à breve nota ao livro *Palavras do Imperador Hadriano*, justamente o primeiro verso, cuja escolha parece justificar-se pela equivalência que propõe entre um exterior e um interior ligados por uma chuva interseccionista: “The rain outside was cold in Hadrian’s soul” (Pessoa *apud* R. Lino 2016: 59). Como Ricardo Reis, R. Lino confia na “altura” do verso e num certo “jugo” da forma. A autora revisita as *Odes* de Horácio e delas as várias tópicas que também Pessoa revisitou: a arte na sua relação com a imortalidade, por exemplo, mas também o domínio estóico de si, o triunfo da sabedoria sobre as emoções. Como os de Ricardo Reis, mais do que de um excesso de retórica, estes poemas vivem de simetrias de construção (“circula o futuro / o destino desliza / e o tempo advém” [Lino 2016: 47]), de figuras “sintácticas” como o hipérbato (“áspero tempo de adiadados suores / onde antiga / tinha sido a desusada vontade / do calor” [Lino 2016: 26]), de repetições (“gravados em água / ficam os nomes / talvez em pedra ficam sentidos” [Lino 2016: 47]) e de uma recorrente descontinuidade semântica e gramatical (“pode a morte aproximar-se / como um luxo e gratuita / a vida em nome do amor?” [Lino 2016: 27]). Um dos poemas em cujos versos mais sentimos a presença de Ricardo Reis parece, no entanto, significativamente desfazer o sentido comumente atribuído a uma das suas odes mais conhecidas, a ode I do *Livro Primeiro*, cujos primeiros versos estabelecem uma equivalência entre escrita e inscrição (“Seguro assento na coluna firme / dos versos em que fico” (Pessoa 2007: 201). Como Horácio antes dele, Pessoa retoma o *topos* da palavra poética como monumento que coloca o ser ao abrigo do “influxo inúmero futuro / dos tempos e do olvido” (Pessoa 2007: 201). Mas em R. Lino há uma voz (a dos construtores das muralhas)

de que nenhuma lápide de nenhuma inscrição guarda a memória: “deles não mais haverá o nome / mas o feito / de mim / a impossível distância a que fico / dos que não rasgam com os seus / o mármore das inscrições” (Lino 2016: 48).

Aqui há como que uma insistência no que, a par dos feitos que a memória guarda, não fica senão, *talvez*, como *ritmo* no poema. Lemos no poema 3 de *Livro de Rigor*: “Suspenso o sacrifício, / perde-se a memória na paisagem. / do sono como do esforço / ficam (talvez) / o ritmo e a História” (Lino 2016: 43), o que nos conduz a uma diferença importante entre impessoalidade e *outridade*. E de entre as várias formas possíveis de *outridade*, à diferença entre heterónimo e *persona*. Ser outro, em Pessoa, no caso de Ricardo Reis, era falar a uma distância quase maximal de um presente, numa língua que, apesar do seu recorte clássico, era essencialmente a da lírica modernista. Em R. Lino mais do que falar a essa distância maximal importa encontrar o lugar em que se abre uma brecha na impessoalidade, onde falar de si seja possível, por apropriação de uma história alheia.

Pela adopção de uma forma coerciva, não já pela regularidade do metro e da rima, mas pela lógica da série e da repetição, não pretende a autora contrariar, como talvez Pessoa tivesse procurado com o seu heterónimo Ricardo Reis, o “ritmo paragrafóico” (Pessoa 1994: 271-272), expansivo, dos heterónimos Campos e Caeiro. Nem a sua concepção de poesia coincide com a que os críticos do *New Criticism*, pensando sobretudo no poema simbolista, caracterizaram como essencialmente unitária e orgânica, como uma forma breve em que a significação irradia do primeiro ao último verso de um centro secreto do poema. Aqui o que encontramos é o poema longo, embora subdividido em secções que o recortam de uma forma que apesar de obedecer a um princípio de arrumação com base em momentos e na recorrência deles, resulta como essencialmente arbitrária, pois são momentos que afloram à consciência sem uma explicação aparente, segundo uma lógica própria dos sonhos ou dos estados intermédios entre o sono e a vigília. A forma narrativa (como a que preferiu Marguerite Yourcenar) sobrevive no poema lírico de natureza dramática, que a desfigura sobretudo pela memória dos heróis e dos seus feitos dos quais não se

faz a crônica, mas para os quais remete, como se remete para um *thesaurus*, um fundo comum da cultura que se encontrasse disponível para a citação. É esse exercício constante de citação que permite que a memória do passado se actualize em novos conteúdos, quando, como escreve R. Lino, “uma pequena lembrança / vem preencher o futuro” (Lino 2016: 34). Do que aconteceu apenas se conserva “o ritmo e a História” (Lino 2016: 43). Mas numa outra dimensão, que mais adiante explorarei, é pela imagem que o presente se revela como uma centelha de tempo à deriva (e a importância que assumem os dísticos parece confirmar esta ideia).

Portanto, apesar de num primeiro momento, pela referência a Pessoa e a Horácio, podermos pensar que nesta poesia se estabelece a mesma equivalência entre a inscrição e a preservação da memória, nada do que é verdadeiramente importante para Adriano se deixa museificar, dizer na linguagem das estátuas ou no mármore. O gesto, a expressão do rosto, o modo de envergar uma peça de vestuário – não a pose, a fisionomia e a moda da época – é o que fica por dizer nessa forma de concretude que a estatuária confere a uma ideia, ao *eidos* platónico (e a escultura era, para os gregos, a forma mais perfeita da arte por essa razão). Como em Baudelaire, poderia dizer-se que o acidental, o circunstancial, essa forma do tempo que se tornará eternidade, não pode ser dito pela grande arte, mas pelas formas menores da maquilhagem, da caricatura (Baudelaire 2015). E é essa a memória que o poema quer guardar. O poeta Adriano, no seu poema, diz que a alma de Antínoo partiu para outros lugares (“... in loca / Pallidula, rigida, nudula” – para lugares lívidos, gelados e nus) e que, por conseguinte, não mais pronunciará ele as palavras ternas e jocosas. Neste poema que chegou até nós incompleto, talvez se diga já o essencial. Mortal ou imortal, como escreve R. Lino, “fica o espanto / de tão pouca ser a diferença” (Lino 2016: 55)? Bem pode o imperador tornar imortal o seu amante construindo uma cidade e colocando em todos os lados do império, do Eufrates ao Tibre, as estátuas com que pretende imortalizá-lo. Porque com a morte de um corpo animado, pela ausência da alma que transita para outras esferas, o que se perde é a vida humana no que ela tem de insubstituível. Para Baudelaire, uma vez mais, a arte pode apresentar o fantasma desse corpo vivo,

que passa a habitar a rigidez das estátuas: mas a diferença inscreve-se já na diferença idiomática entre *eidós* e *eidolon*.

Para concluir, diria que a poesia de R. Lino usa a imagem de uma forma muito precisa, aprendida com o Imagismo. Mais do que um poema concebido como uma forma logopoieticamente organizada, o poema imagista é sobretudo regido pela imagem, mas uma imagem, segundo Pound, o mais longe possível da retórica. Essa imagem, “detalhe luminoso” (Pound *apud* Coats 2009: 85) é, no caso de R. Lino, o que se vai buscar ao passado e que sem esclarecimentos adicionais, sem conexões visíveis, se coloca diante do leitor, para que, assim dissociada, possa irradiar todo o seu brilho. O “detalhe luminoso” é uma figura da descontinuidade, do fragmentário. Implica que o leitor participe activamente na construção de um sentido do texto, construindo uma perspectiva nova sobre as coisas a partir de um ponto de partida privilegiado (que pode ser, e é para Pound, a experiência directa do falante através da sua *persona*).

Com as palavras do imperador Adriano, R. Lino, afastando-se da reconstituição histórica a que o tema do seu poema a poderia ter conduzido, procura, pela imagem, recuperar instantes do passado, numa sequência de detalhes que se combinam numa forma essencialmente descontínua e que mais parecem corresponder a uma experiência directa do que à reconstituição da voz de uma personagem histórica. R. Lino procura, através de um trabalho de decantação e de controle da forma em tudo contrária à exuberância retórica – algo que Pound também recomendava –, obter um máximo de concentração, importante para recuperar os instantes da percepção e do afecto, algo que sem o poema (na imagem e no ritmo) se perderia no *continuum* dos tempos e na sucessão dos impérios (na História).

Por isso faz sentido aproximar R. Lino da escritora imagista da esfera de Pound, HD, que também assinava com iniciais o seu nome e que também se interessou pela antiguidade, em particular pela poesia grega, clássica, nomeadamente pela poesia de Safo, e pelas peças de Eurípides, que parcialmente traduziu. HD pensava que o cérebro – na sua forma de “além-mente” (HD 2020: 19) – comunica com o útero, sendo ambos chamados a participar no poema, gerando a imagem: “a maior parte da visão do sonho e da visão comum é a visão do

útero. O cérebro e o útero são ambos centros de consciência, igualmente importantes” (HD 2020: 19). E numa outra passagem do mesmo livro inventa a imagem conceptual de um corpo-alforreca que comunica tanto com os seus órgãos internos e com o exterior: “Esse além-mente assemelha-se a uma touca, como água, transparente, fluído mas corpóreo, contido num espaço concreto. É como uma planta marinha fechada, uma alforreca ou uma anémone. Nesse além-mente, os pensamentos passam e são visíveis como peixes que nadam em água límpida” (HD 2020: 19). Esta visão do útero corresponderia a um deslocamento do centro de consciência quando o cérebro comunica com o corpo e este se torna receptáculo de sensações “à medida que os longos, flutuantes tentáculos de alforreca se estendem para si e à sua volta”, escreve (HD 2020: 20). Foi um corpo-alforreca deste tipo que implicou, no caso de R. Lino, que a sua fala fosse a de Adriano, trazendo a memória do amor e do luto e ainda, pela transparência da água, a de uma cidade perdida, nos confins do Império, nas areias do deserto.

Bibliografia

- Baudelaire, Charles (2015). *O Pintor da Vida Moderna*, trad. e posf. Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega.
- Brandão, Fiama Hasse Pais (2003). *Cenas Vivas*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Coats, Jason M. (2009). “‘Part of the War Waste’: Pound, Imagism, and Rhetorical Excess”. *Twentieth Century Literature* 55.1: 80-113. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40599965> (acedido a 15/03/2023).
- Derrida, Jacques (1972). *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit.
- HD [Hilda Doolittle] (2020). *Notas sobre o Pensamento e a Visão*, trad. Leonor Castro Nunes. Lisboa: Destrauss 2.
- Lino, R. (2016). *Político*. Lisboa: Companhia das Ilhas.
- Oliveira, Carlos de (1973). *Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Seara Nova.
- Pessoa, Fernando (1994). *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- ____ (2007). *Ficções do Interlúdio – Poemas Publicados em Vida*. Lisboa: Biblioteca dos Editores Independentes.
- Yourcenar, Marguerite (1984). *Mémoires D'Hadrien*. Paris: Éditions Gallimard.

A receção da Antiguidade clássica nos últimos livros de Paulo Teixeira, em especial em *Orbe*

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA *

Paulo Teixeira apresenta-se munido de uma extensa informação das literaturas antigas e modernas, da mitologia e da história da Antiguidade, de dados arqueológicos e espólios de museus.

Segundo confessa o poeta em entrevista a Maria Leonor Nunes (2021: 17), o passado interessa-lhe pelo facto de “funcionar como espelho e contraponto do presente” e de neste encontrar continuidade, amplificando-se um ao outro “mutuamente como numa câmara de ecos”. Por outro lado, o presente não se perspectiva “enquanto temporalidade ilhada, mas como tempo simultaneamente projetivo e retrospectivo, que abre janelas para o passado e para o futuro”.

E Paulo Teixeira – para utilizar as palavras de António José Saraiva e Óscar Lopes (1996: 1087) – “apetrechado com um saber e saber-fazer discursivo, abeira-se da sensibilidade pós-moderna pela copresentificação, ou disponibilidade, das mais diversas memórias reais ou virtuais de leituras, viagens, experiências vividas supostas ou recriadas por uma proteica evocação verbal, com remates em geral elegíacos”.

* Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra | jriparius@gmail.com

São alguns aspetos da sua vivência e receção dos dados greco-romanos – quer sejam mitológicos, quer literários, quer históricos, quer arqueológicos, quer artísticos – que aqui procurarei tratar.

Vou analisar, contudo, os livros de poesia que publicou desde *Túmulos de heróis antigos* (Caminho, 1999) até à atualidade. Deixo assim de lado os que deu à estampa até *As Esperas e outros poemas* (Caminho, 1997), inclusive, por os já ter abordado no trabalho “Temas clássicos na poesia de Paulo Teixeira”, que saiu em 2004 (Ferreira 2004: 185-192).

Nesse espaço de pouco mais de vinte anos, além de *Túmulos de heróis antigos*, saíram *Autobiografia cautelosa* (Gótica, 2001), *Orbe* (Caminho, 2005), *O anel do poço* (Caminho, 2009), *A comoção do mundo* (Caminho, 2020). Toda a obra poética de Paulo Teixeira, com exceção deste último, foi depois reunida, com o livro inédito *Calepino* (pp. 603 ss.), no volume *O último poeta romano* (Imprensa Nacional, 2020)¹. E bem significativo se torna, no contexto temático que aqui me ocupa, ter dado o autor tal título a um volume que contém o conjunto da sua obra poética.

Tenha-se em conta que Paulo Teixeira, na dita entrevista, refere recorrer “a temas, personagens e episódios da Grécia e da Roma antiga”, para melhor entender o mundo contemporâneo e evocar “Roma como um modelo que ajuda à leitura do processo de declínio dos impérios” (Nunes 2021: 17).

Por ser muito considerável o volume de elementos de matriz greco-romana que se espalham ao longo deste conjunto de livros, quer em alusões, quer em referências mais amplas, quer em poemas inteiros, vou incidir em especial na coletânea *Orbe*, sem deixar de abordar um ou outro poema dos demais livros.

Antes disso, permito-me, contudo, o elencar rápido, e sem pretensão de ser exaustivo, das muitas ocorrências de elementos da Antiguidade Clássica, que ponteiavam os poemas desses anos.

Encontramos referências ou subjacências de mitos, quer se trate de deuses, quer de heróis, quer de monstros, quer de episódios

¹ As citações dos poemas ou de passos seus e os números das páginas que se encontram ao longo deste trabalho são realizados a partir de *O último poeta romano*, com exceção de *A comoção do mundo*, que aí não consta.

famosos; encontramos figuras literárias ou históricas; encontramos composições efrásticas, descrições de monumentos, cidades, ruínas arqueológicas, etc.

No conjunto, os deuses ocorrem com frequência bastante menor em relação aos heróis, não indo além, por vezes, sobretudo no que respeita às divindades, de simples nomeação: Faetonte, Flora, Caronte²; Perséfone, em alusão ao seu rapto por Hades, Hermes, Musas, Fauno e Priapo, Hespérides³; Ciclopes, Posídon⁴; alusão à gigantomaquia e às Colunas de Hércules, Afrodite ou Vénus⁵.

Mais frequentes do que as alusões a divindades são as nomeações de heróis e os passos com eles relacionados: Jasão e Medeia, Orfeu, Édipo, Atreu e Agamémnon, Menelau e Páris, Helena, Ulisses, Hero e Leandro, Belerofonte⁶; Aquiles e Pátroclo⁷; Dédalo e Ícaro como herói da *hybris*⁸.

Deixo de lado as citações e os títulos em latim de muitos poemas – relativamente usuais mesmo – e passo à assiduidade das referências aos autores gregos e romanos, quer se trate da sua simples nomeação, quer nos encontremos perante citações, paráfrases ou

² *Túmulo de heróis antigos*, respetivamente, pp. 330, 337, 342. A primeira edição do livro *Túmulo de heróis antigos* (1999: 33) acolhia o poema “Lua saindo sobre o mar”, que falava da costa da Ilíria, a abrir a composição, e da Rocha Tarpeia e de Alcione que faz ninho sobre as águas, na segunda estrofe. O poema deixou de constar em *O último poeta romano*.

³ *Autobiografia cautelosa*, respetivamente, pp. 392, 400, 402, 410, 416. As Musas aparecem individualizadas, como no caso de Clio, musa da História, em *O Anel de Berlim*, p. 553.

⁴ *Orbe*, respetivamente, pp. 434, 444 e 453.

⁵ *O Anel de Berlim*, respetivamente, pp. 522, 555 e 636. Este livro, na primeira edição em separado, saída na Caminho em fevereiro de 2009, trazia o título de *O anel do poço*. Na obra reunida em *O último poeta romano* (2020: 485 ss.) passou a ter o nome de *Anel de Berlim*. Afrodite, ou Vénus, surge ainda em *Orbe*, p. 432.

⁶ *Orbe*, respetivamente, pp. 433, 439, 441, 433, 453, 455, 461, 471, 480.

⁷ *Orbe*, p. 468. Na primeira edição desta obra (2005: 46-47), Pátroclo é ainda nomeado ou é mesmo figura central no poema “A morte de Pátroclo”, que em *O último poeta romano* não aparece.

⁸ Vide, respetivamente, *Orbe*, p. 463, e *A comoção do mundo*, p. 15.

intertextualidades: por exemplo, Homero⁹; Arquíloco, Téspis e Aristófanes, Diógenes o Cínico, Catulo¹⁰; Zenão¹¹; alusão a Platão, Ovídio e o seu exílio¹².

A cada passo, o texto poético mostra um conhecimento mais profundo da cultura e da língua gregas, como acontece na composição “Tempo de fuga”, a última do livro *Autobiografia cautelar* (pp. 417-418). O poema, constituído por duas partes, olha para a vida com certa sensação de inutilidade; e a segunda parte, formada por duas estrofes iniciadas pelo verso “Fuga sem fuga”, usa o termo ‘coreia’ (do grego *choreia*, que significa em especial ‘dança coral’) e faz quase de certeza alusão à atividade dos coros gregos. Cito esta quarta parte:

Fuga sem fuga
 na oração noturna
 na dança (coreia) sem o peso do mundo
 no último alento antes do salto
 para a graça divina.

Frequentes ainda são as alusões a figuras históricas, como o tirano Polícrates de Samos¹³; Leónidas nas Termópilas, Fálaris, Cleópatra e Marco António¹⁴; Átila¹⁵. Vou dar algum espaço mais, e respiração, a dois exemplos dos muitos que poderia escolher. Um deles tem subjacente o tempo que precede a tomada de poder por Hitler, que o poeta apelida de Nero II (*O Anel de Berlim*, pp. 541-542), fazendo alusão a esse imperador romano, que lança o fogo à cidade e se põe a tocar lira – no fundo a corporizar a violência:

⁹ Ou melhor, *Iliada* (*Orbe*, p. 453) e *Odisseia* (*Orbe*, p. 461). No último caso alude a episódios do poema.

¹⁰ *Orbe*, respetivamente, pp. 457 (os 3 primeiros), 433, 423.

¹¹ *Autobiografia cautelar*, p. 401.

¹² *O Anel de Berlim*, respetivamente, pp. 601, 563.

¹³ *Autobiografia cautelar*, p. 413.

¹⁴ *Orbe*, respetivamente, pp. 442-443, 463, 457. Cleópatra e Marco António são também nomeados em *O Anel de Berlim*, p. 638.

¹⁵ *O Anel de Berlim*, p. 627.

e toda a loucura humana,
ele, sem talento para a arte dramática,
ele que não saberia tocar a lira
na varanda sobre o Tibre.

O outro exemplo, colho-o no poema “Aforismos na segunda pessoa do singular” (*Autobiografia cautelar*, p. 413), constituído por oito aforismos, em dísticos, um aforismo em cada um. Aí se faz alusão a – ou melhor, se usa como exemplo o caso de – Polícrates, tirano de Samos (538-522 a. C.), que, para combater a muita felicidade e evitar a inveja dos deuses, lança ao mar o seu anel de estimação, logo devolvido, pouco depois, por um peixe de porte, que um pescador lhe vem oferecer (sétimo e oitavo aforismos que cito):

Receias como Polícrates a felicidade em demasia
e lanças o anel em sponsais com a água.

Não precisas de o descobrir na boca de um peixe
para saberes do teu final funesto.

Os dois dísticos têm subjacente o conhecido episódio relativo ao tirano de Samos, narrado por Heródoto (*Histórias* III.40-43). Extremamente feliz e afortunado, quer em riquezas, quer em êxitos, decidiu Polícrates lançar ao mar o anel que mais estimava, a conselho do faraó do Egito Amásis, que era seu aliado, para evitar a inveja dos deuses – e o respetivo castigo que a excessiva felicidade arrastaria. Um ou dois dias depois, porém, um pescador vai ao palácio oferecer ao tirano um enorme peixe que acabara de pescar. E o estômago do peixe devolvia a Polícrates o anel a que tanto queria. Tanta fortuna era nitidamente mau presságio e indício de desgraça. Por isso, Amásis desfaz a aliança que com ele tinha, para não ficar associado ao castigo que os deuses não deixariam de lhe enviar. E certo é que, pouco tempo depois, Polícrates é traiçoeiramente morto por um sátrapa persa, que lhe arma uma emboscada.

Ora os referidos dísticos implicam esta história narrada por Heródoto: o primeiro alude à extrema felicidade e ao atirar do anel ao mar; o segundo tem subjacente a devolução do anel pelo peixe e o final funesto.

A ocorrência de topónimos e etnónimos, neste grupo temporal de obras, não é nada menos frequente¹⁶, mas em tal domínio o foco incidirá em *Orbe*, porque é sobretudo aí que eles proliferam: quase não há poema que não tenha por base uma cidade, um local, uma estação ou achado arqueológicos, um monumento. Por isso, passarei a tratar dessa obra, após análise, com certa brevidade, do poema de *Autobiografia cautelar* que tem por título “A um adolescente” (pp. 402-403). Constituída por quatro secções, essa composição alude a Pompeia, às musas e aos deuses. Começa por dizer ao adolescente, na parte 1 – ou por constatar na sua vida –, que o coração é ânsia e fogo que, qual lava manando sobre Pompeia, seguirá por tardes a transbordar e se acumula no barco da memória. Cito:

Com a alma cheia de recados,
 irás por tardes que de ti transbordam,
 lava dos montes manando sobre Pompeia até ao fim,
 porque a vida não é incêndio que se apague com os pés,
 cinzas quentes sob os pés, a tua vida,
 se te leva o barco de vapor da memória.

A segunda secção acrescenta que esse jovem irá imbuído (ou piério) das antigas musas, a descobrir na vida dos outros um vento elísio, drusa de cristais ou planta opianina, como se o vazio pudesse ser poetizado com o passar do vento sentimental pelo feixe morto de colunas, legadas pelos deuses. Cito:

Irás piério das musas que se foram,
 descobrindo na vida dos outros elísio,
 drusa de cristais, planta opianina,
 como se o vazio pudesse ser poetizado,
 ao passar uma qualquer rajada de vento
 sentimental por esse morto feixe de colunas
 que nos legaram deuses inconfidentes,

¹⁶ *Autobiografia cautelar*, respetivamente, pp. 379 (Grécia), 402 (Pompeia); *Orbe*, p. 457 (Alexandria e sua biblioteca); *O Anel de Berlim*, p. 544 (Egito, Grécia), 555 (Egito), 585 (Babilónia), 593 (Troia), 563-564 (Roma, Cítia e Getas).

os lábios pronunciando uma palavra mais,
a última, sem pietismo, no poema.

Os sonhos foram-se diluindo aos poucos, e a quarta parte do poema fala de sonhos desfeitos, de tudo a fazer-se fantasma, de dor no coração, de amor; parece ter subjacente o célebre soneto de Antero de Quental, que tem por título “O palácio da ventura” e apresenta como primeiro verso “Sonho que sou um cavaleiro andante”. Cito o soneto (*Sonetos*, 1994, p. 80):

Sonho que sou um cavaleiro andante.
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,
Quebrada a espada já, rota a armadura...
E eis que súbito o avisto, fulgurante
Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:
Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...
Abri-vos, portas d’ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d’ouro, com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão – e nada mais!

A quarta secção do poema de Paulo Teixeira começa precisamente por referir que já nem sequer é “cavaleiro andante dos sonhos / que desertaram ano após ano”, fala em casa escura e termina com a conhecida expressão latina do ofício litúrgico dos defuntos *requiescat in pace*. Cito essa quarta parte:

Já nem cavaleiro andante dos sonhos
que desertaram ano após ano
até que tudo se fez fantasma, tu mesmo
com a dor-diamante em muitas faces lavrada,
o coração e a sua heráldica para o amor
incrustada no peito, pedreiro-livre

de quantas prosopopeias se cruzaram contigo
na vida, beleza e verdade, jargão para o sono
em que esperes, sem mais aposturas,

a última sentença sob a luz desse domo escuro;
a morte e a voz que em teu nome fala
entre a comitiva angélica: “*requiescat in pace*”.

A partir de agora a atenção vai incidir sobre poemas de *Orbe*, um livro significativo até pelo título – significativo também por dar a ideia ou impressão de que um véu de sombras e de ameaças paira sobre ele, ou sobre o mundo que retrata. Saído em 2005 na Caminho, a coletânea parece ser e apresentar-se, por meio de poemas sobre lugares e obras de arte, uma viagem de Atenas a Roma – ou talvez se diga melhor de outra forma, uma descrição do Orbe romano¹⁷ –, tendo um pouco por guia a *Hellados Periêgesis* (*Descrição da Hélade*) de Pausânias. Repare-se que a parte central do livro, e também a sua essência, tem por título “A viagem de Atenas a Roma” com poemas sobre lugares que recuam até aos tempos micénicos e sobre pessoas que se estendem até aos tempos modernos. Enquadram esse volumoso núcleo uma secção inicial de nome “Portada romana”, constituída por um único poema que tem o título significativo de “Pausânias em Roma”; e uma outra final, intitulada “Piazza della Rotonda” também com um único poema, “O Panteão”, onde já afloram indícios da queda do Império Romano, acossado quer por povos mongóis, quer por tribos germânicas.

O poema “Pausânias em Roma” (p. 423) é formado por dísticos, ao todo oito, e constitui uma espécie de pórtico ao livro *Orbe* – aliás essa secção da coletânea tem precisamente, como vimos, o título de “Portada romana”. Nele Paulo Teixeira refere que Pausânias se encontra na Urbe, à espera do Imperador, ausente em campanha na Cisalpina – estamos na época dos Antoninos, e a tal alude o poema –, para lhe entregar a sua obra, que descreve terras e as costas do

¹⁷ O domínio romano, ou o seu Império, se se quiser, recebia também a designação de Orbe, a ponto de ter surgido a expressão *urbi et orbi*. Vide Bancalari Molina, *Orbe romano e imperio global* (2007), e recensão a este livro por Vasco Mantas (2009: 320-326).

mediterrâneo e do périplo de Atenas a Roma. Cito o núcleo do poema que, subtilmente, não deixa de manifestar a sua preferência pela língua grega (a língua da vida) em relação ao latim (a língua da “investida de fria lança”):

Em Roma um homem relata o que viu
em duas costas e espera o seu regresso

para lhe entregar em mão a *Viagem*
– se no palato antonino ecoa a língua

de Catulo com a sua investida de fria lança,
é grega a palavra em que escreve a vida

pensada só para si – e agradecer-lhe tudo,
colunas, bustos, fontes, estátuas,

até à música que as ruínas entoam no presente.

De qualquer modo, os versos finais do poema parecem pressagiar um futuro não muito risonho aos Romanos, ao referirem que o rumor, entrado no local onde Pausânias se encontra, “é o do escopro talhando em pedra o vazio / que o tempo concede em vida aos romanos”. E, se ligarmos este final ao poema “O Panteão”, que conclui *Orbe*, mais significado ele adquire. Mas ao assunto voltaremos na altura própria.

Agora olhemos para o núcleo de *Orbe*, que tem o título de “A viagem de Atenas a Roma” e que agrupa poemas de monumentos, esculturas, lugares e cidades, ou suas ruínas.

É Atenas o início dessa viagem que abre pela Acrópole, com o poema “A Acrópole desde a Colina das Musas” (p. 427), e nele refere que esse bastião, dali observado, se parece com um “jardim de pedra suspenso”, em “colina abrupta”, onde o mármore do Pentélico, no “vocabulário das duas ordens clássicas”, se dá a ler na luz que incide sobre as colunas:

Jardim de pedra suspenso
como um catafalco
no alto de colina abrupta:

em capítulos de mármore do Pentélico
o vocabulário das duas ordens clássicas
dá-se a ler no movimento leve da luz sobre as colunas.

Convém observar e reter que a Acrópole nos é apresentada como local de morte ou a ela ligada: embora seja um “jardim de pedra suspenso”, também se assemelha, de forma muito significativa e não por mero acaso, a um catafalco.

Recorda ainda, no poema “As Ergastines” (p. 428), as jovens que fiavam ou teciam o *peplos*, anualmente oferecido pela cidade à deusa Atena. O poema identifica-as com as Cariátides do célebre pórtico do Erectéion. Cito:

Com o peplo que vai vestir a deusa
as cariátides de gesso, imóveis e sem nome,
nos jorros de luz que se precipita,

avançam o joelho esquerdo sob a túnica
franjada com o cortinado das colunas
que sustentam o templo de Atenas Polias.

O livro *Orbe* contempla a cidade de Atenas com outra composição, “Keramikos” (pp. 429-430), que aborda esse célebre bairro não, qual sugere o nome, como local onde os oleiros e ceramistas tinham as suas oficinas, mas na qualidade de principal cemitério da cidade e pintado com cores um tanto sombrias: aí os Atenienses “moldaram ao tamanho da cova o corpo” e, “sem máscaras mortuárias nem espelhos / onde se reverem”, a boca sabe a terra e sente-se “um frio de afiar a alma às escuras / na noite que guarda em si o dia, dentro”.

Deixada Atenas, a viagem prossegue por outro santuário e povoação da Ática, Elêusis, no poema “Em Elêusis” (p. 431), que alude a pormenores do santuário, a aspetos do culto e ao seu secretismo. Continua pela Megáride, com incidência em Corinto no poema “Pequeno guia de Corinto” (pp. 432-433), que aporta várias alusões a dados culturais, míticos ou lendários, históricos, religiosos. Segue por Micenas, com o poema homónimo (p. 434), no qual se refere aos Ciclopes que construíram as muralhas, alude aos túmulos monumentais e às máscaras mortuárias, menciona reis seus (Atreu e

Agamémnon), nomeia o Linear B, que é a sua escrita, mas afirma que nem esses caracteres ajudam “a decifrar / o nome dos reis que jazem no círculo dos túmulos” e ficaram para sempre

delidos pelo vento que sopra do deserto,
onde nenhuma árvore move a folhagem
ou lança a sua sombra sobre uma terra
que o mais puro ódio tornou vazia.

E assim termina o poema “Micenas” com mais uma nota negativa e de desolação: o vento do deserto tudo apaga (e Micenas não se situa no deserto), não há árvores com folhas que deem sombra – apenas puro ódio que torna a terra vazia.

De seguida, o percurso passa por Epidauro e aí faz pausa por momentos, com a referência ao teatro (p. 436) e ao Asclepiéion (p. 437). Não esquece Esparta com sua escassez de vestígios arqueológicos (p. 440) nem Tebas, onde, no poema “O rei de Tebas” (p. 441), parece aludir a Édipo. Relembra os heróis das Termópilas, no poema “Fala de Leónidas nas Termópilas” (pp. 442-443). No Cabo Súnion (p. 444), olha o mar que, sob a tutela de Posídon, se alarga ao longe e aí admira o “templo no alto da escarpa” que no “escuro e no silêncio é memória / da terra que assim avança pelo mar”.

A viagem prossegue por diversas ilhas do Egeu, no poema homónimo (p. 445), em que voga nas ondas dessas ilhas “somando à espuma os seus nomes / de filacteras ou de colar sonoro”: há referência a várias das ilhas que nesse mar proliferam, monumentos seus e achados arqueológicos: Sifnos, Serifos, Siros, Paros, Delos, Egina, Naxos e Samotrácia¹⁸.

A sequência do percurso passa pela parte oriental do Mediterrâneo, com o nomear de quatro cidades da Ásia Menor (ou a elas se faz alusão), que foram marcos na cultura grega e romana: Troia e a beleza de Helena (poema “A vingança de Helena”, pp. 455-456),

¹⁸ Poemas “Egeu” (p. 445); “Delos” (p. 446); “Carl Rottmann, *Templo de Apolo em Egina*” (pp. 447-448); “Naxos vista do pórtico do Templo de Dionysos” (p. 449); “Ídolo – Syros 2800-2300 a. C.” (pp. 450-452); “Samotrácia” (pp. 453-454).

Pérgamo e a sua biblioteca (poema “História”, p. 457), Éfeso no poema homónimo (p. 458), Halicarnasso e seu mausoléu (poema “Diante do Mausoléu de Halicarnasso”, p. 459).

Singra-se de seguida no mar Iónico, com referência a Lêucade ou ‘Rocha branca’ (poema “Lefkada”, p. 460), que tem subjacente o lendário salto de Safo a precipitar-se no mar, por causa de um amor não correspondido¹⁹ – tradição que entre nós foi deixando traços, de que relembro apenas o belo romance de Fernando Campos com o título precisamente de *A rocha branca* (2011). Alude também à perenidade dos seus poemas que, apesar disso, nos chegaram quase só em fragmentos. Cito a composição, cheia de alusões implícitas, que tem uma epígrafe colhida no *Último canto de Safo*, de Leopardi:

A altura assusta e convida à queda,
a aprender-se a arte de lapidar
o salto que abjura o mundo,
o peso do mundo entre altos ciprestes.

A água vai haurir-lhe o corpo,
depositá-lo nas cavidades da rocha
para que a vida seja um precipitado
entre seixos, algas e os ecos do fundo,

espiral de imagens onde habite
por fim a estranha matéria dos poemas.
– A terra quebra-se de repente na voz
que sobe das ondas lá em baixo.

Atravessado o mar Iónico, a viagem prossegue pela Sicília e sul da Itália ou, como os Gregos antigos lhe chamaram, a ‘Magna Grécia’, que aliás dá título a um dos poemas de *Orbe*, “Megale Hellas” (pp. 461-462), merecedor de olhar mais demorado. Trata-se de uma composição que tem subjacente, toda ela, quase de certeza, a

¹⁹ É a versão trágica do seu fim que encontra eco na enciclopédia *Suda*, ao referir que Safo, poetisa de Mitilene (ilha de Lesbos), se atirou da ilha de Lêucade por causa de seu amor por Fáon.

colonização grega para Ocidente, em especial para o sul de Itália e Sicília, até porque parece apresentar clara consciência do hábito generalizado dos Helenos em consultarem o Oráculo de Apolo em Delfos (sem esquecer de aludir à sua ambiguidade ou “fala obscura”), antes de qualquer empresa colonizadora. Retenha-se que o poema está construído como se fora uma fala da Pítia, a profetizar que o barco atinge a Magna Grécia, a margem que “espera / além das ilhas onde foi Ulisses”, uma quase certa alusão às errâncias ocidentais do herói homérico. E, por outro lado, as palavras da Pítia referem ainda, logo na segunda estrofe – usa a profetisa a segunda pessoa do plural, e esse *vós* pressupõe ou dirige-se, tudo o indica, aos Gregos –, que eles as vão ultrapassar com “vento propício”, ou seja, vão transpor a ilha de Eeia (a ilha de Circe) e o país dos Les-trígonos (homens antropófagos que Ulisses e os seus marinheiros tiveram de enfrentar); vão cruzar Cila e Caríbdis (as rochas errantes), que os Antigos situavam no estreito de Messina; e vão passar a região das Sereias, depois de ouvir as “mulheres com cabeça de pássaro”, que os tentarão lançar “com o seu canto contra os recifes”; vão ser “recebidos por Éolo em sua casa”, o deus dos ventos.

E deste modo Paulo Teixeira alude, de forma mais ou menos explícita, a cinco episódios da *Odisseia*: a ida à ilha do rei dos ventos, Éolo, que lhe deixa solto o vento benéfico Zéfiro e encerra todos os contrários num odre que, contudo, os seus companheiros, desconfiados, abrem (X.1-79); o encontro com os corpulentos Les-trígonos que são antropófagos (X.80-132); o episódio da maga ou feiticeira Circe, que começa por transformar em porcos os companheiros de Ulisses, mas que este, ensinado por Hermes como deve vencer o feitiço da deusa, vai conseguir que ela lhes devolva a forma humana (X.133 ss.); a sedução das Sereias, seres híbridos, meio mulher, meio ave (e note-se que Paulo Teixeira tem a noção que a parte não humana da sereia mediterrânea ou greco-romana é ave e não peixe, como a nórdica, mais espalhada), cujo canto arrasta à destruição (XII.142-200); a passagem das rochas moventes, Cila e Caríbdis (XII.201-259).

E a fala da Pítia anuncia que nenhuma fronteira deterá os Gregos “até ancorarem no fundo silêncio de uma baía” e procederem à sua colonização e aculturação, realizando o “enxerto de encosto

em que a Grécia se expande e faz maior”. E assim, refere o poema, nascem cidades como Hipponion, Caulonia e Neapolis – ou seja, as atuais Vibo Valentia, Caulónia (as duas na região da Calábria) e Nápoles (a atual célebre cidade italiana da região da Campânia)²⁰.

E o final do poema volta a ter subjacentes os passos e hábitos seguidos em cada criação de uma colónia: cultuar os fundadores como heróis pela nova colónia e nela deixar o oráculo de Apolo que incitou à empresa colonizadora e, não raras vezes, indicou o local onde se devia fazer a fundação da nova cidade. É o que se deduz das palavras finais da Pítia, ao referir que a sua palavra estará nesses lugares “como uma estaca submersa”, onde “pousarão como despojos” os nomes dos fundadores que “a terra, porosa, juntará aos sons” da “fala obscura” do oráculo. Cito o poema:

“Uma outra margem vos espera
além das ilhas onde foi Ulisses.

Ser-vos-á o vento propício,
ao transporem a ilha de Ea e o país dos lestrígonos,
ao cruzarem Cila e Caríbdis
e ouvirem as sereias, mulheres com cabeça de pássaro,
que vos lançarão com o seu canto contra os recifes.

Sereis recebidos por Éolo em sua casa.

Nenhuma fronteira vos deterá
até ancorarem no fundo silêncio de uma baía,
onde a água que levarem à boca vos lembre
a que beberam na fonte em Castália,
misturada aos sons que ouviram
e colheram nas mãos como galhos,
rebentos audíveis da minha boca
para o enxerto de encosto em que a Grécia se expande e faz maior.

²⁰ Na Antiguidade havia mais de meia dúzia de cidades com o nome Neápolis, que significa ‘Nova Pólis’ ou ‘Nova Cidade’. Aqui a referência é naturalmente para a cidade italiana da região da Campânia.

Depois da razia e do saque
 darão o nome de Hipponion, Caulonia e Neapolis
 a esses lugares.

A minha palavra estará neles como uma estaca submersa.
 E nela pousarão como despojos os vossos nomes
 que a terra, porosa, juntará aos sons da minha fala obscura”.

Palavras da Pítia de Delfos.

Os poemas seguintes são inspirados em várias cidades ou sítios arqueológicos da Magna Grécia: predomínio para a Sicília, com referência a Agrigento – Paulo Teixeira utiliza o nome grego “Akragas” no poema (pp. 463-464) – e vicissitudes por que passou a cidade; Selinunte e o montão de ruínas em que se transformou (p. 465); Etna e os substratos míticos a que anda associada (p. 466).

O poema “*Mare magnum*” (p. 467), de dois tercetos, pressupõe a viagem de barco da Sicília para a península itálica e traduz as sensações de quem em viagem de barco vai observando, pela “janela oval da coxia”, o adormecimento das baías e as coisas a perderem os contornos com o cair da noite.

Aportados à Itália continental, Síbaris é a primeira paragem da viagem aí, na caminhada para norte em direção a Roma – Síbaris, a cidade da vida luxuosa e requintada (poema “Os cavalos de Síbaris”, p. 468).

O poeta nomeia de seguida alguns apetrechos que o acompanharam na viagem de Atenas até Roma, ou acompanharam os Gregos na sua empresa de colonização: a tetradracma com a coruja de Atena gravada, que é símbolo de poder – uma “espécie de paz fictícia ou simulada / a escorrer, desde a Porta Marinha à Porta Rosa, / entre os dedos como água sonora” (poema “Coruja de Atenas”, p. 469)²¹; a ampulheta (poema homónimo, p. 470), em que “o tempo conheceu a sua estatuária” e em cuja imagem se casou com o mundo; e a lâmpada, no poema “Lâmpada para Hero e Leandro” (p. 471) –

²¹ Havia, na edição separada do livro *Orbe* (Caminho, 2005), uma parte 2, que alude à gravação da efígie da coruja e do nome Atena e se refere ao material de que é feita a moeda – “a prata das minas do Láurion / por fiança, desde Éfeso a Alália”.

em *O último poeta romano* aparecem eliminadas a primeira e a última das quatro estrofes que tinha na edição de 2005 –, cuja luz vem com leveza e “cria o orbe onde estamos”, “torna a noite palpável” e deixa “tocar com o olhar / a pele das coisas à nossa volta”.

Após este pequeno interregno, a viagem segue para Possidónia ou Paestum, com o poema “O mergulhador de Paestum” (pp. 472-473), que, constituído por duas secções e efrástico, tem por ponto de partida a pintura do “Túmulo do mergulhador” nessa cidade; continua para Nápoles com o poema “Dois atletas” (p. 474), que se baseia em duas esculturas, em bronze, do seu Museu Arqueológico: o corpo desses atletas todo inclinado para a frente, prontos a iniciar a corrida – ou, como diz o poema, “descalços, nus, / suspensos de um grito que não veio” –, o corpo desses atletas “dobrou-se a sugerir / um arco de entrada no movimento”.

Faz a viagem paragem em Pompeia (poema “Os amantes de Pompeia”, pp. 475-476) para observar a moldagem, feita pelo preenchimento do espaço oco deixado por dois corpos que, apanhados pela lava e cinzas do Vesúvio, eles e tantos mais, ao tentarem fugir, se abraçaram um ao outro e ali ficaram para sempre, oferecendo uma imagem dramática desses últimos momentos da cidade. São os amantes de Pompeia que, diz o poema, se conheceram nesse “abraço / em que levam tanto tempo”. “Privou-os de vida” o tempo, “mas não um do outro, tangíveis / nos membros onde o desejo // lateja ainda”.

Após os poemas “As estátuas” (pp. 477-479) e “Alguns conselhos a Belerofonte” (p. 480), chega por fim a Roma a viagem e aí se conclui no Panteão, sito na Piazza della Rotonda (poema “O Panteão”, p. 483), a que adiante me vou referir com mais realce.

Antes, porém, feita a nomeação dos poemas relativos à Sicília e a Itália, com breve descrição de cada um, aqui aporte um comentário mais desenvolvido a três ou quatro dessas composições, por impossibilidade de uma abordagem pormenorizada a todos eles.

Começo por “Akragas” (pp. 463-464) – a designação grega primitiva da atual Agrigento, uma colónia grega fundada em 581 a. C., na costa sul da Sicília, numa pequena plataforma rochosa, apelidada Rochedo de Atenas, que se ergue entre dois rios, o Hipsas e o

Akragas, que deu nome à cidade. Famosa hoje pelos seus templos, cujas silhuetas, a perfilarem-se na colina, ainda hoje marcam a paisagem e constituem admiração e atração para milhares de turistas e cultores da arte, Agrigento carrega uma história longa de luzes e sombras, que não cumpre aqui recordar. O poema, que busca para título, como vimos, o nome grego da cidade, é formado por duas partes: a primeira, constituída por três estrofes em tercetos, começa por referir as dificuldades de transporte da pedra para a construção, aludindo ao caminho por onde passaram os carros ou, como diz o poema, por onde “subiram os blocos de tufo / da Sicília”, uma via que “leva ao mar das ruínas” e parece “lavrada / pelas rodas dos carros dos atlantes”. E, nesta referência aos atlantes, há naturalmente nova alusão a esses gigantes que, em substituição das colunas, seguravam a estrutura de um dos templos, o de Zeus, e de que hoje só um exemplar resta.

O segundo e terceiro tercetos mencionam duas figuras que ficaram famosas, e nem sempre pelos melhores motivos: Dédalo, o mítico arquiteto e inventor que até estátuas animadas fazia; e Fálaris, tirano de Agrigento entre 570 e 555 a. C. O segundo terceto e o primeiro verso do terceiro fazem eco da fuga de Dédalo, de Creta, e seu refúgio na região de Agrigento, depois de Minos o ter encerrado, por ter ajudado Teseu a matar o Minotauro e a salvar-se do labirinto. Tal referência visa valorizar essas ruínas dos templos que, dizem os referidos versos, “nem mesmo na mente imaginante de Dédalo / [foram] pensadas quando fugido de Creta veio // a este outro Rochedo de Atenas”.

Os dois últimos versos desta primeira secção do poema “Akragas” aludem à tristemente famosa tortura que Fálaris aplicava aos seus opositores, ao metê-los num touro de bronze, a que ateava o fogo: dizem esses versos que “no touro de bronze se assavam vivos / quantos incorriam na ira do tirano Phalaris”.

A secção 2 continua focada nas ruínas dos templos – “este desmedido sonho de ruínas” –, mas agora com centro no Templo da Concórdia, deusa correspondente à grega Harmonia, cuja filiação o mito significativamente atribui a Ares e Afrodite. Paulo Teixeira classifica-o como “inacabado museu no alto da escarpa” do Rochedo de Atena, “entre dois rios mudos de água”, e em seguida

relembra alguns elementos estruturais ou ornamentais da arquitetura grega, como o equino ou parte inferior do capitel dórico, que faz a transição do fuste da coluna para o ábaco, a parte superior do capitel; as gúttulas ou gotas, que são elementos em forma cilíndrica ou troncocónica colocados sob os mútulos e régulas, parecendo gotas de água que a chuva vai formando, mas que provavelmente foram inspirados nos pregos utilizados nos primitivos templos de madeira. Transcrevo esta secção 2 do poema (p. 464):

De cada vez que a História se imita
fica-nos só este desmedido sonho
de ruínas (nem laudes, nem glória),
por entre o ar laudanizado no latim
e no árabe. O templo da Concórdia
é o inacabado museu no alto da escarpa,
entre dois rios mudos de água,
onde cada pedra caída cumpriu
um destino, agora que o esquecimento
de nenhuma memória em lassidão
envolve a “tensão do equino”:
salvável, se um pensamento aqui
se detém, só as gotas de água
que na pedra se fizeram duras
e durando, como a minúscula rosa
de Rodes a um ângulo das colunas,
abrem-nos com a sua presença,
entre os escolhos, uma passagem.

O poema “Selinunte” (p. 465), de duas estrofes de sete e nove versos, inspira-se noutra cidade grega da Sicília – situada também a sul, mas quase na ponta ocidental da ilha –, cujo nome lhe vem do termo grego *σέλινον* (*sélinon*), que significa ‘aipo’, um arbusto que crescia espontaneamente ao longo do rio que passava perto da cidade e que também da planta tirou o nome. Possuía vários templos que os arqueólogos designaram com letras do alfabeto, por não ter sido ainda possível determinar com segurança a divindade a que eram consagrados. Todos eles foram destruídos, pelo menos em parte, por ocasião da conquista cartaginesa (primeiro em 409 e

depois c. 250 a. C.), e hoje de alguns desses templos pouco mais resta do que as bases e partes de colunas; só um, o Templo de Hera, também chamado Templo E, veio a ser reconstruído recentemente – ou, para ser mais preciso, na década de 1950.

O poema, na primeira estrofe, alude ao ataque e à conquista da cidade pelos Cartagineses; nomeia a divindade tutelar do templo e a sua retirada com o advento dos invasores; especifica a forma de pera que o perímetro das muralhas da acrópole de Selinunte apresenta; e refere que essas muralhas e os templos foram pelos atacantes destruídos:

Os intercolúnios abriam à luz da tarde
os canais por onde Hera se retirou
no momento em que davam à praia
os barcos cartagineses. Os invasores,
munidos de chibos e palancas, em breve
nivelaram os templos de colunas perípteras
e as muralhas “em forma de pera” da acrópole.

A segunda estrofe relembra o contributo que, para o declínio da cidade, exerceu a malária que então grassou na parte ocidental da Sicília, já que, referem os seus quatro primeiros versos, aí a “malária estabeleceu a sua colónia” e não mais Selinunte “teve as letras do nome no mapa”, como não mais correria a moeda da cidade, que tinha a folha do aipo selvagem como símbolo. E a estrofe e o poema terminam com a referência à técnica da colocação de estuque nas colunas e seu polimento para imitar o mármore, inexistente por aqueles sítios:

A malária estabeleceu a sua colónia
no extremo ocidental da Magna Grécia
e Selinunte não mais teve as letras do nome
no mapa; amoedada, a folha de aipo selvagem
seria devolvida com o tufo siciliano
à nudez da cantaria, assim expondo o ardil
e o engenho: o estuque, depois de polido,
devia fazer ouvir ao longo das caneluras
a vibração, a surdina da lira, no mármore.

E esta segunda estrofe mais uma vez sublinha o olvido e delimito que o tempo e diversas circunstâncias estenderam sobre a poderosa cidade de Selinunte, a ponto de o próprio nome ter desaparecido.

Não é mais positiva a ambiência do poema “Os cavalos de Síbaris” (p. 468) – cidade que é a primeira paragem da viagem na Itália continental, na caminhada para norte em direção a Roma. Tem a composição subjacente uma das muitas histórias que se contam da vida luxuosa e requintada que a cidade cultivava. Fundada por volta de 720 a. C., Síbaris rapidamente se tornou próspera e com frequência entrou em conflito com estados vizinhos. Veio a ser conquistada e destruída, em 510 a. C., por Crotona, que lhe fica ao sul e não muito distante (cf. Heródoto V.44); a vencedora, para evitar que se reerguesse, desviou o curso dos rios que a rodeavam, o Crátis e o Síbaris (atualmente Coscile), de modo que as águas a arrasassem e destruíssem por completo (cf. Estrabão VI.1.13; Diodoro Sículo XII.9-10).

Dada à vida requintada, ao luxo, às artes, esse estilo de vida – que se tornou proverbial, a ponto de “ser sibarita” e “levar vida de sibarita” ter passado a significar “pessoa requintada” e “levar vida faustosa” – esteve na origem da sua queda, ao provocar a inveja e a apetência das cidades vizinhas. E um dos requintes dos Sibaritas, segundo a tradição, foi ensinar os cavalos a dançar, ao som da música – o que lhes foi fatal. Diz a lenda que, no momento em que as forças sibaritas estavam dispostas frente às de Crotona, estas tocaram instrumentos musicais, quer fosse propositadamente, quer para dar ordem de combate, e logo os cavalos contrários se puseram a dançar, sendo presa fácil dos inimigos. É esta tradição lendária que subjaz ao poema de Paulo Teixeira, constituído por três estrofes de tercetos: a primeira estrofe compara a sensibilidade desses cavalos sibaritas – numa alusão à *Ilíada* XVII.426 ss. – à dos de Aquiles “que choraram no dia da morte de Pátroclo”; a segunda refere que se lançavam “nas batalhas ao som da música” e que “dançavam nas festas como bailarinas”; e conclui a terceira que, em vez de responderem às ordens dos donos, “dançaram ao som das flautas de Crotona”. Transcrevo o poema:

Os cavalos de Síbaris dizia-se
serem tão sensíveis como os cavalos de Aquiles,
que choraram no dia da morte de Pátroclo.

Sem acusar o peso das rédeas e da espora,
lançavam-se nas batalhas ao som da música
e dançavam nas festas como bailarinas.

O seu ouvido para a música foi a causa da ruína da cidade.
Em lugar de responderem às ordens dos seus donos,
no dia da batalha dançaram ao som das flautas de Crotona.

O poema “O mergulhador de Paestum” (pp. 472-473), constituído por duas secções, e também efrástico, tem por base as pinturas do “Túmulo do mergulhador” em Paestum, em especial a do teto ou tampa que tem pintado o salto de um jovem de cima de um plinto – salto que pretende representar possivelmente, de forma simbólica, o partir desta vida e a passagem para o Além. O poema de Paulo Teixeira parece aludir a esse trânsito e incide na queda do corpo nas águas – “todo o peso do corpo / a si somado, alma clara / e coração ligeiro, para esse nascer / que o espera além do nadir profundo”. E esse corpo, pouco mais que incisão no fresco e qual “lisura de lança ou de punhal”, dá a sensação de estar suspenso ao mergulhar e, “feixe de mãos e pés / concebido para a vertigem e o rigor / do salto”, parece medir “de alto a baixo / o mundo”. Cito a secção 2:

Com lisura de lança ou punhal,
a incisão do corpo suspenso
no ar. Um feixe de mãos e de pés,
concebido para a vertigem e o rigor

do salto, mede de alto a baixo
o mundo: sepulcro, morada ainda
sem rumor (medo & susto) na imagem,
até onde chega o marulho das ondas,

esse outro perfil sem domicílio, o mar.

Serão essas águas as estíguas que o morto tem de passar para atingir o Além? Estará subjacente a crença na transmigração das almas? Repare-se que se trata de “umbral de onde se lança / o corpo na água a confessar-se”; que se fala de corpo que mergulha, de alma clara e coração ligeiro mas da “morte seguro”, para um “nascer / que o espera além do nadir profundo” e de deixar atrás de si a margem do mundo e que esse mundo é apenas um litoral. De qualquer modo, convém reter que se está face a sepulcro e morada em cuja imagem não há rumor, mas medo e susto.

O poema “O Panteão” (p. 483), que fecha o livro *Orbe*, faz referência a uma característica do edifício, o seu “óculo no alto da abóbada”, e aponta já para novos tempos e para o fim do Orbe romano. Parece aliás responder ou explicar a abertura do referido livro que se chama “Portada romana” (pp. 421-423), que assim terminava:

Agora que a Mesopotâmia é uma província romana

e a peste se propaga de oriente a ocidente,
se algum rumor entra pelas mesmas janelas

é o do escopro talhando em pedra o vazio
que o tempo concede em vida aos romanos.

E esse vazio que o escopro do tempo concedia em vida aos Romanos vamos vê-lo a frutificar, no poema “Panteão”, numa Roma “perdida em efemérides / e lutas de gladiadores do Circo Máximo” e “entregue aos mais pequenos rituais / da rotina epicurista”; uma cidade que, alheia às ameaças que crescem a oriente e a norte, vaia o Imperador “se, de costas / para a arena, tratava dos assuntos do Estado”. E diz o poema que, enquanto nisso se entretém, as nuvens que, “como colunas avançadas escurecem” o óculo, parecem presagiar a “escalada / dos povos mongóis e das tribos germânicas”. E Roma, entregue a festas e combates de gladiadores, alheia-se das ameaças dos Bárbaros e Mongóis e, em festas, assiste ao desmoronar do seu Orbe. Cito o poema que recorre ao *enjambement* nos versos 2/3, 3/4, 8/9:

tem um óculo no alto da abóbada craniana,
que as nuvens como colunas avançadas
escurecem; pode ver-se nele espelhado
o tempo que, no ar saturado de reseda
e de anémoma, volve o olhar para o levante
e para sul: perdida em efemérides
e lutas de gladiadores do Circo Máximo
– onde o imperador era vaiado se, de costas
para a arena, tratava dos assuntos do Estado –,
entregue aos mais pequenos rituais
da rotina epicurista, há de Roma clivar-se
em Bizâncio, submeter-se à escalada
dos povos mongóis e das tribos germânicas,
ajoelhar-se num tempo de lirismos de manjedoura
e – pasme-se – desmaiadas crenças num só deus.

Assim termina o livro *Orbe*, em boa parte dos poemas toldado por sombras e presságios e eivado de sublimar pessimismo. Não mais afinal do que o que o escopro do tempo foi talhando para o orbe romano.

A tal propósito, tenha-se em conta o que Paulo Teixeira refere, em entrevista a Maria Leonor Nunes: recorre “a temas, personagens e episódios da Grécia e da Roma antiga”, para melhor entender o mundo contemporâneo e que evoca “Roma como um modelo que ajuda à leitura do processo de declínio dos impérios”²².

Ora, no livro *A comoção do mundo*, publicado na Caminho, em outubro de 2020 e já não incluído em *O último poeta romano*, no poema “A profundidade do tempo” – a penúltima composição da coletânea que, talvez não por coincidência, contém também o termo “tempo” no título –, o poeta parece estender tais sombras e ameaças e tal processo de declínio, ou transferi-los, para a atualidade. O poema, constituído por sete dísticos, refere que nos encontramos “Presos a um entendimento atávico, / à ideia de que o futuro é um fulgor”, e nem nos apercebemos dos indícios que o

²² Entrevista a Maria Leonor Nunes (2021: 17).

presente vai deixando, de que o passado lança pontes e uma “obscura razão atravessa os séculos”; de que “tempo de analepses lança pontes” da atualidade “com os dias terminais de Roma, / a Pérsia, a Assíria, a Babilónia”.

Por outro lado, os indícios do presente, a observação das “sobras do presente”, “a dor que desponta” dão-nos sinais do que nos espera. São afinal os presságios e o germinar do tempo – a profundidade do tempo, como refere o título do poema. E concluo, com a citação e leitura de “A profundidade do tempo”:

Presos a um entendimento atávico,
à ideia de que o futuro é um fulgor

que brilha ao fundo da avenida.
Um tempo de analepses lança pontes

com os dias terminais de Roma,
a Pérsia, a Assíria, a Babilónia.

Uma obscura razão atravessa os séculos,
ressurge nas catacumbas.

Pelos aparelhos de observação
espreita a dor que desponta,

o orifício, aberto no refugio da História,
por onde olhar as sobras do presente.

A estranha consciência que prevalece
à ruína do império romano do Ocidente.

Bibliografia

- Amaral, Fernando Pinto do (2002). “Anos 70 e 80: poesia”. In *História da literatura portuguesa – Volume 7: As correntes contemporâneas*, org. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 435-436.
- Bancalari Molina, Alejandro (2007). *Orbe romano e imperio global. La romanización de Augusto a Caracalla*. Santiago do Chile: Editorial Universitaria.
- Campos, Fernando (2011). *A rocha branca*. Lisboa: Editora Objectiva.
- Coogan, Michael David (2001). *The Oxford History of the Biblical World*. Oxford: Oxford University Press.
- Cortez, António Carlos (2021). “Salvar a poesia”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1316, de 10 a 23 de março de 2021, p. 18.
- Ferreira, José Ribeiro (2004). “Temas clássicos em Paulo Teixeira”. In *Fluir Perene: A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*, coord. José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e MinervaCoimbra, pp. 185-192.
- Mantas, Vasco (2009). “Recensão a Alejandro Bancalari Molina, *Orbe romano e imperio global. La romanización de Augusto a Caracalla* (Santiago do Chile: Editorial Universitaria, 2007)”. *Humanitas* 61: 320-326.
- Nunes, Maria Leonor (2021). “Paulo Teixeira: A poesia comprometida com o mundo”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1316, de 10 a 23 de março de 2021, pp. 16-18.
- Quental, Antero de (1994). *Sonetos*, organização, introdução e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Saraiva, António José, e Óscar Lopes (1996). *História da literatura portuguesa*, 17.ª edição. Porto: Porto Editora.
- Teixeira, Paulo (1999). *Túmulo de heróis antigos*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ___ (2001). *Autobiografia cautelara*. Lisboa: Gótica.
- ___ (2005). *Orbe*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ___ (2009). *O anel do poço*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ___ (2020a). *O último poeta romano*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- ___ (2020b). *A comoção do mundo*. Lisboa: Caminho.

Os Lusíadas e Uma Viagem à Índia: A ficção na construção de uma identidade coletiva

ISABEL GARCEZ*

Cânone literário – um exercício de memória e de identidade coletiva

A “memória” não é um sistema único, são vários e com funções distintas, sejam elas o processamento, o armazenamento ou a recuperação de informações, que interagem entre si. No caso da memória de longo prazo, sabe-se que a ênfase é colocada não só na precisão de uma determinada recordação, mas na experiência subjetiva relacionada. E este é um processo válido, tanto individual como coletivamente; é também um processo que implica seletividade. Os processos de seleção baseiam-se em valores, individuais ou compartilhados numa determinada comunidade, mas as mudanças nesses valores não são incomuns, também numa comunidade, e são essas alterações que conduzem a memórias diferentes, mesmo perante os mesmos acontecimentos.

Processo semelhante origina o(s) cânone(s) e as mudanças canónicas que nele(s) é possível observar ao longo do tempo. Por-

* Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra | isabelgarcez66@gmail.com. Este trabalho foi apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (projecto de investigação UI/BD/150857/2021).

tanto, a memória de longo prazo depende dos cânones, e os cânones dependem da memória de longo prazo, pois “they quite often possess an extraordinary degree of longevity” (Grabes 2008: 311). A memória reflete o que merece menção particular de entre a infinidade de acontecimentos passados, e o cânone corporiza o que, do passado, é utilizável ou reutilizável. Afinal, “‘memória’ é a metáfora para factos práticos [...]. É nessa medida que qualquer cânone depende de pensamentos, ações e intenções humanas, e ainda de circunstâncias e acontecimentos fortuitos” (Tamen 2020: 526).

Os cânones têm valor para a memória cultural porque são transmitidos de geração em geração, mas as gerações que os recebem têm de ser capazes de os reconhecer e de os compreender à luz da sua contemporaneidade, tanto do ponto de vista da receção como no da criação. Todas as gerações têm grupos emergentes e “cada grupo emergente [...]: pretende um lugar à mesa” (Feijó 2020: 13), porque pretendem constituir-se como património, lugares de memória, “where memory crystallizes and secretes itself, [...] where a sense of historical continuity persists” (Nora 1989: 7), participando na produção de narrativas dominantes que determinam o sistema de valores em qualquer comunidade.

A obra *Os Lusíadas* é o caso exemplar do cânone literário em língua portuguesa. Para isso contribuiu um leque muito alargado e abrangente de processos de canonização, descanonização e re-canonização que ocorrem porque o passado não pode existir no presente. Assim, por muito que o cânone seja transmitido com um alto grau de solidez às gerações posteriores, o certo é que é a geração de cada presente que atribui ou não sentido aos textos, e é esse sentido que passa a ser sinónimo de verdade em determinado momento histórico.

“Um cânone literário é sempre um conjunto de obras literárias escolhidas como particularmente valiosas, num determinado contexto cultural e estético-literário e num determinado tempo histórico [...] tendo em consideração fatores de ordem social e ideológica” (Silva 2020: 119). *Os Lusíadas* não foram imunes à ação destes fatores ao longo dos seus quase cinco séculos de história, e a sua valoração, embora excepcionalmente constante, não deixou, no entanto, de ser questionada.

O longo período de vida d'*Os Lusíadas* permite perspetivar a importância de dois dos processos-satélite essenciais à canonização literária: a edição e a receção. Não existem obras canónicas que não sejam largamente publicadas e amplamente analisadas: “é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal” (Bourdieu 1989: 286), e é o diálogo entre leituras o responsável pela construção de uma receção de continuidade, o que estabelece “a ligação entre as obras do passado e a experiência literária de hoje” (Jauss 1993: 58). Daqui emerge um outro sinal da canonicidade de um autor e respetiva obra: a quantidade e a qualidade de estudos que inspiram. Além de constituir um campo de estudos autónomo, o que fomenta um enormíssimo número de trabalhos, a obra de Camões conta ainda com um dicionário temático que lhe é exclusivamente dedicado, o *Dicionário de Luís de Camões* (coord. Vítor Aguiar e Silva 2011).

Todavia, se Camões foi o “Príncipe dos poetas heroicos’, não o foi por ser o único, nem por ser o primeiro” (Alves 2011: 345). Houve muitos outros poetas épicos em Portugal que publicaram epopeias no século XVI português. Aliás, essas obras demonstram que muitas das estratégias “prestes a transparecer na epopeia de Camões, eram conhecidas e praticadas anteriormente” (Alves 2011: 346). Este aspeto, porém, só fortalece a importância da obra camonianiana, pois apenas esta sobreviveu à erosão do tempo, quando a cena literária quinhentista portuguesa produziu um número significativo de obras similares. Mas nem sempre *Os Lusíadas* foram lidos com benevolência ou entusiasmo, porque, se Camões obedece a critérios rigorosos e a modelos consagrados na época, a sua obra tem suficientes elementos de rutura para estimular alguma oposição, devido à “forma conflitual como se processa a integração ou recusa de tradições culturais” (Lisboa 2004: 488).

Não obstante a canonização de Camões se estabelecer no romantismo, “quando o poeta vira herói nacional e o poema transforma-se em metáfora da pátria” (Franco 2011: 220), o processo fortalece-se a partir do século XVII, “quer por meio de citações poéticas quer por meio de biografias quer por meio de traduções, edições e comentários” (Franco 2011: 223). Todavia, a receção da obra teve algum decréscimo no século XVIII, e um “juízo crítico que se fez ouvir contra

a sublimidade do poeta foi o de Luís António Verney. Na famosa Carta VII, de o *Verdadeiro Método de Estudar*, a obra de Camões é alvo de severas críticas” (Franco 2011: 224). Mesmo sem uma recepção totalmente homogénea, o certo é que, ao longo dos séculos, tanto Camões como a sua obra se mantiveram no cimo da pirâmide canónica da literatura portuguesa até à atualidade.

Para Michael Pollack (1992), a identidade é a imagem de si, uma imagem adquirida e construída ao longo da vida, tanto para si como para os outros. Essa construção da identidade implica uma unidade física, continuidade e coerência, e sem dúvida de que a canonização de uma obra como *Os Lusíadas* participa no processo de identidade social e histórica, que é também resultante de uma disputa de valores herdados. Pretende-se que uma determinada interpretação do passado e respetiva memória sejam reconhecidas, com o mesmo tipo de valorização e de hierarquização de elementos (datas, personagens e acontecimentos).

Este não é naturalmente o processo de uma obra publicada em 2010, como é o caso de *Uma Viagem à Índia*, mas é nestes termos que a obra recente e não canónica dialoga com *Os Lusíadas*, pois *Uma Viagem à Índia* mimetiza a forma e parodia grande parte do conteúdo e fá-lo exatamente por causa do significado que *Os Lusíadas* têm na construção da identidade coletiva portuguesa, para o questionar e para abrir uma nova possibilidade: Portugal enquanto parte integrante da Europa, a Europa enquanto identidade em construção, de novo.

Um certo retrato, mas não um retrato certo

Camões tinha como exemplos Homero e Virgílio, o que, aliás, era “uma prática de intertextualidade comum a toda a poesia renascentista” (André 2011: 338). Mas a influência privilegiada foi a *Eneida*, porque

Virgílio escolhera como assunto a viagem de Eneias, também ela um percurso de descobrimento, em busca de uma nova pátria; e, em meio dessa viagem, a antevisão de uma nova era, uma nova civilização, um novo povo, um Império. Muito mais se adequava, pois, o poeta romano (André 2011: 337)

Maria Helena da Rocha Pereira, no *Dicionário de Luís de Camões*, explora em profundidade a relação entre *Os Lusíadas* e as maiores epopeias da Antiguidade, nomeadamente com a *Eneida*, por serem ambos poemas de “viagem marítima, onde se sofrem tempestades e desvios da rota, encontros com figuras estranhas e, no caso do modelo virgiliano, [...] uma obra de missão, que tem de ser cumprida a todo o custo” (Pereira 2011: 928). Esta relação próxima não invalida, no entanto, a diferenciação entre a epopeia portuguesa e as que lhe servem de modelo, como clarifica o poeta em vários momentos, dos quais se realça uma estância inteira do início d’*Os Lusíadas* e que marca a intenção do poeta:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
 As navegações grandes que fizeram;
 Cale-se de Alexandro e de Trajano
 A fama das vitórias que tiveram;
 Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
 A quem Neptuno e Marte obedeceram.
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
 Que outro valor mais alto se alevanta.
 (I. 3)

Uma intenção que é reafirmada no Canto final do poema quando “é de novo invocada Calíope para inspirar a celebração de feitos ainda mais notáveis do que os da *Odisseia* e da *Eneida*” (Pereira 2011: 930). Assim,

é fácil de compreender que a missão de Eneias, que havia de abrir caminho à fundação das “muralhas da alta Roma” (I.7) e do maior império então conhecido, anunciado por Anquises nos Campos Elísios (Canto VI) era o modelo natural de uma epopeia quinhentista, que enaltecia, não uma só figura, mas toda aquela linhagem de heróis que se perfila na profecia de Tétis na Ilha dos Amores e se sucede no cenário de um mundo até aí quase desconhecido. O que fora a *Eneida* para o mundo antigo, foram-no *Os Lusíadas* para o mundo moderno. (Pereira 2011: 932)

Maria Helena da Rocha Pereira, no prefácio da *Poética* de Aristóteles, defende que a interpretação que mais se aproximará do pensamento do autor é a de J. Jones, em *On Aristotle and Greek Tragedy*, segundo a qual “o tipo de *hamartia* de que necessitamos para a tragédia ideal de Aristóteles é uma certa forma profunda de ignorância que conduz a consequências desastrosas sem subverter a integridade moral do herói trágico” (v. pref. Pereira em Aristóteles 2007: 26).

Na literatura ocidental, o arquétipo da figura do herói secundariza este “pecado original”, mas mantém a essência das características definidoras desse arquétipo. Aristóteles diz-nos:

No que diz respeito aos caracteres, há quatro aspectos que se devem ter em vista, e o primeiro e mais importante é que os caracteres sejam bons. Haverá carácter se, como se disse, as palavras ou as acções da personagem mostrarem que está animada de um certo propósito, e o carácter será bom se esse propósito for bom. Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta. O terceiro aspecto é a semelhança dos caracteres conosco. Isto é diferente de fazer o carácter bom e apropriado, como foi definido. O quarto aspecto é a coerência do carácter. Se se imita alguém incoerente e se tradicionalmente lhe é atribuído esse tipo de carácter, também é necessário que seja coerentemente incoerente. (Aristóteles, *Poética* 1454a)

Assim, ficamos a saber que o herói terá um propósito bom e um carácter a condizer, no respeito pela coerência. Veremos que tanto *Os Lusíadas* como *Uma Viagem à Índia* respeitaram esta regra, embora os respetivos caracteres heroicos sejam consideravelmente diferentes, porque ambos seguem o terceiro aspeto – “a semelhança dos caracteres conosco”.

Se “a epopeia de Roma, escrita na Roma do tempo de Virgílio, era, teria de ser, a epopeia de uma estirpe e uma pessoa” (André

2020: 12), o título da epopeia de Camões remete para os heróis portugueses e para Luso:

“Este que vês, é Luso, donde a Fama / O nosso Reino Lusitânia chama” [...]. Dos exemplos apontados pode concluir-se que em Camões, como em Resende, o recurso ao mitónimo “Luso” tem como função individualizar um povo, o povo português, no contexto da Península Ibérica e da Europa. (Pereira 2011: 530)

Anexando o artigo “os”, o autor contribui para a hipótese de o seu objetivo ser concentrar o foco da narrativa em determinadas personagens. Sendo um poema épico, essas personagens serão forçosamente exemplares, os heróis descendentes de Luso. Trata-se, portanto, da glorificação dos heróis da história portuguesa, sendo a viagem de Vasco da Gama um momento superior da história de Portugal: “Na proposição d’*Os Lusíadas*, as primeiras palavras quase decalcam as do poema latino [*Eneida*], mas a passagem ao plural do objeto maior da celebração – ‘os barões assinalados’ – só por si anuncia que o herói não vai ser apenas Vasco da Gama” (Pereira 2011: 928).

Aliás, ao estabelecer quem pretende glorificar, o narrador também enuncia quem não pretende glorificar, ou seja, a geração dos seus contemporâneos. No entanto, na “profunda tristeza de Camões perante o deserto moral circundante reside, por certo, o mais precioso reservatório de humanidade do poema. [...] é a réstia de esperança para a espécie e para a pátria” (Figueiredo 2020: 27). Este desalento está patente, tanto n’*Os Lusíadas* como na *Eneida*, dado que Eneias será “pouco heroico, de acordo com o paradigma homérico. Humano no lado negro ou, pelo menos, sombrio” (André 2020: 14), porque é um herói “com a grandeza dos heróis antigos, mas com as fragilidades de um ser humano” (André 2020: 15).

No caso d’*Os Lusíadas*, o poeta deposita toda a sua esperança no novo rei, D. Sebastião. Por isso, se lhe dirige diretamente em toda a dedicatória – “E vós, ó bem nascida segurança / Da Lusitana antiga liberdade (*Os Lusíadas*: I. 6) –, sendo também o rei o direto interlocutor no final do poema. Mas este final não tem já o tom embevecido da dedicatória, é antes uma despedida pessimista e

cheia de tristeza: “Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Des-temperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida” (*Os Lusíadas* X. 145). Assim, a sua própria geração não merece de Camões nem melhores epítetos nem o seu canto, pelo que a esperança que o poeta deposita em D. Sebastião ganha ainda mais significado. O novo rei é o “tenro e novo ramo florecente” (*Os Lusíadas*: I. 7) da árvore genealógica de todos os heróis de toda a nação lusa e fiel depositário do seu legado de ações e espíritos exemplares. Por isso mesmo, D. Sebastião é também o responsável pelos caminhos que o povo luso escolherá trilhar no futuro (ainda) idealizado no início do poema, como portador de um “ethos de *gente marítima* (I. 62), *gente belígera* (I. 34)” (Matos 2011: 512).

Camões é a voz que enaltece os seus heróis (os heróis da História e os heróis do poeta), mas é igualmente o poeta narrado, projetando-se profundamente na obra, pois “ele aí está: ‘Pera servir-vos, braço às armas feito / Pera cantar-vos, mente às Musas dada’ (*Os Lusíadas*: X. 155). / Num poema que não designa nenhum herói, Camões apresenta-se com a imagem que o concretiza. / Orgulho e narcisismo?” (Matos 2011: 514). Talvez. Ou talvez o poeta, na posse da clarividência típica dos artistas tenha percebido o que a própria história veio a comprovar, que os portugueses estão longe de ser heroicos, como povo ou como nação. É com essas mesmas contradições que o valor deste poema supera o contexto em que nasceu e que Camões se torna

objeto das nossas paixões nacionais, que são menos literárias ou culturais do que ideológicas, patrióticas, cívicas e por vezes partidárias. [...] isso deve-se a este incrível processo de mitificação e, pode mesmo dizer-se, de divinização do sentimento nacional. (Lourenço 2001: 147)

No caso de *Uma Viagem à Índia*, é possível encontrar partes equivalentes à proposição (I. 1-3), sendo que, neste caso, o poeta apresenta a matéria épica que não pretende tratar, “anuncia do avesso, uma apresentação das suas ausências e omissões, uma fotografia em negativo” (Martins 2017: 38). Ignorando totalmente o conteúdo d’*Os Lusíadas*, o poeta nega igualmente que se proponha

a relatar os feitos da Grécia Antiga ou da demanda do Santo Graal – remetendo, todavia, pela negativa, para as origens da Europa cristã; afirma-se, no entanto, o propósito do relato: “Falaremos de Bloom / e da sua viagem à Índia. / Um homem que partiu de Lisboa.” (*Uma Viagem...* I.2). Na invocação, mantém-se a negativa para *não* invocar outros elementos míticos fundadores da civilização ocidental, ao mesmo tempo que se invoca a simplicidade e a racionalidade: “Trata-se simplesmente de constatar / como a razão ainda permite / algumas viagens longas. / Falaremos de Bloom.” (*Uma Viagem...* I.4). Este propósito alonga-se pela dedicatória, sempre acompanhado da negação ostensiva de tudo o que poderia aproximar este texto das partes formais constituintes de uma epopeia, acentuando-se o foco do relato: “Falaremos de Bloom”, sugerindo que Bloom é uma figura metonímica do herói do relato (não será essa também a função de D. Sebastião, na dedicatória d’*Os Lusíadas*?). Será possível defender que a narração, todavia, não se inicia formalmente na estância 19, embora, aqui, se abandone a negativa e se marque o tom que será utilizado (alerta-se mesmo para o uso da ironia, na estância 24). Quanto ao epílogo (X.145-156), Bloom regressa a Lisboa de comboio e “Não há uma única frase que lhe pareça importante” (X.145) e na estância 146 há também a voz do “autor”, cáustica:

(Novembro de 2003.

Encontro-me num compartimento
fechado.

O mundo visto daqui é uma obra de engenharia
feita pelo alfabeto; sou louco, claro.

Escrevo para educar o raciocínio,
um hábito que se pratica com uma arma
encostada à cabeça.)

São sempre várias e diversas as vozes que constroem a forma como se faz a apropriação do passado, o qual é sempre uma tentativa de legitimação do presente. Por isso, a própria história

não pode ser, de maneira alguma, um conhecimento acabado ou imutável, porque a maneira de a escrever e de a interpretar

varia consoante as épocas, as transformações que se vão sucedendo, e, claro, o carácter eternamente mutante das formas de interpretação do mundo que são produzidas e trocadas pelos homens. (Bebiano 2000: 5)

A construção da figura do herói nacional está sempre intimamente relacionada com os conceitos de identidade coletiva e memória cultural. Na identidade coletiva cultural, a ênfase é colocada não só na precisão de uma determinada recordação, mas também na experiência subjetiva relacionada. No fundo, reflete o que merece menção particular de entre a infinidade de acontecimentos passados, mas as gerações que os recebem têm de ser capazes de os reconhecer no seu próprio tempo. Por isso, cada geração tem de considerar incorporar, ou não, todos os itens recebidos na lista dos itens que pretende manter no futuro, assim como tem de definir a forma como o pretende fazer, porque qualquer legado tem de poder ser transformado num “usable past” (Grabes 2008: 314). Este passado que é legado é, portanto, um passado passível de ser usado no presente e usável no futuro.

Em *Os Lusíadas*, esse passado consubstancia-se em D. Afonso Henriques e nos seus pais. O pai, D. Henrique, começa por ser humildemente retratado como não sendo nem “ilustre nem prezado” (*Os Lusíadas* III. 25), mas esse aspeto apenas eleva o facto de, pelos seus feitos, obter o reconhecimento de D. Afonso VI, o seu futuro sogro e o avô de D. Afonso Henriques: “E, pera mais sinal de amor profundo, / Quis o Rei Castelhana que casado / Com Teresa, sua filha, o Conde fosse; / E com ela das terras tomou posse” (*Os Lusíadas* III. 25). D. Teresa é tratada de uma forma indubitavelmente negativa. Não só a sua presença é reduzida ao mínimo como todas as suas aparições servem apenas para ilustrar o quanto ela foi uma figura oponente aos meritosos propósitos do filho. Assim, na contenda com D. Afonso Henriques, ela é descrita como sendo aquela que “O filho órfão deixava deserdado” (*Os Lusíadas* III. 29). Portanto, este narrador partilha da ideia que vem sendo difundida desde o início de que D. Afonso Henriques detinha o legítimo direito às terras doadas por seu avô, logo após a morte de seu pai, recusando dar qualquer hipótese às pretensões da mãe, enquanto herdeira, fosse do seu pai, fosse do seu marido.

Em *Os Lusíadas*, D. Afonso Henriques é o antepassado heroico do povo português e, conseqüentemente, uma figura exemplar e legitimadora do herói lusitano. É uma figura que procura provocar um efeito no destinatário (tanto D. Sebastião como o povo português) e levá-lo à prática de ações semelhantes às representadas. Mesmo que subsista ao longo de todo o poema, e de toda a história do povo que o poema glorifica, o contraste entre a fragilidade do ser humano e a sua também humana heroicidade, *Os Lusíadas*, que aqui se procura sintetizar a partir de um episódio exemplar, são um modelo do destino coletivo lusitano.

Indo ao encontro de um leque de possibilidades aberto “pelo diálogo intertextual que convoca, pelos caminhos hermenêuticos que entreabre e propõe aos leitores” (Silva 2008: 98), a principal interrogação encetada por *Uma Viagem à Índia* é a de saber como *Os Lusíadas* respondem à hipótese de serem o relato de uma viagem iniciática do Ocidente. A resposta aparenta ser afirmativa, porque a obra de Tavares exercita essa possibilidade

tendo como “modelo” a dos *Lusíadas*, é uma original revisitacão da mitologia cultural e literária do mesmo Ocidente, não como exercício sofisticado de desconstrução (que também é) mas como versão lúdica e paródica de uma *quête*, aleatória e como tal assumida. (Lourenço 2010: 13)

O conceito de paródia tem sido tratado de forma diferente desde a Antiguidade Clássica até aos nossos dias, “mediante os movimentos culturais que o adoptam e a partir dos quais adquire novos traços constitutivos e uma configuração renovada, que integra ou rejeita noções anteriores” (Fonseca 2013: 32). É um conceito que, no entendimento pós-modernista, descende do conceito de intertextualidade, tal como é descrito por J. Kristeva (2012), o qual, por sua vez, parte do dialogismo bakhtiniano. Este último, no entendimento de Kristeva, é uma forma hermenêutica que expõe o cruzamento de duas linhas de leitura: “a. horizontalmente: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b. verticalmente; a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (Kristeva 2012: 141). A paródia, enquanto estratégia intertextual, auxilia a compreensão das

rupturas e continuidades entre o hipo- e o hipertexto, acrescentando igualmente novos entendimentos ao texto parodiado, dado que as continuidades reforçam certas leituras ao mesmo tempo que as rupturas enfraquecem outras. Este ambiente intertextual desempenha, assim, funções hermenêuticas, culturais e ideológicas.

Eduardo Lourenço vê em *Uma Viagem à Índia* uma “devastadora e radical ironia” (Lourenço 2010: 14), e a ironia é talvez o traço mais importante na paródia de Linda Hutcheon, apresentada como “form of repetition with ironic critical distance” (Hutcheon 2000: 12). É a ironia que permite o distanciamento crítico existente entre paródia e texto parodiado, em que o primeiro não se limita a fazer um mero exercício de imitação, seja essa imitação reverencial ou não, mas opta por partir do segundo para elaborar um criativo exercício de “reinvenção surpreendente” (Lourenço 2010: 13), ou, se seguirmos o pensamento de Hutcheon, uma obra diferente “at the heart of similarity” (Hutcheon 2000: 8).

Carlos Reis retrata a literatura pós-modernista como uma tentativa de “refazer, recuperar ou conjugar gêneros e subgêneros narrativos desaparecidos ou pouco reputados do ponto de vista cultural” (Reis 2015: 289). A paródia, neste período, é uma forma de concretizar esta tentativa particularmente complexa e ambivalente, um jogo de espelhos que permite a ambas as obras – a paródia e a obra parodiada – verem-se uma à outra de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, nunca definitivos, porque dependem intimamente da forma como o leitor se posiciona perante cada uma delas. Esta forma de encarar a paródia está também relacionada com a utilização da metaficção, outra característica frequente nos textos pós-modernistas, que marca a crença de que “reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures” (Waugh 2002: 7). Este conceito aponta para os bastidores da criação literária, que os próprios autores decidem expor e que é tanto uma forma de autoconsciência perante a própria obra como uma forma de autorizar o leitor a suspender o sistema de crença em que se alicerça o ato de leitura mais básico de uma obra ficcional sem, no entanto, o retirar desse mesmo sistema. É o que faz o narrador de *Uma Viagem à Índia* ao, por exemplo, simular este desabafo: “Ah, mas

quando começamos a falar do nosso herói Bloom e da sua viagem?” (*Uma Viagem...* I.32).

A paródia é sempre um exercício muito consciente e deliberado. Gonçalo M. Tavares vê-o também como uma possibilidade de conquistar um lugar autónomo, pois é possível “ler *Uma Viagem à Índia* sem conhecer *Os Lusíadas*. Acho isso fundamental. E isso é logo uma porta aberta” (Tavares *apud* Marques 2010: 37). Desta forma, por um lado, *Uma Viagem à Índia* (só) funciona em diálogo com *Os Lusíadas*, por outro, é um texto tão intrinsecamente inventivo e surpreendente, que se liberta das amarras do texto parodiado e leva a paródia a ganhar contornos universalistas que ultrapassam largamente essa condição. Uma viagem à Índia que, n’*Os Lusíadas*, é (apenas) um feito nacional transforma-se numa metonímia de todas as viagens, tanto das que representam a mais antiga e universal forma de autoconhecimento como da grande viagem da humanidade pela História, pois

todas as viagens são “viagens à Índia”, e não é o menor dos seus desafios e atrevimentos que o Gonçalo M. Tavares nos propõe repetir a viagem arquétipo à terra onde realidade e sonho se confundem, subvertendo o sentido da viagem canónica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção. (Lourenço 2010: 14)

Como se sabe, também *Os Lusíadas* podem ser lidos como uma epopeia da decepção, mas esta decepção funciona perante um presente que não honra um passado de heróis que legaram a esse presente um cosmos convenientemente organizado, pelo menos do ponto de vista de um narrador que o controla. No caso de *Uma Viagem à Índia*, o que o narrador nos oferece é um caos, tanto relativamente ao presente como ao passado, e nem a Índia, enquanto local outro, oferece redenção; é desta forma que se extravasam as fronteiras da História e da Literatura nacionais.

Bloom é o anti-herói pós-modernista que todos somos, que nos força a aceitar que o cidadão do mundo ocidental, que também somos, persegue um hedonismo inalcançável, fugindo dos problemas que ele próprio causou. Bloom enceta, portanto, uma viagem nada épica nem heroica:

No outro lado do mundo
procurava uma alegria nova
ou, se possível, várias.
(*Uma Viagem...* I.64)

Bloom, o protagonista da *Viagem* e “representante” do homem ocidental do século XXI¹, não alcançará o nirvana, mas esta viagem não deixará, por isso, de ser iniciática, nem Bloom atravessará incólume todas as paragens intelectualmente exóticas e quase todas interiores que o esperam. O próprio narrador alerta o leitor para uma das muitas impossibilidades da travessia deste herói “de tudo como nada que subverte todas as versões épicas da Viagem que inventámos e que é sempre, ao fim e ao cabo, a não-viagem que nós próprios somos” (Lourenço 2010: 15):

Mas regressemos à baixa e negra terra
que aprecia o avanço
que um homem faz entre dois mundos afastados.
Ou o avanço, apenas, entre o peito e a camisa,
na respiração que, sem dar um único passo,
percorre uma distância mais individual e não visível
que no final se expressa por uma decisão.
Bloom, ele, de facto, procurará o impossível:
encontrar a sabedoria enquanto foge;
fugir enquanto aprende.
(*Uma Viagem...* I.39)

E esta é a única viagem possível de um homem que nasce num século sem mares nunca dantes navegados. A sua viagem “É entre tudo e nada, ao mesmo tempo trivial e sublime, mas hiperconsciente” (Lourenço 2010: 17). E, por essa razão, o narrador interpela diretamente o seu herói:

¹ Tal como um outro Bloom, o protagonista de *Ulisses*, de James Joyce, refletia o homem europeu do século XX, mas não se avançará com nenhum outro paralelismo entre *Ulisses* e *Uma Viagem à Índia*.

Esperamos, pois, Bloom, que cresças e que crescendo
 vás directo à realidade
 e não pares. Porque não basta
 encostares-te aos acontecimentos,
 o que pensámos para ti é bem mais profundo,
 não basta conheceres sete teorias,
 terás que subir a sete altas montanhas.
 E atravessar ainda os continentes
 como se a terra fosse uma extensão temporal
 capaz de medir os teus dias.
 (*Uma Viagem...* I.19)

Há, então, um herói que foge para alcançar sabedoria e que, embora o seu destino seja uma Índia sempre mítica, terá de se contentar com uma realidade sem mitos. Que tipo de sabedoria se pode alcançar desta forma? E o herói responde: “Quero primeiro chegar à Índia por dentro / – pensava Bloom –, construindo o esquecimento / da vida anterior como se constrói com paciência um edifício” (*Uma Viagem...* V.69). O esquecimento pode ser um prémio modesto para uma empresa tão difícil como esta a que Bloom se propõe, mas não é o mais ambicioso objetivo, porque

O pai matara a mulher que Bloom amava e
 Bloom matara o próprio pai.
 Precisava, pois, de esquecer duas vezes.
 E a qualidade do esquecimento necessária é enorme
 quando alguém quer esquecer a morte de duas pessoas que ama
 e ainda o próprio crime.
 (*Uma Viagem...* IV.74)

Os ecos de um outro quase igual episódio d’*Os Lusíadas* transparecem: a trágica paixão de D. Pedro por Inês de Castro. Mas, se, no poema camoniano, Inês é imortalizada, Mary é (apenas) a pessoa que leva o herói a cometer parricídio. Se este filho da cultura ocidental comete parricídio, mata também a sua própria cultura e a sua própria história, não porque as esqueça – já foi visto que o esquecimento é uma forma de sabedoria e que Bloom não a alcançará –, mas porque se tornam suas inimigas; todo o passado é inimigo do herói. Talvez porque esse passado é o pai, e Bloom não foi

capaz nem de o honrar nem de o esquecer. Por esta razão, quando finalmente chega à Índia:

Índia! Índia! Índia!
 Ao seu lado direito um homem
 tem a Índia, esse enorme país.
 Eis o que Bloom procurara,
 e eis que as coisas grandes chegam de forma simples.
 Não houve festa, ninguém gritou.
 Cheguei à Índia, Mary.
 Cheguei à Índia, pai.
 Bloom dobrou-se no seu banco
 e pensando no pai e em Mary, chorou.
 (*Uma Viagem...* VI.93)

O facto de Bloom estar nesta trágica situação aproxima-o mais da figura de D. Afonso Henriques do que da de D. Pedro. Não necessariamente numa correspondência direta entre vidas e acontecimentos, mas entre certos contextos, certos jogos de causas e conseqüências. Desta forma se explica a história de Bloom e da sua *Viagem*, mas, mais ainda, a história de um povo, o nosso, que, histórica e epicamente falando, nasce de uma disputa entre pais e filhos, entre as figuras antepassadas que promovem a manutenção dos poderes e os seus sucessores que procuram rebelar-se e construir o seu próprio caminho, nem que, para isso, tantas vezes tenham de matar os seus “egrégios avós”. Mais do que ser a figura de D. Afonso Henriques ou a de seu pai, a de D. Pedro ou a de D. Sebastião, de Vasco da Gama ou de qualquer outro dos heróis d’Os *Lusíadas*, em *Uma Viagem à Índia*, Bloom é a geração do presente de um Portugal que já é Europa e de uma Europa que já é mais uma parte de outra coisa – o mundo ocidental.

Também Bloom carrega em si a sua linhagem, pois o seu nome vem do seu pai e do seu avô, “o que demonstra / que os nomes não sendo eternos [...] / apresentam no entanto uma considerável resistência” (*Uma Viagem...* III.31). Tal como D. Afonso Henriques, também o pai de Bloom “lutou então pela herança / com um sistema complexo que misturava balística / e crença religiosa” (*Uma Viagem...* III.45), e um e outro alimentaram o ódio e, para haver

ódio, basta haver “dois homens / para um único território” (*Uma Viagem...* III.48), ou dois indivíduos, como no caso de D. Afonso Henriques e de D. Teresa. Tal como o que nos é dito acerca de D. Afonso Henriques, também o pai de Bloom “não descansou / enquanto não comprou prédios novos e velhos, [...] respeito geral dos seres vivos vizinhos, delicadeza / e subserviência de metade da cidade” (*Uma Viagem...* III.57), mesmo que tenha começado “Com apenas sessenta notas” (*Uma Viagem...* III.66).

É assim que a história funciona: “Quando o nosso Destino não funciona / (como um motor), o melhor é inventar-se / uma nova máquina ou uma nova crença.” (*Uma Viagem...* III.71). Como se todo o passado fosse uma tragédia, e “Só não foge das grandes tragédias / aquele a quem antes de fugir lhe fogue a vida, / escreveu Camões, no século XVI” (*Uma Viagem...* III.82), porque “O mundo existe / e não é filial, muito menos paternal” (*Uma Viagem...* III.104).

Há ainda pior: Bloom não quer revelar o seu terrível ato e talvez a melancolia de Bloom (e do povo português e/ou do homem ocidental) se manifeste por causa desse terrível segredo: matou o pai, e um parricídio é sempre uma forma brutal de destruir a própria origem. Assim, o herói nada salvará na sua *Viagem*, nem mesmo a si próprio. *Uma Viagem à Índia* “alinha-se a uma tendência da literatura, escrita a partir do ano 2000, que espelha um paradigma sociocultural massacrado pelos efeitos da globalização, das tecnologias, na vertigem de ciberespaços e de dinâmicas de (des)aprendizagem do indivíduo” (Martins 2018: 227). Nesta literatura mais recente (hipercontemporânea), a herança clássica ressoa como “um manancial epistémico passível de ser subvertido, reinventado e atualizado” (Martins 2018: 229). Ou, se ainda se preferir olhar esta narrativa como um exemplo do pessimismo finissecular pós-moderno, é defensável que *Uma Viagem à Índia* “desfaz” a relação mitificada com as origens, uma vez que o pós-moderno protagonista Bloom mata o pai, ficando, assim, o herói órfão e privado de uma linhagem heroica, em que possa apoiar a sua posição no mundo.

Gonçalo M. Tavares é um escritor perfeitamente alinhado com a literatura escrita a partir do ano 2000, ou, mais precisamente, a partir do “11 de Setembro de 2001”, que marca o início de um novo

paradigma mundial, marcado por novas estratégias geopolíticas e por um acentuar da globalização. Neste contexto, a literatura tem procurado novos caminhos para espelhar essas novas e múltiplas perspectivas, para tentar uma nova apreensão de um mundo novo. Não é, portanto, de estranhar que esta nova literatura acentue e procure formas inovadoras de captar fenómenos, tais como:

fragmentação, dispersão, vazio, ausência de sentido, multiplicidade, heterogeneidade criam uma narrativa que reverbera a diluição de fronteiras físicas, de limites morais, de género para agudizar as limitações e o desassossego da (des)humanidade, numa exacerbação de urgências e imposição de velocidades. (Martins 2018: 228)

Esta literatura, também identificada como hipercontemporânea, é, portanto, “um testemunho de uma evolução tecnológica, económica, social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele é já” (Binet e Angelini 2016: 447). Os protagonistas destas mais recentes obras literárias são, sem surpresa, “personagens frágeis, traumatizadas, obsessivas, trágicas, angustiadas pela culpa e pela ansiedade, por vezes até com requintes sofisticados de patologias e psicopatias” (Martins 2018: 229).

É de realçar que a época que vivemos se inscreve naquilo que vem sendo denominado sobremodernidade (Augé 2016). Uma época relacionável com a “superabundância de acontecimentos do mundo contemporâneo [...] o tema da história iminente, da história que não nos larga os calcanhares (quase imanente a cada uma das nossas existências quotidianas), [...] os sinais de uma crise do sentido” (Augé 2016: 31-32). Esta crise é profundamente marcada pelo fim das grandes narrativas, que mantinham sob controlo “os grandes sistemas de interpretação que pretendiam dar conta da evolução do conjunto da humanidade” (Augé 2016: 27).

Um processo semelhante coordena a construção do que culturalmente se consideram ser os traços do anti-herói. No caso de *Uma Viagem à Índia*, no entanto, Bloom é apresentado de uma forma menos linear, e dificilmente podemos afirmar que se trata de um herói ou de um anti-herói, porque o seu carácter e as suas ações

conjugam traços heroicos e anti-heroicos. Num jogo complexo entre o diálogo que estabelece com *Os Lusíadas*, por um lado, e com o homem ocidental pós-moderno do século XXI, por outro, Bloom é alguém que comete parricídio – o que é, na verdade, mais anti-heroico para os padrões atuais do que para o modelo clássico, até porque esse assassinato é um ato de vingança pela morte da sua mulher –, mas é também alguém que viaja em busca de conhecimento – o que é um dos traços do carácter heroico em qualquer cultura –, muito embora essa viagem seja na verdade uma fuga, que tanto pode ser entendida como uma forma de escapar às consequências do seu ato como uma fuga de si próprio. No entanto, esta forma de ser herói não é forçosamente contraditória, pois

características intrínsecas do herói não excluem a possibilidade de o vermos como um anti-herói: 1. De um modo geral, pode dizer-se que a posição ocupada pelo anti-herói na estrutura da narrativa é, do ponto de vista funcional, idêntica à que é própria do herói: tal como este, o anti-herói cumpre o papel de protagonista e polariza em torno das suas acções as restantes personagens, os espaços em que se move e o tempo em que vive. 2. A Peculiaridade do anti-herói decorre da sua configuração psicológica, moral, social e económica, normalmente traduzida em termos de desqualificação. (Reis e Lopes 1994: 34-35)

Conclusão

“A palavra ‘autor’ tem como étimo a raiz do verbo ‘aumentar’, que [...] denota o avançar de um passo a série artística de que o autor contemporâneo sob análise é a provisória secção terminal” (Feijó 2020: 15). Luís de Camões “aumenta” o caminho anteriormente trilhado pelas epopeias de Homero e Virgílio, com *Os Lusíadas*, e Gonçalo M. Tavares dá mais um passo com *Uma Viagem à Índia*. Não é possível saber se esta última obra será algum dia considerada canónica, porque o cânone “em qualquer sistema literário é formado segundo os valores e juízos críticos da comunidade literária que o legitima, tanto no plano patriótico como no civilizacional”

(Franco 2011: 219), e ainda não houve tempo suficiente para a necessária acumulação de ações e decisões por parte dessa comunidade literária. Mas é já inegável que Tavares fez a sua parte.

Italo Calvino (*apud* Lisboa 2004: 502) alerta para o facto de que mesmo uma primeira leitura de um clássico é sempre uma releitura, porque os clássicos são livros que nos chegam com traços de leituras que precederam a nossa, ou os traços que deixaram na cultura que é a nossa. Portanto, o mais importante é a capacidade de os textos canónicos se manterem vivos, na relação entre passado e presente, a partir das interrogações do presente. Por isso, um cânone é um delicado e irremediavelmente subjetivo jogo de comparações relativamente ao que se conhece (Bloom 1997: 9-13). Mas esta subjetividade não é isenta de sentido, apenas significa que a partir dela será construído o código que permite aceder às muitas representações possíveis do (nosso) mundo. E, como se sabe, “a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular” (Aristóteles, *Poética* 1451b).

Bibliografia

- Alves, Hélio J. S. (2011). “épica na literatura portuguesa do século XVI (A)”. In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. V. Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho, pp. 345-353.
- André, Carlos Ascenso (2011). “*Eneida* e *Os Lusíadas* (A)”. In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. V. Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho, pp. 337-341.
- ____ (2020). “Introdução”. In *Eneida*. Lisboa: Cotovia.
- Aristóteles (2007). *Poética*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Augé, Marc (2016). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobre-modernidade*. Lisboa: 90ª Editora.
- Bebiano, Rui (2000). “Sobre a história como poética”, pp. 1-28. Disponível em: <https://www.academia.edu/45538061> (acedido a 2 de março de 2022).
- Binet, Ana Maria, e Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016). “Literatura hipercontemporânea”. *Letras de Hoje* 51.4: 447-449.
- Bloom, Harold (1997). *O Cânone Ocidental*, trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*, trad. Fernando Tomaz. Lisboa e Rio de Janeiro: Difel e Editora Bertrand.
- Camões, Luís (2000). *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão e apresentação de Aníbal Pinto de Castro, 4.ª ed. Lisboa: Instituto Camões – Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- Feijó, António M. (2020). “Cânone 1”. In *O Cânone*, ed. A. M. Feijó, J. R. Figueiredo, e M. Tamen. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda e Edições Tinta-da-China, pp. 11-15.
- Figueiredo, João R. (2020). “Luís de Camões”. In *O Cânone*, eds. A. M. Feijó, J. R. Figueiredo, e M. Tamen. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda e Edições Tinta-da-China, pp. 17-29.
- Fonseca, Rui Carlos (2018). *Epopeia e Paródia na Literatura Grega Antiga*. Lisboa e V. N. Famalicão: Centro de Estudos Clássicos e Edições Húmus. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/36520> (acedido a 2 de março de 2022).
- Franco, Marcia Arruda (2011). “Cânone literário português e Camões (O)”. In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. V. Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho, pp. 219-228.
- Grabes, Herbert (2008). “Cultural memory and the literary canon”. In *Cultural Memory Studies*, ed. A. Erll e A. Nünning. Berlim e Nova Iorque: Walter de Gruyter, pp. 311-319.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres: Taylor & Francis.
- Jauss, Hans Robert (1993). *A Literatura como Provocação*, trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega.
- Kristeva, Julia (2012). *Introdução à semanálise*, trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva.
- Lisboa, João Luís (2004). “Ler com quem e (com) quando (Os Camões)”. *Revista da História das Ideias* 25: 487-505.
- Lourenço, Eduardo (2001). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- ____ (2010). “Uma viagem no coração do caos (Prefácio)”. In G. M. Tavares, *Uma Viagem à Índia. Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Alfragide: Caminho, pp. 9-20.
- Marques, Carlos Vaz (2010). “Gonçalo M. Tavares”. *Ler* 10: 30-38.
- Martins, Ana Isabel Correia (2017). “Uma Viagem à Índia: itinerâncias melancólicas de um (anti)-herói clássico”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 377-387.
- ____ (2018). “Viagem(s), história(s) e espaço(s) em Gonçalo M. Tavares: travessuras e travessias ficcionais”. *Revista de Estudos Literários* 8: 223-250.

- Matos, Maria Vitalina Leal de (2011). “Lusíadas (Os)”. In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. V. Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho, pp. 490-515.
- Nora, Pierre (1989). “Between Memory and History: Les *Lieux de Mémoire*”. *Representations* 26: 7-24.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2011). “Tradição clássica na obra de Camões (A)”. In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. V. Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho, pp. 923-933.
- Pereira, Virgínia Soares (2011). “Luso (Mito de)”. In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. V. Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho, pp. 529-530.
- Pollack, Michael (1992). “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos* 5/10: 200-212.
- Reis, Carlos (2015). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- Reis, Carlos, e Ana Cristina Macário Lopes (1994). *Dicionário de Narratologia*, 4.^a ed. Coimbra: Almedina.
- Silva, Vítor Aguiar e (2008). “A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas”. *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos ensaios camonianos*. Lisboa: Livros Cotovia.
- (2020). “Em busca de um cânone literário para a língua portuguesa”. *Colheita de Inverno. Ensaios de teoria e crítica literárias*. Coimbra: Almedina.
- Tamen, Miguel (2020). “Cânone 4”, In *O Cânone*, ed. A. M. Feijó, J. R. Figueiredo, e M. Tamen. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda e Edições Tinta-da-China, pp. 523-526.
- Tavares, Gonçalo M. (2010). *Uma Viagem à Índia. Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Alfragide: Caminho.
- Waugh, Patricia (2002). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.

Vigência da tragédia grega nos séculos XX e XXI: *Antígona*, de Salvador Espriu, e *Os Velhos Também Querem Viver*, de Gonçalo M. Tavares

MÒNICA LÓPEZ BAGES*

A Maria del Pilar Alberich Mariné,
por tudo o que me ensinou sobre língua e literatura gregas.

Segundo o filósofo e historiador britânico Eric J. Hobsbawm (2011), o século XX é o mais violento da história da humanidade, não só devido ao extermínio em massa de seres humanos, mas também pela utilização de máquinas de guerra ao serviço da devastação e da morte, especialmente durante as guerras mundiais. Neste contexto, que Hobsbawm denominou “Era dos Extremos”, dois escritores europeus, Salvador Espriu (Santa Coloma de Farners, 1913 – Barcelona, 1985) e Gonçalo M. Tavares (Luanda, 1970) – catalão e português, respetivamente –, veem-se destinados, aos vinte e tal anos, a presenciar o estouro de dois conflitos bélicos fratricidas de grande alcance, embora considerados, pela história contemporânea, conflitos de âmbito nacional: a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Guerra da Bósnia, seguida do cerco de Sarajevo (1992-1996).

* Universidade Rovira i Virgili, Tarragona / Universidade da Estremadura | monica.lopez@urv.cat

Gonçalo M. Tavares – que começou a publicar a partir de 2001, ano em que saiu o seu *Livro da Dança* (Assírio e Alvim, 2001), e fez incursões na adaptação de algumas histórias clássicas relativas a filósofos como Empédocles, Tales de Mileto, Diógenes, etc. em *Histórias Falsas* (Campo das Letras, 2005) –, perturbado pelas informações e inumeráveis mortes provocadas pelo cerco de Sarajevo (5 de abril de 1992-29 de fevereiro de 1996¹), faz deste acontecimento trágico o ponto de partida de *Os Velhos Também Querem Viver*. Publicado em 2014 pela Editorial Caminho, trata-se de um relato adaptado da tragédia *Alceste*, de Eurípidés, contextualizado no cerco de Sarajevo: “De 5 de Abril de 1992 a 29 de Fevereiro de 1996 / Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio; / muitos fugiram; 12.000 mortos, 50.000 feridos; / a população da cidade desceu para metade. / E metade é muito; é muitíssimo” (Tavares 2014: 9). *Os Velhos Também Querem Viver* não é uma obra teatral (embora conserve a estrutura da tragédia clássica: prólogo, cinco episódios e êxodo, que Tavares denomina epílogo), mas é um relato épico de uma situação atroz, em que a heroína é uma mulher, Alceste [“Admeto, o esposo da nossa heroína” (Tavares 2014: 14)], e a desolação é uma constante:

E há ainda a cidade de Sarajevo; que pensa ela, que murmura,
 que faz em redor do cortejo fúnebre?
 Muitas mortes já viu a cidade, o cerco vai longo,
 snipers, bombas, atiradores de grupo, e a própria natureza ainda,
 não a esqueçamos,
 que mesmo em pleno cerco militar prossegue;

¹ Na apresentação de *Os Velhos Também Querem Viver*, na FNAC Chiado (18.12.2014), disponível em www.youtube.com, Gonçalo M. Tavares diz: “Sarajevo é um fenómeno estranho: uma cidade europeia que, no final do século XX, esteve cercada durante quase cinco anos. [...] É quase inimaginável. No centro da Europa, há pouco mais de vinte anos, houve uma cidade cercada durante vários anos sem qualquer movimento. [...] Essa espécie de observadores, sem braços, sem pernas, só observa, olha [...], dois olhos que viram e foram testemunhando esses números. São dados concretos: Sarajevo perdeu quase metade da população. [...] Esta tragédia foi o ponto de partida do meu texto”.

tempo natural que mata, pobre de recursos,
porém acompanhando como pode a aceleração e o ritmo
[invulgar do metal
em funcionamento ininterrupto, caindo, com força e de cima,
e matando. (Tavares 2014: 47)

Salvador Espriu, por outro lado, durante a Guerra Civil Espanhola (18 de julho de 1936-18 de abril de 1939), vive na própria pele os bombardeamentos de Barcelona e a queda da cidade em mãos do exército franquista a 26 de janeiro de 1939, visto ser um dos poucos intelectuais catalães que decidem não partir para o exílio e lutar contra o regime ditatorial desde o interior do país, tentando suportar a censura, com exílio interior, inteligência, ironia e o sentido conotativo e simbólico das palavras². Espriu, através do uso de palavras-chave, que se tornam símbolos da sua escrita poética, entroniza-se como um símbolo de resistência num momento em que a língua e a cultura catalãs sofrem perseguição. Espriu não pode ficar indiferente aos acontecimentos histórico-políticos, pelo que precisa de escrever um texto que testemunhe a ideia da estupidez de uma guerra fratricida e reivindique a convivência e a paz (Morenilla 2015: 110), assim como a necessidade de dar as devidas honras fúnebres aos mortos, especialmente aos mortos da facção republicana (Morais 2016: 87). Assim, entre 1 e 8 de março de 1939, de forma quase compulsiva e como resposta imediata ao acontecimento traumático da queda de Barcelona, escreve a primeira versão da sua *Antígona*. Uma *Antígona* que deixa os protagonistas falar, para que as duas facções possam expor os motivos da sua luta: “Escolteu ara, si voleu, les raons dels personatges” (Espriu 2002: 61). Uma *Antígona* que, embora dividida em prólogo e três episódios, cumpre internamente os preceitos da tragédia clássica e poderia ter sido dividida em cinco partes, com uma última reflexão de uma personagem (Lúcid Conseller) como êxodo (Delor 2002: 15).

² Para compreender a atitude de Espriu perante o franquismo, é interessante ouvir a entrevista concedida em 1999 pelo pedagogo e crítico literário Joan Triadú (1921-2010) à emissora de rádio Catalunya Cultura, disponível em <https://www.ccma.cat/catradio/>.

Esta *Antígona*, com mais medo das represálias do que da própria censura cultural, fica guardada numa gaveta³ e não é publicada até 1955 pela editora Raixa, em Maiorca. Sob o palco pela primeira vez em 1958, com a direção artística de Frederic Roca, e já com a incorporação de algumas modificações textuais. Em 1967, de novo, Espriu revê o texto, que sofre alterações significativas (a incorporação de novas personagens) e é publicada definitivamente em 1969 numa edição prologada pela escritora, ativista, feminista político-cultural e catalanista Maria Aurèlia Capmany (1918-1991). Durante todo este processo de escritura e reescritura, Espriu nunca reconhece o verdadeiro significado político e histórico escondido na obra. Contudo, a constante reelaboração da mesma testemunha a importância dos valores transmitidos pela sua *Antígona*, baseados na relação entre o mito clássico e a situação socio-política espanhola no momento da escrita da obra. Além disso, a escolha do tema grego por parte do autor catalão não é aleatória. Por um lado, na trajetória literária de Espriu – que também escreve *Fedra* (1938) e *Una altra Fedra, si us plau* (1977) –, o mito clássico, assim como o uso da ironia e dos silêncios no texto podem ser um

³ Outro elemento paralelístico da gênese das obras de Espriu e Tavares é que os dois textos, no início, são guardados “numa gaveta”. Por motivos diferentes (Espriu por medo das represálias e da censura, e Tavares por vontade de deixar repousar o texto antes de o publicar), *Os Velhos Também Querem Viver* e *Antígona* publicam-se um tempo depois de terem sido escritos. Numa entrevista (Mira 2008), Tavares afirma: “Para já há uma questão que é esta: o facto de uma pessoa escrever um texto numa determinada altura e publicá-lo mais tarde, se o livro sair 5 ou 6 anos depois, como no meu caso, o livro que sai nada tem a ver com o livro original. Talvez seja difícil explicar isto mas se nós formos cortando, esmerando, o livro altera-se por completo”. Da mesma forma, Espriu (2002: 53-54), no prefácio de 1947, diz: “Vaig llegir la meua obra a uns quants amics, entre ells el meu pare, que ja és mort, en Palau Fabre, que ara és a París, en Josep Cruset, que també és fora pels camps d’Andalusia, i l’estimat Enric Bagué, que no s’ha mogut d’aquí. Després, la vaig a ver de tancar en un calaix – perquè tots hem après que és el lloc on aquestes coses poden madurar millor –, enmig d’altres captius, un bon tros més bàrbars, a la insignificança dels quals no escauria la purificació d’un baptisme hel·lènic. Ara que m’assabenten papers i revistes d’un nou i nobilíssim entusiasme per les llengües mortes, miro de treure a la llum el meu exercici”.

filtro para burlar a censura, ainda que apresente uma crítica da realidade sociopolítica. Por outro lado, Antígona, a heroína grega, deve ser considerada um alter ego de Espriu, pela forma como o escritor observa a realidade histórica espanhola, que pode ser interpretada a partir deste fragmento do prefácio que o próprio escreve em 1947: “Sí, estimem Tebes, tal com és, amb Etèocles i Polínicies, i la memòria dels altius dinastes, i la discòrdia perdurable dels apassionats de l’un i de l’altre príncep” (Espriu 2002: 54). Esta ideia de concórdia entre as culturas conviventes em Espanha tem a sua origem no conceito de iberismo, desenvolvido por Pere Bosch Gimpera, professor de História de Espriu na Universidade de Barcelona, que afirma na palestra inaugural do ano letivo 1937/1938 da Universidade de Valência que “no s’ha d’agafar cap poble d’Espanya, ni la seva cultura, com a representant exclusiu dels espanyols o la cultura espanyola, ni atribuir patents d’heterodòxia als altres” (Bosch 1978). Esta ideia também está presente nos dois primeiros versos do poema XXX de *La pell de brau* (Espriu 1960): “Diversos són els homes i diverses les parles, / i han convingut molts noms a un sol amor”.

Assim, de forma paralela, perante um conflito bélico, Espriu e Tavares convertem-se em observadores da realidade traumática – não a julgam, embora achem a guerra uma injustiça e uma atrocidade sem sentido – e, impactados pelas ocorrências – no caso de Tavares, atraído pela história do século XX, um dos eixos da sua obra⁴ –, são incapazes de ficar indiferentes perante a dor e a incapacidade do ser humano de procurar um espaço de convivência e

⁴ “A presença do Holocausto, de acordo com o próprio escritor, é marcante em sua obra, uma vez que, segundo suas palavras, ‘Muitos dos meus livros têm como paisagens o Século XX e de alguma forma o holocausto.’ Tal evento histórico é abordado com maior ênfase na série *O Reino*, composta por quatro romances, *Um Homem: Klaus Klump* (2003), *A Máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007)” (von Pfeil 2000: 4); “No romance *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai*, publicado em 2014, às vésperas dos 70 anos do fim da Segunda Guerra Mundial, Tavares, por meio do discurso literário, procura forçar a abertura de um jogo dialógico de reflexão entre o passado histórico, marcado profundamente pelos traumas dos campos de concentração e pela devastação da Europa,

paz. Para transmutar este horror⁵, Espriu e Tavares escrevem as suas respetivas tragédias, a partir da reconstrução de um mito clássico, mas em géneros literários diferentes: *Antígona* mantém a forma de obra teatral, mas em prosa, não em verso como na tragédia original de Sófocles; porém, *Os Velhos Também Querem Viver*, baseada em *Alceste*, de Eurípides, apresenta-se em forma de texto narrativo (Deserto 2016: 74), que lembra as epopeias ou cantos épicos – género já cultivado em *Uma Viagem à Índia* (Caminho, 2010) –, embora as obras de Tavares sejam difíceis de catalogar do ponto de vista do género literário⁶. Além disso, quanto à forma e à estrutura textuais, Espriu muda a estrutura da tragédia clássica (só incorpora prólogo e três episódios), enquanto Tavares a mantém (prólogo, cinco episódios e epílogo) (Deserto 2016: 74).

Portanto, Espriu e Tavares escrevem textos distantes temporalmente (45 anos de diferença, tendo em conta a publicação definitiva das duas obras), em géneros literários diferentes (género dramático e epopeia), e estrutura aparentemente distinta, mas com alguns elementos em comum na génese, na forma, no conteúdo e na finalidade.

Quanto à génese, *Antígona* e *Os Velhos Também Querem Viver* sustentam-se em dois mitos gregos (o mito de Antígona e o mito

com a contemporaneidade, almejando, assim, a construção de uma memória histórica do Holocausto” (von Pfeil 2000: 3).

⁵ Tavares escreve: “Bem-vindos ao inferno!, numa parede está escrito” (Tavares 2014: 33); “uma guerra sem piedade é canibalismo por outros meios” (Tavares 2014: 37); e “Os corpos caem e o solo vai ficando ocupado e triste. / Em todas as guerras tal facto é comum” (Tavares 2014: 48). Espriu proclama: “Han caigut molts guerrers. A Tebes no queden sinó mares i vells, Ara serem destruïts del tot” (Espriu 2002: 63), “Insensata guerra que ens portes tanta destrucció, insensata baralla entre germans” (Espriu 2002: 64).

⁶ Numa entrevista na Feira do Livro de Valladolid (2018), Tavares confirma que costuma fugir da ortodoxia dos géneros literários, pois “la escritura no tiene divisiones, los géneros han hecho mucho daño a la literatura. La división de géneros es empobrecedora para el lenguaje y para la literatura. [...] Para mí es artificial separar. Las divisiones son muy modernas en el mal sentido. *Un viaje a la India* es ensayo, es poesía, es ficción... [...] Yo me siento frente al ordenador y escribo con total libertad, no empiezo con un plan o programa. Eso me parecería limitativo de la creatividad”.

de Alceste) que deram origem às respetivas tragédias gregas homónimas, com nomes de mulher, *Antígona* e *Alceste*, escritas por Sófocles e Eurípides, dois dos dramaturgos trágicos gregos mais importantes. Tragédia perante a tragédia; isto é, Espriu e Tavares usam a tragédia grega como referente para contar uma tragédia do século XX: uma guerra atroz, que mata com máquinas e armas concebidas pelo próprio Homem. Os dois escritores, pois, procuram, nos referentes sempiternos da mitologia grega, o elemento trágico que faça o leitor/espetador contemporâneo refletir sobre a gravidade do conflito. Neste ponto, há uma diferença relevante entre as tragédias gregas e as tragédias dos séculos XX e XXI: a mitigação do plano divino. Em *Antígona* e *Os Velhos Também Querem Viver*, aparece também o elemento sobrenatural na figura do deus Apolo. Em *Antígona*, Apolo é a personificação da profecia da estirpe familiar: “Però un déu ens és advers des de fa anys” (Espriu 2002: 63); em *Os Velhos Também Querem Viver*, porém, Apolo é um intercessor entre Admeto e as Moiras, que evita a morte de Admeto:

– Pedi aos deuses que Admeto, hospitaleiro e amigo,
pudesse viver ainda, pela segunda vez,
apesar de a bala na cabeça ter acertado em cheio e na vida.
E disseram-me os deuses mais altos – proclama Apolo –
que Admeto só pode continuar vivo se alguém por ele morrer.
(Tavares 2014: 15)

Apesar da sua presença nas adaptações contemporâneas, o deus é mais humano e menos sobrenatural:

– Por que estás aqui, em Sarajevo, a defender Admeto?
Que trazes para o proteger? Um arco,
um capacete, medicamentos, um médico afamado
ou apenas as boas palavras e a boa sorte?
Apolo encolhe os ombros. Há muito recusou a distância divina
que impede os olhos de distinguirem um amigo.
(Tavares 2014: 18-19)

Por conseguinte, não é o poder divino o detentor da decisão sobre o destino dos humanos, mas é o ser humano quem deve afrontar sozinho o seu destino e o seu erro trágico.

Assim, em *Antígona* e em *Os Velhos Também Querem Viver*, as decisões humanas são decisivas, pois a relação vertical, que na Grécia Antiga era estabelecida entre os seres humanos e a deidade, é quase diluída. Nas tragédias dos séculos XX e XXI, a culpa dos acontecimentos trágicos é humana; percebe-se isto, por exemplo, em algumas das frases de *Antígona* dirigidas a Creonte:

Els teus consells han estat fatals a la meva casa. Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona, que ja és teva. Des d'aquest setial, pots descansar en la constant inquietud del poder. (Espriu 2002: 93)

Tan sols tu gosaries acusar-me d'aquest crim, del qual no ignores que soc ben innocent. La meva sang m'ordenava d'arrencar aquell cos de la profanació, però no pertorbaré la pau de Tebes, tan necessària. (Espriu 2002: 94-95)

Igualmente, em *Os Velhos Também Querem Viver* há rastros da humanização da divindade (Deserto 2016: 75):

A Morte protesta com Apolo.
 Nestes modernos séculos a Morte perdeu a paciência
 para deuses que se intrometem em assuntos
 de fisiologia e do metal.
 Não se trata já de intervir no destino,
 esse sentido abstracto para onde antigamente caminhavam as coisas
 (como se fosse um plano inclinadíssimo).
 Trata-se, sim, de algo bem mais concreto e ofensivo:
 uma tentativa de intromissão no normal funcionamento
 dos órgãos humanos;
 a habitual falência da respiração e do batimento cardíaco
 – que costuma acudir ao definitivo morto –
 é aqui interrompida e suspensa.
 A Morte não gosta, claro. (Tavares 2014: 17)

O contexto dos séculos XX e XXI obriga a que a presença divina seja mais subtil, passando o elemento trágico para o plano da consciência individual do ser humano; assim, o elemento trágico apa-

rece em outras dimensões (políticas, psicológicas e, inclusive, sociológicas) (Garriga e Gilabert 2019: 9-11). Este é um elemento identificativo das transmutações dos clássicos greco-latinos durante o século XX (Fuentes e Manzanares 2010).

Apesar desta diferença nas versões originais, *Antígona* e *Os Velhos Também Querem Viver* recuperam o tema central (a fábula no sentido aristotélico) de uma tragédia grega mais de dois mil anos depois e fazem uma paráfrase da história, talvez mais sintética que a original, como indica Badia (1985): “Espriu actualitza modo suo la de la famosa noia de l’antigor, rebel per pietat i justícia, la inflexible i coratjosa Antígona, filla de la unió incestuosa d’Èdip amb sa mare Jocasta” (Espriu 2002: 22). A motivação desta paráfrase é o trauma gerado por uma confrontação bélica. Ora, por que razão dois escritores do século XX recuperam uma tragédia grega perante uma tragédia contemporânea? Eis a pergunta. A literatura grega, essencialmente, entroniza a tragédia (e não só Aristóteles na sua *Poética*). A primeira palavra da *Ilíada* de Homero evoca a tragédia: *cólera* (em grego, *ménin*): *ménin aéide theá Peleiádeo Ajiléos*, segundo o hexâmetro inicial da *Ilíada* (Vallejo 2020: 89). Assim, a tragédia é essencial na literatura grega, em todos os sentidos da palavra *tragédia*. E embora os mitos gregos pareçam elementos do passado – mas também da tradição coletiva –, como as obras de Tavares e de Espriu corroboram, ainda servem para relatar as novas guerras contemporâneas, com novas máquinas para matar (balas, *snipers*, obuses, bombas... aparecem em *Os Velhos Também Querem Viver*) e com observadores internacionais (Deserto 2016: 77). Tavares escreve, com ironia:

aos coros de observadores de tragédias modernas
fica bem ser maneta e pernetta,
coxo para não correr rápido, nem para um lado nem para o outro
– como se deve a boa neutralidade –
e maneta, sim, para evitar literalmente, digamos
sujar as mãos. (Tavares 2014: 26)

Estes mitos clássicos servem para mostrar ao leitor atual os perigos da contemporaneidade e para pôr diante dos seus olhos um

espelho que faça surgir o efeito catártico que é a finalidade da tragédia (Aristóteles, *Poética*, 1449b). Esta é uma imitação de uma ação de carácter elevado, que, suscitando terror e piedade, tem por efeito a catarse, que só tem lugar quando a desdita acontece a quem não a merece. É isso que ocorre a Antígona e a Alceste nas obras de Espriu e de Tavares. Os dois escritores, pois, revisitam os mitos gregos para oferecer novas versões da fábula. Desta forma, como confirma Vallejo (2020: 171), “século detrás século, continuamos a urdir as lendas que os gregos nos contaram”, o que evidencia a intemporalidade dos mitos clássicos e a sua vigência na atualidade.

Olhando para o título das obras de Espriu e Tavares, já percebemos que recriaram de forma diferente a tragédia grega. Enquanto Espriu mantém o título original de Sófocles, Tavares muda o título de Eurípides: transforma *Alceste* em *Os Velhos Também Querem Viver* – embora no subtítulo reconheça que a sua obra foi escrita “a partir de Alceste de Eurípides”. A mudança do título tem como objetivo voltar o olhar do leitor para o enfrentamento geracional entre Admeto e o seu pai, Feres, que recusa morrer no lugar do filho e, conseqüentemente, condena à morte a sua nora, Alceste. Tavares decide focar o eixo do conflito nas discórdias e nos distanciamentos entre a geração mais velha e a mais nova (Deserto 2016: 71) – tema também presente na sua obra, especialmente no título e no percurso do romance *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Seu Pai* (2014), ou no espetáculo *Os Três Irmãos*⁷, interpretado pela companhia de dança Nome Próprio, com direção artística de Victor Hugo Pontes e texto de Gonçalo M. Tavares (2020). Este deslocamento do eixo temático muda a perspetiva do

⁷ “*Os Três Irmãos* é um texto de procura dos pais, que lá não estão; é um texto à procura de um pai, quando passamos a saber que a mãe morreu” (Carneiro 2021). “Pensemos antes em *Caravaggio*, uma das palavras com que o coreógrafo provocou o escritor. Numa das cenas em que procuram o pai – e essa busca é o mote de todo o movimento e de todo o caminho para a catástrofe –, já o palco foi esburacado e riscado a giz com as palavras *pai* e *mãe*, o irmão mais novo magoa-se no pé e fica inerte. Os outros dois colocam-no em cima de um carrinho de obras e começam a compor o seu corpo, e a si próprios, de modo a reproduzir *O Sepultamento de Cristo*, uma das peças de altar mais famosas de Caravaggio” (Fonseca 2021).

espetador sobre a fábula: o tema central já não é a morte de Alceste, mas a disputa entre um pai e um filho (uma dicotomia da organização familiar que obriga o leitor a pensar na estrutura familiar e a sua hierarquia), com o argumento do pai para justificar a sua vontade de continuar a viver, apesar da velhice. Tavares, assim, coloca Feres no centro da obra, que se recusa sacrificar pelo filho e acaba odiado por este: “Não se chora apenas neste cortejo, também se odeia. / [...] Apressa-te, pois, a sair deste espaço. És um covarde, diz Admeto. / Continuo pai, deixei de ser filho” (Tavares 2014: 54). O presente conflito ganhou importância durante a pandemia da COVID-19 (especialmente entre março e junho de 2020), quando o número de ventiladores nos hospitais não era suficiente para o número de doentes⁸. A pergunta é evidente: a vida de uma pessoa nova tem mais valor do que a de uma pessoa velha? Do ponto de vista moral, os velhos têm o mesmo direito à vida que qualquer outra pessoa, da mesma forma que o argumenta Feres em *Os Velhos Também Querem Viver*:

⁸ Alguns títulos de jornal de abril de 2020 indicam esta disquisição tão dramática que obrigou a decidir se a vida dos mais novos era mais valiosa do que a dos mais velhos: “Nós, os velhos, quando chegarmos ao hospital oferecemos o nosso ventilador” (2.04.2020: <https://www.tsf.pt/portugal/politica/nos-os-velhos-quando-chegarmos-ao-hospital-oferecemos-o-nosso-ventilador-12019157.html>); “Para Ramalho Eanes, se Portugal chegar a uma situação limite em que não existem ventiladores suficientes para todos, os mais velhos – como ele, que tem 85 anos – devem dar o exemplo e ceder aos mais novos, desde logo ‘ao homem que tem mulheres e filhos’” (2.04.2020: <https://observador.pt/2020/04/02/ramalho-eanes-nos-os-velhos-se-for-necessario-oferecemos-o-nosso-ventilador-ao-homem-que-tem-mulheres-e-filhos/>); “Suzanne, a belga de 90 anos que recusou o ventilador: ‘Dêem-no aos mais novos’” (2.04.2020: <https://www.nit.pt/fit/saude/suzanne-a-belga-de-90-anos-que-recusou-o-ventilador-deem-no-aos-mais-novos>). Esta ideia foi recolhida por Tavares no seu *Diário da Peste* (publicado diariamente no jornal *Expresso*, entre 23 de março de 2020 e 20 de junho de 2020), na crónica do dia 2 de abril: “Um antigo presidente da República diz: ‘Nós, os velhos, vamos a ser os primeiros a dar exemplo.’ / Diz: ‘Se necessário, oferecemos o nosso ventilador ao homem que tem mulher e filhos’. Os velhos ensinam os mais novos a andar”.

Se os novos gostam de viver, os velhos também.
 E por que razão a vida de um velho valeria menos
 do que a vida de alguém que agora começa?
 Que cálculos absurdos são esses? murmura.
 E por que não o contrário?
 Por que não proteger a sabedoria dos muitos anos,
 em vez da excitação do jovem que ainda quer conhecer?
 Sou velho, diz Feres, e por isso quero viver! (Tavares 2014: 56)

Além disso, Feres acrescenta:

O meu filho Admeto quis ficar vivo à força,
 mesmo que à custa do sacrifício de uma mulher.
 E eis onde chegaste:
 uma mulher, a tua mãe, deu-te a vida primeira, a vida inicial;
 outra mulher, agora, Alceste, a tua esposa,
 deu-te uma segunda vida, morrendo ela em vez de ti, em sacrifício.
 Pois bem, eis o mais covarde dos homens, o maior dos parasitas;
 não receio o que digo: o meu filho vive à custa de mulheres;
 está vivo porque duas mulheres o permitiram.
 (Tavares 2014: 57-58)

Eis o erro fatal de Admeto: o seu egoísmo para chegar a ser imortal impede-o de reconhecer o seu erro: porque não recusa a ajuda do deus Apolo e aceita a sua própria morte? Isto provoca o desenvolvimento trágico da situação (embora Hércules repare o problema no final).

Talvez, para tornar Admeto mais terrenal, Tavares elude que, na obra original, Admeto seja o rei. Em *Os Velhos Também Querem Viver*, porém, é um simples jovem de Sarajevo: “Pois assim o jovem Admeto, ali, no centro de Sarajevo, / recebeu um dia Apolo, esse deus que veio como se viesse de sítio humano e médio” (Tavares 2014: 13), descrito como “Admeto, o esposo da nossa heroína” (Tavares 2014: 14). Admeto continua a ser “o hospitaleiro”, como no mito clássico, mas, no século XXI, é um ser humano covarde, um anti-herói, retratando a ideia defendida por Hobbes em *O Leviatã* (1651) de que o homem é essencialmente egoísta, que pode ser sintetizada com a frase de Plauto (254-184 a. C.) *Homo homini lupus est* (‘o homem é o lobo do homem’).

Espriu, porém, mantém o título da obra original: efetivamente, Antígona atua como um alter ego do escritor catalão, que, no prefácio de 1945, escreve:

El possible lector advertirà de seguida que ells i jo estímem Tebes, la font Dirce, el riu Ismenos, el cel blau. Sí, estímem Tebes, tal com és, amb Etèocles i Polinices, i la memòria dels altius dinastes, i la discòrdia perdurable dels apassionats de l'un i de l'altre príncep. Estímem la ciutat dels beocis i volem que sigui eterna, a desgrat dels pressentiments de Tirésias, el qual mou, pesarós, el cap i ens prediu que serà destruïda. [...] Jo soc d'una vella i cansada raça que ha peregrinat i ha escoltat [...] I no preguntes, en beure, si has d'agrair el benefici al servidor d'Etèocles o al partidari del promotor de baralles. (Espriu 2002: 54-55)

Quem são realmente Etéocles e Polinices? Estes dois irmãos confrontados até morrer? Antígona morre também no fim para preservar a paz de Tebas:

Calmeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. No sé si moro justament, però sento que moro amb alegria. Privada de la llum, en una lenta espera, recordaré fins al darrer moment la ciutat. Recordaré els carrers, la font, els camps, el riu, aquest cel. Que la maledicció s'acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar. Que pugui treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir. (Espriu 2002: 95)

Perante a morte de Antígona, é impossível não fazer um paralelismo com os versos do poema XLVI de *La Pell de Brau* (Espriu 1960):

A vegades és necessari i forçós
que un home mori per un poble,
però mai no ha de morir tot un poble
per un home sol:
recorda sempre això, Sepharad.
Fes que siguin segurs els ponts del diàleg
i mira de comprendre i estimar
les raons i les parles diverses dels teus fills. [...]

Que Sepharad visqui eternament
 en l'ordre i en la pau, en el treball,
 en la difícil i merescuda
 llibertat.

Relativamente ao conteúdo, outro paralelismo entre as duas obras é a reputação da figura do pai que fica manchada, aos olhos dos filhos e do leitor/espetador. O pai, em *Antígona*, não é o elemento de apoio da família patriarcal, mas a origem do conflito, o portador da maldição da linhagem familiar:

ETÈOCLES: Recordo, en canvi, massa bé el pare. Ens maleí, ell, carregat de crims.

ANTÍGONA: Era un cec sense pau. No vàreu ser piadosos amb ell.

ETÈOCLES: No ho mereixia. El recordo amb horror. [...]

ETÈOCLES: Va dir que ens partíriem la seva herència amb l'espasa. Ara ens hem de combatre fins a la mort. (Espriu 2002: 68)
 Oh, la maledicció del nostre pare! (Espriu 2002: 71)

Da mesma forma acontece em *Os Velhos Também Querem Viver*, onde a figura paterna é desacreditada pelas palavras do filho:

– Não te quero aqui! Não és bem-vindo.

Já tão velho – diz Admeto –, e não cedeste a tua vida em vez
 [da minha.

[...] Aproximei-me de ti e fiz o pedido,
 não aceitaste por egoísmo. [...]

Continuo pai, deixei de ser filho. (Tavares 2014: 53-54)

Esta percepção paterna forma parte da tragédia familiar, se bem que as relações pai-filho/filha tenham amadurecido no século XX, como se deduz deste fragmento de *Os Velhos Também Querem Viver*:

que terminem o último dia,

se possível ainda, felizes e fortes, na velha terra dos pais.

(Que desejo antigo, este, mas, diga-se, tão desactualizado:

“que os filhos moram na mesma terra dos pais”.

Porque os filhos agora, nestes tempos modernos,

saem de casa e do país bem cedo (Tavares 2014: 27-28),

que faz referência às grandes migrações do século XXI, de jovens à procura de trabalho além das fronteiras do próprio país, o que provoca grandes deslocamentos entre países europeus e continentes⁹.

Outro elemento importante a destacar neste sentido é a homenagem ao conceito de língua materna que Tavares faz, duvidando da possibilidade de que qualquer indivíduo possa ser verdadeiramente bilingue:

Que as últimas palavras dos filhos sejam ditas
na língua que os pais falavam; só isso já seria bom;
que não se peça e que não se espere de mais.
Mas sim: por vezes o pai vem de um lado do mundo
e a mãe do lado oposto – de onde são os filhos se assim for?
[e que língua não devem eles esquecer?
Mas voltemos ao relato. (Tavares 2014: 28)

Eis a importância da primeira língua na forma de conceber o mundo, na definição da própria identidade, como Ferdinand de Saussure estabeleceu, e acrescentaram outros linguistas como Bloomfield ou Chomsky. Além disso, a pergunta “de onde são os filhos se assim for? E que língua não devem eles esquecer?” revela uma aproximação sociolinguística da escolha da língua materna, reafirmando a impossibilidade dum bilinguismo total individual ou social, o que motiva o surgimento da diglossia, defendida por Ferguson. Esta análise e posterior reflexão sobre a escolha e os conhecimentos linguísticos do indivíduo também são algo que

⁹ “Los jóvenes portugueses, entre la emigración y el desempleo” (<https://www.economista.es/economia/noticias/5525949/02/14/Los-jovenes-portugueses-entre-la-emigracion-y-el-desempleo.html>); “Jovens portugueses entre os que mais querem emigrar” (<https://www.dn.pt/dinheiro/jovens-portugueses-entre-os-que-mais-querem-emigrar-4825014.html>); “Porque é que os jovens portugueses são os mais predispostos a mudar de cidade ou país para trabalhar?” (<https://www.jpn.up.pt/2018/03/29/os-jovens-portugueses-sao-os-predispostos-mudar-cidade-pais-trabalhar/>); “Jovens frustrados e com vontade de emigrar. Há uma sub-representação crónica das novas gerações na política” (<https://rr.sapo.pt/noticia/politica/2022/01/09/jovens-frustrados-e-com-vontade-de-emigrar-ha-uma-sub-representacao-cronica-das-novas-geracoes-na-politica/267492/>).

vincula *Os Velhos Também Querem Viver* ao século XX, mais propriamente, à Sociolinguística, que começa por volta de 1960 com os estudos de Labov (1927).

Quanto à perspectiva de género, é preciso sublinhar que, em *Os Velhos Também Querem Viver* e *Antígona*, os homens são os causantes do conflito (o seu egoísmo e as ânsias de supremacia e de poder político), mas as mulheres, Alceste e Antígona, são quem se sacrifica em benefício da estabilidade, não apenas familiar, mas também da cidade. Alceste é um exemplo de sacrifício conjugal, enquanto Antígona, de sacrifício fraternal (Malé 2007: 137). As duas mulheres convertem-se nas heroínas: o leitor/espetador sente compaixão e horror ante os acontecimentos das duas protagonistas que Espriu e Tavares, como escritores dos séculos XX e XXI, empoderaram. Tavares fala da generosidade de Alceste [“devido à generosidade de uma mulher, tudo mudou” (Tavares 2014: 18)]; do sacrifício e da força de vontade da heroína [“Alceste sacrificou-se por vontade própria; não é usual, / não é humano, é bem mais do que dois metros cima do humano” (Tavares 2014: 20)]; da sua nobreza [“A mais generosa mulher sacrificou-se pelo seu marido. / A mais nobre das mães morreu” (Tavares 2014: 30)]; e da sua coragem [“Perdeste uma bela esposa; corajosa” (Tavares 2014: 52)]. Estas qualidades de Alceste assemelham-na aos heróis (mas não aos trágicos definidos por Aristóteles na *Poética*) com uma dimensão semidivina – como também acontece com Hércules em *Os Velhos Também Querem Viver*.

Contudo, Alceste não faz heroicidades sobrenaturais, simplesmente aceita o seu papel de mãe e esposa, segundo o ideal da mulher grega (Alvárez 2009). Ela morre para proteger a família, os filhos e salvar a vida do marido, contra quem não é capaz de se rebelar, embora o faça contra os velhos que querem viver. Declara: “– Mesmo velhos, preferiram viver – disse Alceste. / Com o egoísmo deles impediram que os teus filhos crescessem com a mãe” (Tavares 2014: 29). Alceste é uma heroína marcada por uma projeção ambígua: por um lado, representa a condição humana (é esposa e, especialmente, mãe), na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, representa facetas e virtudes que o homem comum (identificado em Admeto ou Feres) não consegue atingir: coragem,

força de vontade, determinação, aceitação da morte, etc. O heroísmo de Alceste resulta, pois, num autossacrifício guiado por ideais nobres e altruístas, que beneficiam o seu marido, os filhos e a cidade de Sarajevo. O único elemento que poderia ser percebido como egoísta, a sua petição de não dar uma segunda mãe aos seus filhos: “– Honra o meu sacrifício – disse Alceste. / – Aos meus dois filhos não dê uma segunda mãe” (Tavares 2014: 29), passa despercebido ao leitor, achando que as motivações da petição são moralmente justas e eticamente aprováveis perante o seu sacrifício. Sacrifício este que será restituído por Hércules (o verdadeiro herói), que desce ao Hades para regressar com Alceste viva.

Tavares destaca a figura de Alceste, empodera-a, ainda que o mito original apresente uma mulher que morre em vez do marido numa sociedade de caráter patriarcal (inclusive misógina). Contudo, no século XXI, para ridicularizar ainda mais a figura de Admeto e ressaltar Alceste, as últimas palavras do epílogo são: “todos recusaram – pais, amigos – excepto a mulher, Alceste. / Alceste morreu para que Admeto pudesse ficar vivo. / É esta a história. / É esta a história de Alceste. / É esta a história de Admeto” (Tavares 2014: 87). Do meu ponto de vista, a ordem dos fatores (primeiro, Alceste; depois, Admeto) não é circunstancial, modificando a interpretação final. “É esta a história de Admeto”, o protagonista na tragédia grega, mas também a personagem que, sem fazer nada, se converte no anti-herói. Eis a ironia do narrador. Admeto só percebe a importância e o valor de Alceste quando a perde. Na parte V de *Os Velhos Também Querem Viver* observa-se isto na loucura de Admeto:

Chora e grita, com os punhos na parede,
 insulta a cidade e aqueles que a cercam;
 insulta quem resiste e quem ataca;
 abomina um lado e o seu oposto.
 [...] Pensa na sua cobardia e na coragem de Alceste,
 acaricia os dois filhos e com eles chora.
 Chama os servos e diz querer compensá-los,
 chama-os de novo e diz que os quer castigar.
 Admeto está exaltado, desorientado [...] para os filhos falta mãe,
 [para Admeto sobra vergonha

e falta Alceste.

Sarajevo precisa de homens para resistir ao cerco
mas Admeto é agora metade de um homem, ou ainda menos.
(Tavares 2014: 29-30)

Admeto, quando percebe o seu erro, reduz-se à “metade de um homem, ou ainda menos”. Eis a sua desgraça, que só será restituída graças à heroicidade de Hércules, que retribui assim a sua hospitalidade, a única virtude de Admeto.

De facto, Alceste e Antígona simbolizam a máxima lealdade perante a morte. As duas heroínas morrem pela lealdade a um vínculo familiar: no caso de Antígona, um vínculo de consanguinidade e, no caso de Alceste, um vínculo contratual de matrimónio, ainda que a morte desta possa ser interpretada como um ato de solidariedade com os seus filhos, de não os deixar sem pai. O narrador, em *Os Velhos Também Querem Viver*, faz a seguinte reflexão:

Em tempo de guerra quem faz mais falta:
o homem que fora de casa combate
ou a mulher que dentro de casa protege os filhos
que mais tarde sairão de casa para combater?
Não há resposta e nunca houve resposta, dentro ou fora
[de Sarajevo. (Tavares 2014: 18)]

Uma análise objetiva da situação num perfeito equilíbrio entre homem e mulher, esquecendo os valores da sociedade patriarcal grega. Alceste, nestas circunstâncias, assevera morrer por vontade própria: “– Sim, aceito. Sim, vou” (Tavares 2014: 16). Além disso, diante da frase de Feres “são estas as esposas perfeitas” (Tavares 2014: 52), símbolo, talvez, da velha sociedade patriarcal e misógina, Admeto “quase levanta o braço” (Tavares 2014: 52) com vontade de o golpear, embora se detenha por respeito ao seu progenitor: “um pai permanece pai e o filho, filho [...] não há troca possível de posição desse bem essencial / que é o sangue” (Tavares 2014: 52-53). Nesta tentativa de confrontação física, há a representação da mudança ideológica das gerações mais novas, influenciadas pelas reivindicações das mulheres durante o século XX; ideário que, em Portugal, difundiram, entre outras, as escritoras Natália Correia

(1923-1993), ou Maria Velho da Costa (1938-2020), Maria Isabel Barreno (1939-2016) e Maria Teresa Horta (1937), autoras das *Novas Cartas Portuguesas* (1972).

Olhando para Antígona, ela já é uma heroína na tragédia de Sófocles, pois é capaz de impor as leis naturais às leis políticas: “Tots ens devem primerament a les lleis eternes” (Espriu 2002: 83). No mito clássico, Antígona rebelar-se contra Creonte, que, após a morte de Etéocles e Polinices, decide enterrar Etéocles com todas as honras, mas deixar o corpo de Polinices onde caiu, para ficar exposto à putrefação. Creonte proíbe qualquer um de o enterrar sob pena de morte. Contudo, Antígona, indignada, enterra Polinices com as próprias mãos, momento em que é presa, sendo, posteriormente, enterrada viva. A sua irmã Isménia tenta defendê-la e, na versão grega, oferece-se para morrer em lugar de Antígona (eis um paralelismo com Alceste), mas esta (ao contrário de Admeto) não aceita. Este argumento é quase paralelístico à versão de Espriu. No entanto, Isménia só se oferece para acompanhar a sua irmã: “Aniré amb tu, Antígona. Què faria sense tu?” (Espriu 2002: 93). Antígona recusa: “Oblidaràs, Ismene. No et vull ara al meu costat” (Espriu 2002: 93). Assim, Antígona mostra heroicidade não só nas suas façanhas, mas também na força e na segurança das suas palavras, ao culpar Creonte da tragédia: “Digues més aviat que no t’estimo ni et respecto, però no t’odio. No, ara ja no t’odio. Els teus consells han estat fatals a la meva casa. Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona, que ja és teva. Des d’aquest setial, pots descansar en la constant inquietud del poder” (Espriu 2002: 93), e aceitando resignada a sua morte: “Calmeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. No sé si moro justament, però sento que moro amb alegria” (Espriu 2002: 95); palavras cheias de dignidade, próprias de uma heroína. Espriu, assim, rende-se diante da força desta mulher que é Antígona (Badia 1985).

De outra perspectiva, é importante ressaltar que *Antígona* e *Os Velhos Também Querem Viver* reafirmam a diferença na expressão da raiva por parte de um homem e de uma mulher: o homem, como Polinices, Etéocles, Creonte, Admeto ou Hércules, atua de forma muito mais física e virulenta (raiva visceral), enquanto a mulher atua de forma mais mental, mais fria [“and girls need cold anger”

(Gregory Maguire, *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, 1995)]; Alceste e Antígona demonstram-no na maneira como aceitam as adversidades e como atuam conscientemente, em consequência e sem medo. Talvez estas diferenças psicológicas já provenham do arquétipo de deus e de deusa gregos da guerra. Ares é o deus da guerra selvagem, com sede de sangue e matança. Atena, embora seja a deusa da guerra, é da guerra estratégica. Diferenças psicológicas entre um homem e uma mulher, imagens simbólicas que são encarnadas pelas personagens principais de *Os Velhos Também Querem Viver* e *Antígona*, o que se materializa na atitude das mulheres perante a morte: “A mulher diante do preditório mais violento, disse: / – Sim, aceito. Sim, vou” (Tavares 2014: 27); “– Honra o meu sacrifício – disse Alceste –. / Aos meus dois filhos não dê uma segunda mãe” (Tavares 2014: 29); “No sé si moro justament, però sento que moro amb alegria” (Espriu 2002: 95); “Antígona, la qual ha estat capaç d’assumir i superar la tragèdia sencera del seu llinatge, incloses les nècies i funestes discòrdies dels seus germans” (Espriu 2002: 96). Em conclusão, a figura da mulher, em *Antígona* e *Os Velhos Também Querem Viver*, é empoderada; um empoderamento próprio da mulher dos séculos XX e XXI. Outra conceção da mulher, aos olhos do leitor/espetador contemporâneo, seria anacrónica.

Esta homenagem à mulher dos dois escritores reafirma-se com a dedicatória das duas obras. Espriu dedica *Antígona* à sua irmã Maria Lluïsa (“A la meva germana, que m’ha acompanyat i m’ha estimat”); Tavares, porém, dedica *Os Velhos Também Querem Viver* “à querida Hélia Correia”. Hélia Correia (1949) ocupa, na literatura portuguesa, um lugar destacado como escritora, com algumas obras de teatro inspiradas na tradição clássica, como *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991), *O Rancor. Exercício sobre Helena* (2000) ou *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006). Estas referências nas dedicatórias de Espriu e Tavares tampouco são aleatórias.

Comparando as duas obras de Espriu e Tavares, uma das diferenças no conteúdo é a presença de uma contextualização espaciotemporal em *Os Velhos Também Querem Viver*, que ajuda a situar o leitor no lugar e na época dos acontecimentos (Deserto 2016: 72). Esta contextualização aparece no prólogo e no epílogo: “De 5 de

Abril de 1992 a 29 de Fevereiro de 1996 / Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio; / muitos fugiram; 12.000 mortos, 50.000 feridos; / a população da cidade desceu para metade. / E metade é muito; é muitíssimo” (Tavares 2014: 9, 87). A repetição dos mesmos versos no prólogo e no epílogo acrescenta o peso da história, a gravidade dos acontecimentos e dos números: uma cidade europeia que, no final do século XX, esteve durante quatro anos cercada, e diminuiu a sua população para metade. Estas frases devem comover o leitor do século XXI e fazê-lo sentir terror e piedade, emoções que geram catarse. Esta contextualização vai acompanhada da aparição de armas e de elementos próprios dos séculos XX e XXI, inexistentes na Grécia Antiga: balas, *snipers*, medicamentos, médicos, assim como de alguns sintagmas como “nestes modernos séculos” (Tavares 2014: 17); “eis o que pensa a morte moderna” (Tavares 2014: 17); “porque os filhos agora, nestes tempos modernos, / saem de casa e do país bem cedo” (Tavares 2014: 28); “o narrador moderno, esse, não acredita” (Tavares 2014: 75), em que o adjetivo *moderno* faz referência ao século XX, momento em que se desenvolve o cerco de Sarajevo.

De maneira a evitar a censura, esta contextualização, logicamente, não está presente na *Antígona* de Espriu, que pede a cumplicidade do leitor/espetador para compreender que a história acontece durante a Guerra Civil Espanhola e a posterior imposição do regime ditatorial franquista. Contudo, há algumas frases irónicas que são como um piscar de olhos, pedindo a conivência do leitor/espetador, e que são aportadas especialmente pela figura de Lúcid Conseller, uma personagem incorporada por Espriu na versão de *Antígona* de 1969. Assim, Lúcid Conseller define a figura do ditador:

Mira-te'l bé: obès, no gens atractiu, amb aquests ulls de mirada fixa i glaçadora, com de serp [...] Ho sacrificaria tot a la seva única passió de manar. Mentre visqui,¹⁰ és probable que ens

¹⁰ Esta frase (*enquanto viva*), claramente irónica, foi escrita por Espriu para a versão de *Antígona* de 1969, época em que o ditador Francisco Franco (1892-1975) tinha 77 anos.

mantinguem quiets, perquè està disposat a esclafar sense miraments el qui se li oposi. Però gairebé és un vell i els seus fills i seguidors no valen res. A Tebes, Creont no pot instituir perpètuament Creont. Què vols que visqui, vint anys més, tal vegada trenta? Si no el colpeix molt abans una mort violenta. (Espriu 2002: 89-90)

Creont, insegur al clos del seu recel, presidirà potser durant alguns anys una organitzada demagogia, aquesta precària treva:¹¹ si s'amagreix i no l'assassinen, potser viurà durant una llarguíssima temporadeta. (Espriu 2002: 95-96)

A presença de novas personagens na obra de Espriu é evidente. Transforma o prólogo numa personagem, Prólogo, que, com o seu monólogo apresenta a situação e os antecedentes (o prólogo, em *Os Velhos Também Querem Viver*, tem esta mesma função, mas o seu formato é mais tradicional: um breve texto de apresentação do contexto e as personagens). Eumolp também é uma inovação de Espriu, que o aproxima de um tipo de sacerdote laico e que, no prefácio de 1947, define da seguinte maneira: “Eumolp, el geperut que potser coneix i practica els misteriosos ritus del meu poble” (Espriu 2002: 56). A referência “misteriosos ritus del meu poble” é evidente tratar-se das tradições e dos costumes da cultura catalã. Da mesma forma, as amas-de-leite, Euriganeia e Astimedusa, são uma adaptação de Espriu. Euriganeia é o nome da mulher de Édipo em versões mais antigas da lenda, anteriores às versões do incesto com Jocasta; e Astimedusa, segundo outras tradições, foi mulher de Édipo quando Jocasta morreu. Por isso, Espriu escreve no prefácio: “rivals de Iocasta en l'amor d'Edip, si t'avens a atorgar crèdit a una erudició mordaç” (Espriu 2002: 55). Contudo, na *Antígona* de Espriu, a função das duas amas-de-leite é contraposta: Euriganeia é uma personagem pessimista, negativa, que chora a morte de Etéocles e de Polinices; enquanto Astimedusa é positiva, confia nos deu-

¹¹ Esta frase (*esta precária trégua*), de novo irónica, faz referência à efeméride dos “25 anos de paz”, que, em 1964, celebrava os 25 anos da vitória do exército de Francisco Franco na Guerra Civil Espanhola.

ses e na salvação. A figura do Lúcid Conseller é uma das mais importantes aportações de Espriu, embora possa estar inspirada nos velhos que Creonte convoca na *Antígona* de Sófocles, que são transformados por Espriu em seis conselheiros. O *lúcido* é quem faz uma reflexão para que o espetador/leitor seja consciente do que aconteceu no palco: “I callo també, perquè la lucidesa, que deixa intacta l’acció i els seus intil·legibles embolics, irrita de seguida tot-hom, fins i tot el mateix lúcid. I perquè, ben mirat, potser sí que els meus mots representen un perill, però no per a mi que parlo, sinó per a tu que escoltes” (Espriu 2002: 97).

Em conclusão, Espriu e Tavares, nos respetivos contextos históricos, demonstram, de forma convincente, que a tragédia grega, com o seu simbolismo, é uma forma lícita de compreender a própria realidade histórica por parte do leitor/espetador contemporâneo. A tragédia grega, concretamente as histórias de Antígona e Alceste, são um espelho onde a história contemporânea, apesar da distância temporal, se pode ver refletida. Então, o leitor/espetador dos séculos XX e XXI pode pensar sobre o que está a acontecer de forma indireta, através da catarse. Esta compreensão do contexto sociopolítico permite que o ser humano contemporâneo afrente uma guerra próxima, uma situação dolorosa e traumática, e que reflita através da literatura. É a mimese de Aristóteles; um reflexo, uma representação da realidade, que permite o leitor/espetador expiar os seus próprios sentimentos (efeito catártico). Contudo, para garantir a verosimilhança, Espriu e Tavares precisam de introduzir pequenas modificações na tragédia original, que não mudam o referente, mas facilitam a empatia por parte do leitor/espetador contemporâneo. Estas modificações, em *Antígona* e *Os Velhos Também Querem Viver*, são de índole variada: nova contextualização dos acontecimentos; incorporação de novas personagens; referências a objetos e máquinas próprias da contemporaneidade; reflexões sobre a atualidade por parte do narrador ou de alguma personagem; incorporação da ironia; laicização e mudança da percepção da divindade; e, especialmente, alteração da percepção da mulher na história. No entanto, embora pareça contraditório, estas alterações asseguram a sobrevivência da tragédia grega nos séculos XX e XXI, pois os leitores/espetadores sentem-se mais à vontade com estes

novos referentes. Assim, há uma nova articulação do elemento trágico, baseada no contexto sociocultural contemporâneo. Isto evidencia a pegada secular da tradição clássica sobre a literatura europeia contemporânea, pegada essa tamisada pelo contexto sociocultural do momento em que estas novas versões da tragédia clássica são escritas.

Antígona de Espriu e *Os Velhos Também Querem Viver* de Tavares reivindicam, então, a necessidade da leitura/escritura e releitura/reescritura dos clássicos gregos, pois os seus tópicos, os seus símbolos, as suas personagens e as suas ligações são mesmo lugares-comuns marcantes que, dois mil anos depois, ainda prevalecem no imaginário do leitor/espetador; não simplesmente como um elemento de entretenimento, mas como um elemento de reflexão e de aprendizagem, o que, sem dúvida, revaloriza a literatura clássica. Italo Calvino (2009) escreveu “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira”; “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha de dizer”; e “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”. Eis o grande legado da literatura grega à literatura europeia contemporânea, exemplificado neste estudo na análise de *Antígona* de Salvador Espriu – que escreveu “hem viscut per salvar-vos els mots, retornar-vos el nom de cada cosa, perquè seguíssi el recte camí d'accés al ple domini de la terra” (versos do poema *Inici del càntic en el temple*) – e *Os Velhos Também Querem Viver* de Gonçalo M. Tavares – que, em 2017, declara: “Volto aos clássicos por sendas contemporâneas”¹².

¹² “Vuelvo a los clásicos por sendas contemporâneas” afirma Tavares numa entrevista publicada no suplemento *El Cultural* (Gordo 2017).

Bibliografia

- Álvarez Espinoza, Nazira (2009). “Alcestis, un ideal de feminidad en el mundo antiguo”. *Revista de Lenguas Modernas* 11. Disponível em <https://revistas.ucr.ac.cr/-index.php/rlm/article/view/9435> (acedido a 30 de Junho de 2022).
- Aristóteles (2011). *Poética. Magna Moralia*, introd. e trad. Teresa Martínez Manzano e Leonardo Rodríguez Dupla. Madrid: Gredos.
- Badia, Salvador (1985). *Antígona i Fedra, de Salvador Espriu*. Barcelona: Empúries.
- Bosch Gimpera, Pere (1978). *Espanya*. Barcelona: Edicions 62.
- Calvino, Italo (2009). *¿Por qué leer los clásicos?*, trad. Aurora Bernádez. Madrid: Ediciones Siruela.
- Carneiro, João (2021, 2 de abril). “Os Três Irmãos. Gonçalo M. Tavares no teatro”. *Expresso*. Disponível em <https://expresso.pt/cultura/2021-04-02-Os-Tres-Irmaos.-Goncalo-M.-Tavares-no-teatro-12354a1f> (acedido a 30 de Junho de 2022).
- Da Silva Duarte, Adriane (2016). “Antígona na Catalunha. Notas sobre a Antígona de Espriu”. *Caracol* 11: 336-359. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/-servlet/articulo?codigo=5601455> (acedido a 30 de Junho de 2022).
- Delor i Muns, Rosa M. (2002). “Estudi preliminar”. In Espriu (2002).
- Deserto, Jorge (2016). “Vale a pena trazer Alceste de volta à vida? Eurípides e Gonçalo M. Tavares”. In *O livro do tempo: escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, coord. Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho e José Luís Brandão. Coimbra: Universidade de Coimbra e Annablume, pp. 69-84. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=714787> (acedido a 20 de Outubro de 2022).
- Editrama (1976). *A Fondo amb Salvador Espriu*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GcMNptfVPOk> (acedido a 30 de Junho de 2022).
- Espriu, Salvador (1949). *Les cançons d’Ariadna*. Barcelona: Llibres de l’Ossa Menor.
- ___ (1960). *La pell de brau*. Barcelona: Salve.
- ___ (2002). *Antígona*, ed. Rosa M. Delor, introd. Salvador Badia. Barcelona: Edicions 62.
- Eurípides (1966). *Tragédies I. Alcestis*, trad. Josep Alsina. Barcelona: Bernat Metge.
- ___ (2009). *Tragédias I. Alceste*, ed. Maria de Fátima Sousa e Silva, introd., trad. e notas de Nuno Simões Rodrigues. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 109-199.

- Feria del Libro de Valladolid (2018). “Gonçalo Tavares: La escritura no tiene divisiones, los géneros han hecho mucho daño a la literatura”. Disponível em <https://www.ferialibrovalladolid.es/event/goncalo-tavares-la-escritura-no-tiene-divisiones-los-generos-han-hecho-mucho-dano-a-la-literatura/> (accedido a 30 de Junho de 2022).
- FNAC Portugal (2014, 18 de dezembro). *Os Velhos Também Querem Viver. Livro de Gonçalo M. Tavares*. Vídeo de apresentação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9axM3s7jAGs> (accedido a 30 de Junho de 2022).
- Fonseca, Ricardo Jorge (2021, 21 de abril). “Quando a família é um lugar tenebroso”. *Jornal de Notícias*. Disponível em <https://www.jn.pt/artes/quando-a-familia-e-um-lugar-tenebroso-13615679.html> (accedido a 30 de Junho de 2022).
- Fuentes, Pedro Pablo, e Ana Manzanares (2010). “Algunos casos de transmutación de los clásicos grecolatinos en el teatro español de final de siglo XX. Riaza, Miras, Pérez Estrada, Resino y Vega González”. *Analecta Malacitana* 33(1): 87-120.
- Garriga, Carles, e Pau Gilabert, ed. (2019). *Tragèdia i articulacions dels tràgic*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Gordo, Alberto (2017, 26 de maio). “Gonçalo M. Tavares: Vuelvo a los clásicos por sendas contemporáneas”. *El Cultural*. Disponível em https://www.elespanol.com/-el-cultural/letras/20170526/goncalo-tavares-vuelvo-clasicos-sendas-contempo-raneas/218979077_0.html (accedido a 30 de Junho de 2022).
- Hobsbawm, Eric J. (2011). *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Malé, Jordi (2007). “‘Car hem après que l’amor venç la mort’. L’amor en els mites femenins de Salvador Espriu”. In *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, ed. Jordi Malé e Eulàlia Miralles. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 123-145.
- Marinho, Raquel (2016, 10 de Fevereiro). “Escrever tem de ser orgânicamente indispensável”. *Expresso*. Disponível em <https://expresso.pt/cultura/2016-02-10-Escrever-tem-de-ser-organicamente-indispensavel> (accedido a 30 de Junho de 2022).
- Mira, Gonçalo (2008). “Podia ser perigoso estar constantemente fechado num quarto: Entrevista a Gonçalo M. Tavares”. Disponível em <https://orgialiteraria.-wordpress.com/2008/01/30/podia-ser-perigoso-estar-constantemente-fechado-num-quarto-entrevista-a-goncalo-m-tavares/> (accedido a 30 de Junho de 2022).
- Miralles, Carles, e Carmina Jori (1993). *Estudi introductori*. In Espriu, *Antígona*. Barcelona: Centre de Documentació i estudi Salvador Espriu, Edicions 62, pp. 7-63.

- Miralles, Carles (2011). “Antígona (1955)”. *Visat*, 12. Disponível em <https://visat.cat/traduuccions-literatura-catalana/cat/articles/96/151/0/salvador-espriu.html> (acedido a 20 de Outubro de 2022).
- ___ (2013). *Sobre Espriu*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Morais, Carlos (2016). “Figurações da guerra civil espanhola em duas releituras do mito de Antígona”. In *O livro do tempo: escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, coord. Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho e José L. Brandão. Coimbra: Universidade de Coimbra e Anablume, pp. 85-99. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=714787> (acedido a 20 de Outubro de 2022).
- Morenilla, Carmen (2015). “Las Antígonas de Espriu”. In *Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo*, coord. Andrés Pociña, Aurora López, Carlos Morais, Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 105-122. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5854833> (acedido a 20 de Outubro de 2022).
- Sófocles (1951). *Tragédies I. Les dones de Traquis. Antígona*, trad. Carles Riba. Barcelona: Bernat Metge.
- ___ (2001). *Antígona*, introd. e trad. Joan Castellanos. Barcelona: La Magrana.
- Tavares, Gonçalo M. (2014). *Os Velhos Também Querem Viver*. Lisboa: Caminho.
- ___ (2021). *Diário da Peste. O ano de 2020*. Lisboa. Relógio D’Água.
- Triadú, Joan (1999). *Salvador Espriu i el franquisme*. Entrevista. Disponível em <https://www.ccma.cat/catradio/2013-any-espriu/arxiu-sonor/lexili-in-terior/seccio-arxiu-sonor/95/205/> (acedido a 30 de Junho de 2022).
- Vallejo, Irene (2020). *L’infinit dins d’un jonc. La invenció dels llibres al món antic*. Barcelona: Columna.
- von Pfeil Rommel, Leonardo (2020). “A memória do Holocausto em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares”. *Navegações* 13(2): 1-9. <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2020.2.35976>

Usos e desusos da mitologia grega na literatura contemporânea: o estatuto mítico do cérebro de Patrícia Portela

CARLOS GONTIJO ROSA*

Mitologia greco-latina: arroz de festa da literatura

No contexto da Grécia helênica, a literatura foi um recurso criado e utilizado pelos gregos antigos para registrar, transmitir e celebrar os seus mitos – tendo, assim, caráter religioso (Vernant 2009), educativo (Jaeger 2003) cultural (Snell 2001) e artístico (Duarte e Cardoso 2013). Mas, de início,

o estatuto do mito é totalmente outro. Ele se apresenta como um relato vindo do fim dos tempos e que já existiria antes que um contador qualquer iniciasse sua narração. Nesse sentido, o relato mítico não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória. (Vernant 2000: 12)

O que a cultura ocidental pós-helênica (ou pós-olímpica, ou ainda cristã), aquela que não tem mais o panteão greco-latino como deuses a serem adorados, faz com o material mitológico herdado da sua origem é lançar mão dele como artifícios retórico-poéticos a adornarem seus discursos. Sem ser exaustivo num repasse

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo | carlosgontijo@gmail.com

cronológico que desvie do escopo deste texto, evocamos o aval inquisitorial à publicação de *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões. Como se sabe, no século XVI, houve Inquisição em Portugal, a qual estabelecia limites morais e religiosos às obras literárias a serem publicadas ou a circularem em território luso. Na sua avaliação, Frei Bartolomeu Ferreira alerta que Camões

usa de uma ficção dos deuses dos gentios. [...] Todavia, como isto é poesia e fingimento e o autor, como poeta, não pretende mais que *ornar o estilo poético*, não tivemos por inconveniente ir esta fábula dos deuses na obra, conhecendo-a por tal e ficando sempre salva a verdade de nossa Santa Fé, que todos os deuses dos gentios são demônios. (in Camões 1572)

Esse “ornamento poético” perpassa toda a literatura ocidental desde o Renascimento das Artes. Entretanto, a mitologia é encarada de maneira diferente nos dois grandes blocos de pensamento que compõem esse período, e que Bakhtin (2010) marca como o *pensamento ideológico renascentista* (séculos XVI-XVIII) e *pensamento ideológico da Europa burguesa* (século XVIII até à contemporaneidade).

Se, no grande guarda-chuva do pensamento renascentista, identificamos o uso da mitologia como “ornamento do estilo poético”, na era burguesa, à qual pertencemos, a mitologia ganha caráter diverso, porque uma das características da literatura da era burguesa é o abandono das formas pré-determinadas ou modelos de escrita a serem emulados – ou seja, prevalece a originalidade do autor sobre a narrativa mitológica clássica, o que faz com que esse mito possa ser alterado livremente, pois o parâmetro, agora, é a inventividade do autor e os significados que ele quer atribuir ao mito na sua contemporaneidade, e não mais o mito em si.

Na narrativa, como recorte de um universo mitológico maior que o próprio espaço-tempo contado ali, a praxe era que a história mitológica poderia sofrer alterações, desde que essas alterações ficassem circunscritas àquele recorte – ou seja, tudo o que veio antes e tudo o que virá depois, na interdependência que os mitos estabelecem entre si, deve continuar fazendo sentido com essa nova configuração proposta pelo autor. A literatura da era burguesa explode

essas fronteiras e propõe, entre outros usos da mitologia na narrativa, novas narrativas, apenas baseadas nos caracteres e ações resgatados do mito.

Vale ressaltar, ainda, que estamos lidando com um conceito mais expandido de narrativa ou, como diria Moisés (2013: 324), sobre o uso do termo pela crítica literária, “como sinônimo de história, fábula, ação, numa abusiva extensão semântica”¹. Extensão abusiva, mas não despropositada, uma vez que corresponde aos nossos propósitos de entender os vários usos dos mitos gregos na literatura dos dias de hoje. Nesse sentido, Abbott (2014: 15, grifo no original) propõe que “The difference between events and their representation is the difference between *story* (the event or sequence of events) and *narrative discourse* (how the story is conveyed). The distinction is immensely important”.

Trocando em miúdos, o “discurso narrativo” tem a ver com o gênero, perceptível num enunciado concreto². Ainda Abbott (2014: 20, grifo no original) explica-nos:

One important point that the distinction between story and discourse brings out is that we never see a story directly, but instead always pick it up *through* the narrative discourse. The story is always mediated – by a voice, a style of writing, camera

¹ A definição encontra-se no verbete “narração” do *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés (2013: 324), mas o autor propõe, em seguida, que “melhor fixar o vocábulo ‘narrativa’ para a denominação genérica”.

² “O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados *no conjunto* do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin 2016: 11-12, grifos no original).

angles, actors' interpretations – so that what we call the story is really something that we construct.

Por isso, entendemos “narrativa” nesse sentido mais amplo, sobre uma história que está sendo contada, seja através de um texto escrito em prosa, uma peça de teatro ou um filme. O que nos interessa, mais do que uma distinção genológica – que se revela improdutiva para nossos fins, uma vez que qualquer discurso é impregnado de seu contexto –, são os atravessamentos das histórias greco-latinas num certo espaço narrativo contemporâneo.

Alguns desusos da literatura infantojuvenil

Para identificar algumas formas de aproximação da mitologia greco-latina empreendidas por autores contemporâneos, tomaremos como objetos obras da literatura universal infantojuvenil. Tal escolha decorre de duas posições nossas em relação a este texto, que apresentamos: a) por uma tentativa de exercício de divulgação científica, buscaram-se exemplos na literatura mais popular (ou até uma literatura de massa³, composta de *best-sellers*), a fim de tornar o argumento mais acessível a diversos leitores; e b) o livro de Patrícia Portela, objeto último de nossa análise, é um romance cuja materialidade é mista entre as linguagens verbal e visual. Essa forma (e talvez também o tom utilizado pela autora) de composição encontra um diálogo mais estendido entre análises de narrativas infantojuvenis.

Ressalta-se, entretanto, que as formas de aproximação aqui apresentadas em textos infantojuvenis não se restringem a esse campo da literatura e, se essa literatura é aqui evocada, é também pela exemplaridade das abordagens.

Assim é, por exemplo, nas séries que compõem o universo de *Percy Jackson*, escrito por Rick Riordan. Ali, a mitologia grega (e romana, nas segunda e terceira séries de livros) é utilizada como

³ O esquematismo demonstrado na construção das narrativas dessa literatura também ajuda na delimitação das intervenções que se faz nas narrativas mitológicas por autores contemporâneos.

mote para a construção da narrativa: figuras mitológicas, especialmente deuses e monstros, são tomados em seus aspectos primordiais para, a partir deles, construírem-se situações que refletem as relações humanas contemporâneas. Destaque-se, neste aspecto, a personagem Calipso: tomando como base a personagem mítica e a situação em que está inserida na *Odisseia*, duas personagens do universo de Percy Jackson aportam em sua ilha, Ogígia, em momentos diferentes, tendo Calipso a mesma reação que teve com Odisseu – apaixonou-se por eles e tenta convencê-los a ficar.

O primeiro que ali aparece é o próprio Percy Jackson, ferido. Assim como fez com Odisseu, Calipso cuida de Percy até que ele esteja restabelecido e tenha que seguir viagem. Aí, começa a invenção de Riordan, ao atribuir a repetição dos acontecimentos da *Odisseia* a uma maldição imposta à ninfa, o que não consta nesses termos no mito original:

– Você perguntou sobre a minha maldição, Percy. Eu não queria lhe dizer, mas a verdade é que os deuses me mandam companhia de tempos em tempos. A cada mil anos, aproximadamente, eles permitem que um herói seja trazido até minhas praias, alguém que precise de minha ajuda. Cuido dele e me torno sua amiga, mas nunca é por acaso. As Parcas cuidam para que o tipo de herói que enviam... [...] Elas enviam uma pessoa que não pode ficar – ela sussurrou. – Que não pode aceitar minha oferta de companhia por mais do que algum tempo. Elas me mandam um herói por quem eu não consigo... o tipo de pessoa por quem não consigo evitar me apaixonar. (Riordan 2010: 231)

Na sequência dos acontecimentos das séries, Calipso reaparece algumas vezes, mas sem grande relevância, até que, no livro 4 da segunda série (*A casa de Hades*, 2013), Leo Valdez é enviado, ferido, a Ogígia. Pela proximidade temporal entre os visitantes, Calipso se enfurece com a presença de Leo e leva mais tempo para se apaixonar, mas, ao final, sua maldição vence e, assim que se apaixonou, é dada oportunidade a Leo de sair da ilha, o que faz com a promessa de voltar – assim como todos os demais heróis que já haviam por ali passado.

A grande mudança no mito de Calipso ocorre no último livro da segunda saga, *O sangue do Olimpo* (2014). Nas últimas linhas do livro (pp. 418-419), Leo retorna a Ogígia e resgata Calipso de seu cativeiro, “corrompendo” completamente o mito grego e, também, aquilo que foi estabelecido pelo próprio Riordan para o universo que cria.

Ainda outro exemplo, do longa-metragem de animação *Hércules* (1997) surgiu o *spin-off* em série de desenho animado homônima, entre 1998 e 1999, com 65 episódios de 24 minutos (disponíveis no *streaming* Disney+). Captando apenas traços característicos gerais de personagens mitológicas e inserindo num contexto híbrido que relê a era de bronze grega por uma lente atual, a premissa do desenho é a de que os jovens Hércules, Cassandra e Ícaro são colegas de classe numa escola. Por mais absurdas que possam parecer as situações em que as personagens gregas são inseridas, como a própria premissa, elas dificilmente perdem uma linha central característica de personagem – e mesmo grande parte das situações é relida a partir de uma história mítica.

Ainda no mesmo sentido de uma leitura tangencial, mas completada pelo conhecimento da mitologia, é a narrativa desenvolvida no filme *Eternos* (2021), que remonta às personagens criadas por Jack Kirby para o Universo Marvel, cuja primeira aparição data de 1976. A ideia central da narrativa propõe uma inversão no uso da mitologia: que as narrativas mitológicas seriam baseadas nessas personagens. Por exemplo, o mito de Ícaro seria baseado no herói Ikaris, cujos poderes incluem voar (e também lançar raios pelos olhos, uma versão do Superman da concorrente DC); Gilgamesh faz referência à mitologia suméria; Thena, em referência clara à deusa Athena⁴. As referências e releituras das diferentes culturas da Antiguidade são constantes, e certo repertório é necessário para se apreender o todo da história.

Por fim, outra forma de aproximação das narrativas contemporâneas com o mito grego é trazê-lo como referência indireta ou influência, quase uma metáfora dos acontecimentos ou de uma série

⁴ O diálogo, já no final do filme, entre o filho de Phastos e Thena: “– Papai disse que você é a deusa Athena. / – Thena. Sem o A.” (*Eternos*, 2021).

de acontecimentos dentro das narrativas. Pense-se, por exemplo, no mito de Teseu e o labirinto do Minotauro, e teremos dois grandes *best-sellers* da literatura juvenil que se utilizam dessa narrativa: as séries *Maze Runner* (Dashner 2010-2016) e *Jogos Vorazes* (Collins 2010-2011). Em *Maze Runner* (literalmente, “corredores do labirinto”), a referência é clara: Thomas e seus companheiros precisam correr por um labirinto cheio de ameaças para tentar escapar dele. Inversamente ao mito, em que se diz que o Minotauro (a ameaça, a morte) fica no centro do labirinto, nessa narrativa são os humanos que habitam o centro (porque depois, ao final do primeiro livro, vai se perceber que a ameaça principal se encontra fora do labirinto). Já em *Jogos Vorazes*, a referência ao labirinto encontra-se na *arena* em que os *tributos* lutarão para vencer os Jogos Vorazes anuais – uma referência tanto ao vencedor enquanto Teseu, mas principalmente à oferta regular que Creta cobra de Atenas: a cada certo tempo (que varia de um a sete anos, a depender da versão do mito), jovens atenienses precisam ser enviados ao rei Minos para servirem de alimento ao Minotauro.

Algumas das soluções adotadas por escritores modernos e contemporâneos na reescritura do mito grego podem ser tomadas como pouco fiéis, inacuradas ou mesmo redutoras do mito grego original. Entretanto, é importante destacar que a postura assumida por esses autores, até por uma demanda mercadológica, é derivada da necessidade latente de atender às características de seu leitor presumido, especialmente em se tratando de versões infantojuvenis das narrativas míticas.

Em abordagens diretas da mitologia grega na literatura contemporânea, no que concerne a seus usos menos subservientes a uma tradição *stricto sensu* da narrativa mitológica, há, portanto:

- a) a manutenção mínima da caracterização das personagens mitológicas (*ethos*) (Gontijo Rosa 2012), mas que a extrapola na construção da nova lógica narrativa;
- b) a integração de diferentes caracteres mitológicos, recolhidos em uma ou mais mitologias (ou em diferentes narrativas de uma mesma mitologia), cujo enredo vai ser construído a partir dessas mesmas ou de outras narrativas do universo resgatado. A relação entre narrativa antiga e contemporânea pode ser dada de maneira

- direta ou indireta, mas sempre facilmente reconhecida, situando o mito dentro de um formato sócio-cultural contemporâneo;
- c) a construção de uma narrativa cujo contato com a mitologia se dá por referenciação, perceptível a partir de uma leitura intertextual do texto de chegada. Diferente das anteriores, essa forma não carece do conhecimento prévio da narrativa mitológica e pode ser plenamente compreendida sem a referência mítica.

E onde isso tudo se liga com a nossa *Odília*?

Odília ou a história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela já carrega “musa” no título, explicitando a referência à mitologia grega. O livro também traz, nomeadamente, diversos mitos gregos que se entrecruzam na narrativa⁵, exercendo as mais diversas funções em sua estrutura, alguns dos quais detalharemos a seguir, a fim de compreender as múltiplas formas de aproximação da autora ao universo clássico.

A autora evoca diretamente a narrativa de Ariadne (Ariana) num excerto digressivo em que *Odília*, sempre acompanhada de Penélope, depois de ficar 1003 anos parada olhando para o mar, resolve caminhar e caminha por mais 1003 anos. Portela conta a história de Ariadne nos seguintes termos:

A Ariana é aquela que foi casada com Teseu, aquele que teve um problema com o barco por causa de uma ventania e que a deixou sozinha numa ilha, mas depois ela casou-se com outro, o Dionísio⁶, não sei bem se se casou ou se se juntou, mas até

⁵ Resta lembrarmos que os diálogos que o texto de Portela estabelece com a tradição não se restringem à mitologia grega. A título de exemplo, podemos evocar, no âmbito cênico, a remissão, no nome da protagonista, à antagonista *Odile*, o “cisne negro”, do clássico ballet *O lago dos cisnes* (1877). Ainda, em imagem da página 47, há a representação de ratos carregando fios de uma figura humana e a seguinte inscrição: “os ratinhos a fugir com as meadas dos fatos de las musas!”, em referência paródica ao conto de fadas da Gata Borralheira (nomeadamente *Cinderela*, versão dos estúdios Disney, de 1950).

⁶ A forma mais usual do nome do deus no meio acadêmico é “Dioniso”, enquanto “Dionísio” é mais popularizada – sendo que ambas as formas não contemplam o nome grego do deus, Διόνυσος. Não se pode dizer, portanto, que

tiveram dois filhos, e ela andava sempre com um novelo no bolso, aquele que ela tinha usado para entrar no labirinto à procura de um tipo metade touro metade homem *que se chamava, ai que agora não me lembro do nome*, ai, aquele, aquele que era rei e que estava preso e que só podia sair de lá se lhe mostrassem o caminho, *ai que vergonha, eu sabia isto tão bem...* (Portela 2007: 40-41, grifos nossos)

No trecho, que caracteriza o cérebro confuso do autor que compõe a narrativa – que se relaciona diretamente com a imagem do título, *das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela* –, também vemos a autora provocando o leitor no campo de seus conhecimentos mitológicos, instigando o leitor a completar, na leitura, a narrativa. Entretanto, ainda assim, é uma narrativa imprecisa, que tampouco o leitor conseguiria completar, pois o “tipo metade touro metade homem” é o Minotauro, enquanto o “que era rei” é Minos, e quem “estava preso e que só podia sair de lá se lhe mostrassem o caminho” é Teseu. Mas, por mais que jogue com as personagens, ela está manipulando o mito clássico em si, o qual está sendo evocado diretamente no imaginário do leitor.

A mesma posição em relação às narrativas mitológicas é tomada pela autora acerca de dois conceitos no livro: a inspiração causada pelas musas e a ideia de um tempo mítico. Trabalhando, claro, suas próprias metáforas na realidade criada no interior da narrativa, Portela mantém o teor da inspiração no encontro de Odília com o poeta:

Odília lança o grito mais grito do mundo, e o som é tão alto que fura os tímpanos do poeta que, subitamente, passa a ouvir segredos que nunca ouvira antes, escreve uma infinita Ode à natureza, uma verdadeira Obra-Prima, tem tempo de publicar, de esgotar a primeira edição, abrir um site, dar entrevistas para a rádio e para a televisão. (Portela 2007: 69)

Patrícia Portela “errou” o nome do deus, inclusive por seu romance ter cariz mais popular. Para maior entendimento da questão da nomenclatura de personagens da mitologia grega, especialmente no âmbito de uma literatura não erudita, sugerimos o episódio 2 do *podcast Noites Gregas* (<https://noitesgregas.com.br>), “Precisamos falar sobre nomes”, capitaneado pelo Prof. Dr. Cláudio Moreno.

É através de uma percepção especial do mundo, possibilitada pela musa ao poeta, que ele compõe sua obra – assim como é a inspiração das musas para Homero, Virgílio ou Camões. Ainda mais sutil é a referência ao tempo mítico, que ocorre já ao final da narrativa, quando a autora utiliza a expressão “E ao mesmo tempo” para repassar todos os acontecimentos da narrativa. Esse tempo mítico é resgatado de um conhecimento geral como “aion”:

Aion come durata non può avere nè inizio nè conclusione. Infatti inizio e conclusione spezzerebbero appunto la durata o alla fine o al principio, essa cesserebbe di essere durata, di durare. Così ad Aion appartiene la proprietà della indeterminatezza. Per una durata senza limiti, che non comincia e non cessa. (Philippon 1949: 83)

Esse tempo de duração indeterminada, sem fronteiras definidas, pode ser o que Portela toma como referência nas suas ações narrativas todas “ao mesmo tempo”. Reforça essa ideia o final do capítulo composto por essa sequência de ações: “E tudo acontece mesmo antes de nós acontecermos. / Tudo num soluço de tempo” (Portela 2007: 77). Assim, a anáfora, que poderia apenas dar ritmo à leitura do trecho, ganha ares de algo mais com esse fecho, oferecendo a sensação de a narrativa ocorrer em um outro tempo, que por sua vez é relacionado a um outro espaço, também ele sem fronteiras delimitadas – que seria justamente como se configura o pensamento no cérebro, e, claro, “no cérebro de Patrícia Portela”.

Se a autora empreende esses mergulhos no caudaloso tecido mítico greco-latino para resgatar conceitos e ideias por um viés que mantém sua essência; outras vezes, em movimento oposto, ela resgata construções míticas para desconstruí-las ou resignificá-las no universo narrativo que cria. É o caso, por exemplo, da própria ideia de musa. Sendo a ligação central com a mitologia greco-latina, presente inclusive no título, esse tema vai passar por várias formas de utilização, como já se viu acima, acerca da inspiração como característica intrínseca à figura mítica. Mas, no início do livro, Portela empreende uma mistura entre essa figura e o uso corrente do termo “musa”, que o dicionário *Aulete* define como: “3. Fig. A mulher, ou

a amada, que é fonte de inspiração poética, esp. entre os românticos”. Isso porque, no anúncio que Odília viu num jornal, lê-se:

PROCURAM-SE:

jovens bonitas, simpáticas, energéticas,
sociáveis, fotogénicas, de preferência estudantes,
com total disponibilidade para trabalhar em
TAREFAS INSPIRADORAS!

[...]

a qualquer hora, em qualquer lugar, pagas com recibo verde
sem subsídio de almoço ou transporte mas com grandes pers-
pectivas
de vir a alcançar grande reconhecimento na área, um dia, mais
tarde.

[...]

SÓ 9 VAGAS!

Entrevistas: dia 9/9 às 9 a.m. (Portela 2007: 23)

Portela constrói esse trecho da narrativa a partir de um universo calcado no mundo do real que, como também autora relacionada às artes cênicas, conhece e convive. A associação da escolha das musas com um *casting* não passa despercebida, contendo vários elementos que cravam a situação no presente da autora (início do século XXI): as exigências de aspecto físico relacionadas com um *casting* de modelo; a expectativa de sucesso; o número muito restrito de vagas; e, mais do que tudo, as remissões ao mercado de trabalho português em arte do período, com a precarização das condições de trabalho (“sem subsídio de almoço ou transporte”) ou ainda a necessidade de emissão de “recibo verde”⁷ – instrumento fiscal para registro de trabalho autônomo no território português.

⁷ “Ele nada mais é do que uma fatura de serviços que é emitida por um(a) prestador(a) de serviço independente, como autónomos, freelancers e trabalhadores de forma geral, que não possuem um vínculo laboral com nenhuma empresa. O Recibo Verde é uma alternativa ao Contrato de Trabalho comum e muito utilizado por trabalhadores independentes, mantendo os descontos e algumas regalias sociais” (*Sonhar Portugal*, 2021). Para além da explicação, um tanto óbvio para o leitor português, chama a atenção o nome do *site* em que a informação foi resgatada.

Nesse ponto, a ideia da musa grega apenas ligeiramente toca a construção da narrativa.

As informações desencontradas que Portela endereça a seu leitor (apenas duas páginas antes, ela lidava com uma origem mítica de Odília, como se verá a seguir) constituem o mundo da narrativa, simulacro do funcionamento não linear e eivado de associações livres feitas pelo cérebro: “Esse tipo de processamento [o pensamento flexível] é não linear e pode produzir ideias que parecem disparatadas, que não teriam surgido na progressão passo a passo do pensamento analítico” (Mlodinow apud Machado 2018). Assim, a confusão engendrada por Portela a respeito de Odília ser uma musa, uma das Musas ou ainda uma terceira via projeta-se enquanto recurso narrativo completamente oferecido pelo texto sobre o funcionamento “do cérebro de Patrícia Portela” enquanto espaço accional da narrativa. A reconstrução da narrativa mitológica, portanto, é recurso composicional do texto, mas não carece de ser conhecido para que se acompanhe a história.

Onde está Odília?

Muito do que Patrícia Portela resgata da mitologia greco-latina é transferido para o universo de Odília através da integração de caracteres mitológicos diversos e do ajuste da narrativa a este universo, mas em franco e aberto diálogo paródico com os mitos-fonte⁸. Mais do que essa ligação mais ou menos direta, mais ou menos literal a histórias mitológicas específicas, interessa-nos, nesse procedimento de Portela, pensar o “estatuto mítico” que a narrativa de Patrícia Portela adquire perante seu leitor.

Começemos por observar a personagem Penélope. Secundária na constituição, ela, ainda assim, apresenta uma narrativa própria, paralela à de Odília, que seria relacionada diretamente à narrativa da *Odisseia*: “percebendo que não era Ulisses por quem há tanto tempo esperava” (Portela 2007: 29).

⁸ Perceba-se que falamos de “mitos-fonte” e não de “textos-fonte”, pois mais valem, para a construção empreendida por Patrícia Portela, os sentidos gerais acomodados na cultura ocidental do que textos ou autores específicos. Tudo isso se depreende do projeto discursivo perceptível no texto da autora.

O resgate da narrativa, como já dito, não estabelece uma leitura direta da *Odisseia*, mas a ideia geral da narrativa que existe no imaginário ocidental, cuja composição passa pela epopeia grega, mas também é composta por leituras, adaptações, reconstruções e rearranjos da narrativa – entre os quais, não podemos esquecer, existe a cultura de massa dominada pelo cinema hollywoodiano e pelos *best-sellers* direcionados a adultos, jovens adultos e adolescentes, para além de textos canônicos do repertório erudito, como *Ulisses*, de James Joyce. Ao se convocar uma história contada e recontada nos últimos três mil anos, muitas e variadas são as referências mobilizadas pelo cérebro (do leitor ou da autora) para sua composição através desse “pensamento flexível” referenciado acima.

Uma vez que Ulisses não figura como personagem da narrativa, mas apenas referência externa, a centralidade do mito recai, de maneira inusual⁹, sobre Penélope. Ela é tornada musa, companheira, seguidora, substantivo comum (“musa penélope”), trabalhadora, “vêem tudo, sabem de tudo, mas são muito silenciosas e muito pacientes e não lhes é permitido falar” (Portela 2007: 55). Enfim... “nalgumas partes do mundo, senão em todas, as musas penélopes também são conhecidas por *solidão*” (Portela 2007: 47).

Portela recolhe partes da história mítica de Penélope e esgarça-as, reconstrói e ressignifica-as em função de sua narrativa (a narrativa de *Odília* e a narrativa da história de Penélope). Mas, mesmo assim, a personagem mantém características não apenas que a relacionam ao mito-fonte, mas que carecem de algum conhecimento de sua história para que os sentidos sejam completados. Assim é, por exemplo, quando Penélope perde sua companheira Odília e já “do outro lado da história, suspira, e recomeça a tricotar um novo vestido para uma nova Odília” (Portela 2007: 73). Na sequência, lê-se, sem qualquer explicação, um bilhete assinado pela personagem – sua primeira fala textualmente expressa, suas primeiras e últimas palavras na narrativa:

⁹ Inusual, mas não inexistente, como pode comprovar a obra *A Odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood (2005), e outras referências anglófonas presentes apresentadas por Grafton, Most e Settis (2010: 699-700), uma vez que “Penelope’s popularity in literature (and cinema) extends well beyond the ancient world down to our own day” (Murgatroyd, Reeves and Parker 2017: 16).

Querido Ulisses,

Escrevo-te esta carta mas não quero que me respondas.

Volta.

penélope (Portela 2007: 73)

A carta de Penélope remete-nos aos primeiros versos das *Heroides*, de Ovídio. Na primeira do conjunto de vinte e uma cartas compostas pelo autor romano, Penélope demanda o retorno de seu marido: “Tua Penélope envia-te esta carta, moroso Ulisses: / contudo, nada me respondas: vem tu próprio” (vv. 1-2, p. 11). Essa carta “is an impassioned complaint addressed to a long-absent husband by an anguished and fiercely loyal wife impatient for his return” (Suzuki 2010: 699). Essas características aparecem também em Portela, embora de forma bem menos “sutil” do que figuram na carta ovidiana:

[Odília] perdeu o controlo, tropeçou e caiu em cima de uma senhora que estava sentada ao pé do mar (por sinal também musa, só que muito mais velha e de outra espécie, de seu nome Penélope) que *se levantou furiosa e, sem hesitar, esmurrou violentamente* Odília no olho direito.

Odília caiu, estatelou-se no chão, perdeu os sentidos, recuperou os sentidos (mas agora com uma ligeira dor de cabeça), pôs-se de pé, enquanto Penélope, olhando para Odília e *percebendo que não era Ulisses por quem há tanto tempo esperava*, pediu desculpas. (Portela 2007: 29, grifos nossos)

A reação de Penélope, que pensou que era Ulisses quem chegava, corresponde em certa medida à descrição da personagem por estudiosos ao longo do tempo (“aborrecida”, “irritada”, “chateada”, “angustiada” são alguns dos termos frequentemente utilizados para descrever a personagem, seja no mais clássico *Odisseia*, seja em textos antigos posteriores, como *Heroides*).

Sendo uma personagem secundária em uma narrativa relativamente curta, em *Odília*, tanto a caracterização de Penélope quanto o desenvolvimento de sua história presente ou passada são lacunas, apontados quando em relação à protagonista ou em relances como o bilhete acima.

Embora seja de menos fácil acesso que outras narrativas gregas, este poema ovidiano claramente se relaciona com a narrativa de

Portela pelo bilhete, mas também pela caracterização de Penélope enquanto personagem:

by incorporating new levels of subtlety for which there is no precedent in Homer [...], Ovid presents a Penelope who is eloquent and wily like her husband. Her letter is very focused, constantly appealing to her beloved Ulysses and trying to manipulate the arch manipulator in ways that are both touching and amusing. (Murgatroyd, Reeves and Parker 2017: 11)

Penélope e Odília são “amigas inseparáveis” (Portela 2007: 29), e esta presença silenciosa supre a busca de ambas por algum tempo na narrativa – Odília busca um poeta, e Penélope, Ulisses. Quando o “inevitável” está prestes a acontecer, Penélope ainda tenta controlar a situação:

Penélope é a primeira das duas a ver realmente o poeta (com Roy Harper a seu lado), Penélope já sabe o que vai acontecer, Penélope recua, vira costas numa última tentativa de evitar o inevitável. (Portela 2007: 58)

Mas, como também lhe é característico, não lhe é possível controlar a sua própria narrativa, geralmente vinculada a outras, “Penélope sai de cena” (Portela 2007: 58) e, “do outro lado da história, suspira, e recomeça a tricotar um novo vestido para uma nova Odília” (Portela 2007: 73).

Uma última questão que chama a atenção na comparação entre a carta ovidiana e a narrativa de Portela é, retomando a apresentação de Penélope já transcrita acima, o epíteto “senhora” a ela atribuído. Tal caracterização coaduna-se com o que a própria Penélope enuncia no encerramento de sua carta, nas *Heroides* (vv. 115-116, p. 16): “Decerto eu, que fora moça à partida, / logo que voltares, parecerei uma velha”.

Retornando à carta da Penélope de Portela, o antropônimo, aqui assinado com letra minúscula, verificada no texto escrito em letra cursiva, sofre o mesmo processo que os nomes das personagens Anfitrião e Sósia – personagens da peça *Anfitrião*, de Plauto. Por causa das situações contidas no enredo da peça, “anfitrião” passou a designar o “indivíduo que recebe convidados para banquete,

festa etc., ou arca com as suas despesas” (*Aulete*) e “sósia”, a “pessoa extremamente parecida com outra, a ponto de ser confundida com ela” (*Aulete*). No *Aulete Digital*, ambas as palavras são identificadas com origem em seus “antr. lat. [antropônimos latinos]”. O mesmo processo marca a trajetória de Penélope e de Odília na narrativa de Portela, sendo inclusive acrescentado um verbete em nota para o significado de “odília”:

Odília *versus* odília – a) derivação química, neurofísica e literária de ode, odeão, odínico, odisseia, odílico, odícios, odecísio, edílio, odelírios, odelírico, odor e odoimetria; b) *com minúscula, nome comum atribuído à classe das musas desempregadas ou confusas*; c) com maiúscula é nome próprio. (Portela 2007: 46, grifo nosso)

Se, por um lado, o processo de “Odília” em “odília” começa e termina dentro das páginas do livro, por outro lado, para Penélope, a conformação do substantivo comum a partir do substantivo próprio demanda conhecimento da sua narrativa: sua espera, sua sagacidade, sua habilidade com o tear, etc. O “estatuto mítico” de que a intriga secundária de Penélope imbui a narrativa é parte do mecanismo de construção do universo habitado por Odília.

Outra referência que confere à narrativa de Portela esse “estatuto mítico” pode estar calcada na imagem do labirinto, complementada pela do novelo – ambas imagens utilizadas na narrativa verbal e reiteradas por diversos signos visuais ao longo da obra. Nesse momento, vale a pena lembrar a materialidade verbo-visual da narrativa de Patrícia Portela. Entre a falsa folha de rosto e a folha de rosto, há um emaranhado de escritos conectados, encabeçados pelos dizeres: “Como pensa uma musa” (Portela 2007: 2-3).

A imagem, que ocupa as duas páginas e parece uma escrita com caneta-tinteiro com as palavras ligadas umas às outras (apenas algumas palavras são legíveis), dá a impressão de continuar na folha de guarda, onde reproduz um emaranhado e segue uma linha na parte baixa da folha de rosto, colofão, dedicatória e as páginas em branco entre esses elementos, até finalizar em outro emaranhado no meio do texto da primeira página da narrativa em si – dando, assim, a ideia de uma representação imagética que

continua na narrativa, uma linha de pensamento que ora segue, ora se emaranha. Da mesma forma, o fio atravessa as últimas páginas do texto, chegando em outra página dupla (pp. 86-87) e termina, na última página do livro (p. 88), em outro emaranhado¹⁰.

A imagem poderia ser – e é, mas não só – a representação do funcionamento do cérebro de forma não linear, mas ela se junta às diferentes representações labirínticas nas imagens do livro (pp. 21, 25 e 53, por exemplo) e na própria menção ao caminho de Odília como labirinto: “À sua frente encontrava-se um labirinto infinito de meadas desfeitas, fios brancos espalhados por todas as ruas, todos os cantos e todas as praças do mundo” (Portela 2007: 40).

Após esta primeira metáfora, que une o fio do início da narrativa com a ideia do labirinto, completada pela narrativa do mito de Ariadne (Ariana) ainda nas páginas 40 e 41, Portela se apega à metáfora para construção dos caminhos e dos espaços habitados ou percorridos por Odília:

[As musas confusas] deixam sempre rasto por onde passam, transformando as cidades e os caminhos em labirinto minotáuricos (Portela 2007: 46)

Como qualquer odília, Odília não sabe voar, e por isso *inspirou* os fazedores de mapas para que lhe dessem uma visão voadora do seu labirinto (Portela 2007: 54)

Odília e Penélope, há já 1003 anos, [...] andando desesperadamente à procura do princípio do labirinto (Portela 2007: 58)

Saíram os dois [poeta e Odília] disparados, atravessaram o mundo, emaranharam-se no labirinto (Portela 2007: 65-66)

¹⁰ Ligada à ideia do novelo ainda está a imagem de Penélope tricotando um vestido para Odília: “Penélope segue-a, tricotando ao mesmo tempo [...] Odília está presa ao novelo que Penélope continua a tricotar” (Portela 2007: 58) e na já citada “Penélope, do outro lado da história, suspira, e recomeça a tricotar um novo vestido para uma nova Odília” (Portela 2007: 73).

e sem aparente razão levanta-se e parte à procura do princípio do labirinto que está tão longe como o princípio da sua própria memória. (Portela 2007: 76)

Assim, existe uma utilização produtiva do mito do Minotauro que extrapola a narrativa mítica, sem, entretanto, prescindir dela para construir seus sentidos completos e se estabelecer o “estatuto mítico” para o universo do cérebro de Patrícia Portela.

Certamente não se descarta que tal estatuto seja atingido também através das referências levantadas na seção anterior; entretanto, centraremos agora na metáfora do título que já vimos esboçando, pois, a rigor, o *espaço* em que decorreria a narrativa seria “o cérebro de Patrícia Portela” – mas ele também é Lisboa (ou algo muito próximo a Lisboa – uma “matrix” de Lisboa?).

Além e complementar à narrativa verbal do livro de Portela há duas imagens que remetem a Lisboa: na página 21, um mapa de Lisboa/Olissipo que indicaria onde Odília nasceu. Da inscrição “Exactamente aqui!” no topo da imagem partem seis setas que indiquem seis diferentes “X” – colocando em xeque, assim, a “verdade” carregada pelo discurso verbal através da representação imagética desenhada sobre o mapa.

A segunda imagem, na página 53, é indicada como “Mapa com iogurte, chávena, torradas e afins”. O texto da página ainda diz: “Reparem na fruta exposta, nas chávenas, nas torradas, no iogurte, na toalha e poderemos ver com toda a certeza a primeira natureza morta de uma odília habitada por um poeta” (Portela 2007: 53). O mapa, que remete à silhueta da região metropolitana de Lisboa à margem do rio Tejo, ainda apresenta a inscrição em simulação de letra cursiva: “todas estas linhas vermelhas, azuis, verdes, amarelas; representam, à escala, todos os caminhos por onde odília vagueou...” (Portela 2007: 53). Apesar da referência às cores, o livro é todo diagramado em preto-e-branco – o que nos leva novamente a perceber como a interpretação proposta por Portela à jornada mítica de Odília depende da interpretação e da colaboração do leitor.

Assim como o mapa do nascimento de Odília (Portela 2007: 21) ou “a primeira natureza morta de uma odília habitada por um poeta”, que também é um “mapa com iogurte, chávena, torradas e

afins” (Portela 2007: 53), cujas linhas desenham vagares sobre o espaço, seriam as imagens do cérebro de Patrícia Portela projetadas sobre uma Lisboa? Ou, ao contrário, seria a Lisboa olissiponense, com seus *cacilheiros*, *eléctricos*, *metros*, sua “Rua da Beneficência, n.º 14, 2.º eq.” (Portela 2007: 24, 54), sua posição “ao pé do mar”, que teriam invadido (com ou sem Odília) o cérebro de Patrícia Portela e se imposto enquanto espaço em que vive a autora e, portanto, espaço em que vive a musa que a inspira (ou confunde)?

No entrelaçamento de uma cidade que se demanda como espaço e de uma autora que requisita esse espaço, está a reconstrução ficcional de uma Lisboa que é reconhecível e, ao mesmo tempo, outra – construção do imaginário convertida em espaço mítico de existência das musas da narrativa. Este processo de conversão do espaço (real, fictício, imaginário) em espaço mítico é descrito na seguinte passagem: “Quando se cansam de esperar que a inspiração lhes apareça, partem à procura. Deixam sempre rasto por onde passam, transformando as cidades e os caminhos em labirintos minotáuricos” (Portela 2007: 46).

A existência de Odília nos espaços que atravessa descola-nos de seus aspectos reais, sem que percam sua ligação com a materialidade a partir da qual esses novos espaços míticos foram concebidos. Toda a fantasia parte de pontos de conexão com o real para expandi-lo e extrapolá-lo: nesta narrativa, é Lisboa quem ganha nova projeção. A cidade se expande, ganha o tamanho do mundo pelos pés (ou pela simples existência) de Odília, como descreve Portela mais adiante (2007: 54):

O que Odília não sabe é que o seu vestido se prendeu num prego enferrujado do soalho da recepção da Rua da Beneficência, n.º 14, 2.º esquerdo, mesmo antes de sair porta fora. E enquanto ela andava andava andava andava corria corria corria corria por todas as cidades do mundo, o seu vestido desfazia-se lentamente em labirintos brancos atrás de si.

Odília interliga e projeta Lisboa, sua origem, a origem de Portela, a origem da inspiração, “por todas as cidades do mundo”. Assim como os mitos, Odília se universaliza a partir do específico.

Bibliografia

- Abbott, H. Porter (2014). *The Cambridge introduction to narrative*. 2.^a ed., Cambridge: Cambridge University Press.
- Aulete Digital*. “Musa”. Disponível em: <https://aulete.com.br/musa> (acedido a 15 de fevereiro de 2022).
- Bakhtin, Mikhail (2010). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec.
- ___ (2016). *Os gêneros do discurso*, trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.
- Camões, Luís Vaz de (1572). *Os Lusíadas*. Lisboa: Casa de Antonio Gôçalvez Impressor. Disponível em: <https://purl.pt/14997> (acedido a 19 de abril de 2023).
- Collins, Suzanne (2010-2011). *Jogos Vorazes: Trilogia*, trad. Alexandre D’Elia. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dashner, James (2010-2016). *Maze Runner: Hexalogia*, trad. Henrique Monteiro. São Paulo: Vergara & Riba Editoras.
- Duarte, Adriane da Silva, e Zelia de Almeida Cardoso (org.) (2013). *A representação dos deuses e do sagrado no teatro greco-latino*. São Paulo: Humanitas.
- Eternos* (2021). Direção: Chloé Zhao. Produção de Kevin Feige. Estados Unidos: Walt Disney Studios e Motion Pictures. Streaming Disney+.
- Gontijo Rosa, Carlos (2012). “Ecos de Medeia no teatro português do século XVIII”. *Calíope – presença clássica* 23: 9-28.
- Hércules* (1997). Direção de Ron Clements e John Musker. Produção da Walt Disney Pictures. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution. Streaming Disney+.
- Hércules* (1998-1999). Série de desenho animado. Composto por Alan Menken. Produção ABC. Estados Unidos: Walt Disney Television Animation. Streaming Disney+.
- Jaeger, Werner (2003). *Paideia: a formação do homem grego*, trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes.
- Machado, Luiz Alberto (2018). “Desvendando cada vez mais os mistérios do cérebro”. *Espaço democrático*, 26 de dezembro. Disponível em: <https://espacodemocratico.org.br/artigos/luiz-alberto-machado-desvendando-cada-vez-mais-os-misterios-do-cerebro/> (acedido a 15 de fevereiro de 2022).
- Moisés, Massaud (2013). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.
- Murgatroyd, Paul, Bridget Reeves, and Sarah Parker (2017). *Ovid’s Heroides: A New Translation and Critical Essays*. London and New York: Routledge.

- Philippson, Paula (1949). “Il concetto greco di tempo nelle parole aion, chronos, kairos, eniautos”. *Rivista di Storia della Filosofia* 4/2: 81-97. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44018336> (acedido a 13 de fevereiro de 2022).
- Portela, Patrícia (2007). *Odília ou a história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*. Lisboa: Caminho.
- Riordan, Rick (2010). *A batalha do labirinto*. Série: Percy Jackson e os olimpianos, livro 4, trad. Raquel Zampil. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- ____ (2013). *A casa de Hades*. Série: Os heróis do Olimpo, livro 4, trad. Alexandre Barroso e Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- ____ (2014). *O sangue do Olimpo*. Série: Os heróis do Olimpo, livro 5, trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Snell, Bruno (2001). *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- Sonhar Portugal* (2021). “Recibo verde, o que é?”. 9 de novembro. Disponível em: <https://sonharportugal.com/recibo-verde-o-que-e/> (acedido a 15 de fevereiro de 2022).
- Suzuki, Mihoko (2010). “Penelope”. In *The Classical Tradition*, ed. Anthony Grafton, Glenn W. Most, and Salvatore Settis. Cambridge, Mass.; London: Belknap, pp. 699-700.
- Vernant, Jean-Pierre (2000). *O universo, os deuses, os homens*, trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2009). *Mito e religião na Grécia Antiga*, trad. Joana Angélica D’Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes.

O *kairos* em *Sessenta minutos* de Christina Ramalho

ANA RITA FIGUEIRA*

1. Introdução

Neste ensaio ocupo-me do poema intitulado *Sessenta minutos*¹, de Christina Ramalho, cujo tema consiste na batalha entre o Deus do Tempo, Paimutic (ver Fig. 1), e a Deusa da Poesia, Pachamama (ver Fig. 3). Aqui, a palavra grega *kairos* domina, mais do que transliterada do grego, apropriada desta língua semente, que não cessa de nos nomear o que descobrimos e o que achamos. A poeta alivia o *kairos* da plurissignificação secular, dispensando-a do itálico, e deixando-a entrar na língua portuguesa como sua criação e pertença, também actualizada mediante perífrases.

A finalidade principal desta reflexão é, por isso, a definição dos contornos desta reconfiguração múltiplice. A par desta missão, porém sobretudo por esta causa, também se ambiciona a observação de ocorrências do *kairos* na moldura das inquietações estéticas (*aisthetikai*) estruturantes do poema. Estas reportam anestésias,

* Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | anaritafigueira@campus.ul.pt

¹ As páginas indicadas remetem para a edição de *Sessenta minutos* (2021) disponível em https://www.ramalhochris.com/_files/ugd/e6676e_ccc8b6d01b004e739d2ea43b1a89653d.pdf. É deste livro que são retiradas as imagens reproduzidas neste ensaio (Figuras 1, 2 e 3), com a autorização de Christina Ramalho.

evidentes em sintagmas que dão relevo ao Homem enquanto ser para a *alognousia*. Assim indica o enredo do ser humano na tecnologia e na ciência, sujeitando-o ao “direito mutilado de existir”, à diluição no “tempo-botox”, à deformação no “silicone [que] faz das rugas maldição” e à incorporação de meios electrónicos na biologia, “implantes ciborgues” (p. 26). Tudo isto dá saliência ao estar no mundo mediante a estética processada, isto é, não autêntica.

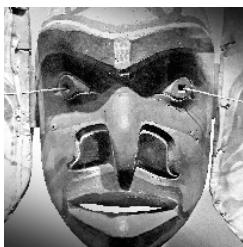


Fig. 1: Deus do Tempo, Paimutic.

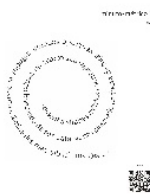


Fig. 2: A espiral (p. 61) desenha o tempo-espaco, imbricando o *kairos* na matemática.



Fig. 3: Deusa da poesia, Pachamama.

Em conformidade, o *kairos* no poema diferencia-se enquanto repto à seguinte pergunta, como pode o ser humano aproximar-se da experiência *aisthetika*, i.e., do conhecer e do conhecer-se mediante a experiência directa? O *kairos* em *Sessenta minutos* liga-se a esta conversão. A fim de definir tal identidade, comecei por dar conta de acepções do *kairos* desde Homero até ao século V a. C. A tonalidade somática do poema motivou-me o breve inquérito à noção de crise (*krisis*) na medicina antiga. A fim de harmonizar a extensão desta difícil matéria com a finalidade menos especializada deste artigo, servi-me do importante estudo de Pigeaud (2009). Daqui provêm todas as citações dos textos médicos. Com independência da exaustividade, terminei a secção delineadora do *kairos* comentando algumas reinvenções picturais da noção grega. Prossegui com uma notícia biográfica da poeta, dando, de seguida, conta do *kairos* no interior do poema. Neste, tudo se liga ao ser, no tempo e

a tempo. Listei, por isso, no fim do texto, expressões que me pareceram manifestar o *kairos* (ver Tabela 1), destacando a forma verbal “é”. Neste sentido, as comparações que estabeleço com a descrição do escudo de Aquiles (*Ilíada*, 18.477-617) constataam o diálogo entre poesia e iconografia², dominantes no livro de Ramalho, ao tempo que são capazes de reafirmar vectores do pensamento dito pré-socrático, porquanto também no passo de Homero se reflecte sobre a vida. Não obstante estas presenças não serem nomeadas no poema, ganham significado na estrutura e conteúdo da criadora brasileira Christina Ramalho.

2. Presenças do *kairos* em fontes gregas antigas

Com uma história insuficientemente esclarecedora, o *kairos* é relevante na Antiguidade Clássica em três domínios, concretamente na poesia arcaica, na sofisticada e na arte, provavelmente a mais expressiva síntese do alcance semântico desta metáfora, nevrálgica no discurso hipocrático. Independentemente das escalas semânticas do *kairos*, a textura da palavra traz-se ao estatuto de termo mediante o padrão emergente da ordenação, do cosmo³, não obrigatoriamente favorável ou desfavorável ao sujeito, apesar de a circunstância favorável a este ser quase sempre designada por *kairos*, no século IV a. C., quando este sentido se banaliza. Nesta data já não contempla o valor temporal dominante a partir do século V a. C., tal como também está esvaziado do sentido ético em Hesíodo e da face estética brilhante em Píndaro. Na *Ilíada*, *kairos* diz-se *kairios*⁴, e designa um ponto nevrálgico, quase sempre fatal, estabelecendo coerência com a ligação ao *athleta*. De facto, assim indica a estátua do *kairos* próxima de Hermes *enagonios*, à entrada de um ginásio em Olímpia, intrincando o *kairos* na apreensão e no aproveitamento

² Sobre este assunto, ver, entre outros, Jesus (2017).

³ Quero dizer, ordem e realidade ordenada.

⁴ *En kairio* (4.185, 8.84); com sentido de lugar, *kairion* (8.238); “no fio da navalha”, *epi xyrou akmēs* (10.173), i.e., o que acontece no momento crítico, na *krisis*, “au moment critique”, traduz Bailly (2002: s.v.). Outra forma de *kairos* é o composto *katakairion* (*Ilíada*, 11.439).

de um ponto propício⁵ ao desequilíbrio do adversário, decisivo na vitória. Num passo sobre as tecedeiras, na *Odisseia*, a aceção de fio bem entramado⁶ liga o *kairos* ao cosmo. Em Hesíodo⁷, encontra-se o significado de ponto crítico, ao qual Eurípides acrescentará o perigo⁸. Sob o verbete de *kairos*, Chantraine (1999) menciona o ponto certo, o que vem a propósito e é adequado. Os dialectos jónico e ático atestam as aceções de vantagem e de oportunidade⁹. Em grego tardio, *kairos* designa o tempo meteorológico, por evidência, o imprevisível. A esta continuidade, de medição difícil, junta-se a qualidade, saliente na personificação *kalokairos*, o “belo Verão”¹⁰. A maturação associa-se ao *kairos*, na palavra *kairimos*, para designar o que é mortal, aplicando-se também ao vinho bem envelhecido. A etimologia contribui com hipóteses, i.e., uma suposta ligação com o verbo *krino*, tendo em conta a fonética de *discrimen*. Por evocar a noção de encontro, o verbo *kuro* também pareceu viável, porém subsistem dificuldades fonéticas, aqui irrelevantes. Wilamowitz¹¹ observou a impossibilidade de traduzir *kairos*, identificando nesta palavra uma noção distintivamente grega. Deu, porém, relevo à aceção de *momento decisivo*, assinalando um limite, o que terá motivado o filólogo a propor o verbo *keiro*, “cortar”. A combinação de técnica, de medida e de proporção indicam a exigência de eficácia em duas outras aceções aqui importantes. Uma é a suposta ligação com a peça que mantém os fios do tear separados; outra é a que designa o buraco do alvo onde a flecha do arqueiro deve acertar, ambas mencionadas por Trédé

⁵ O inglês contribui com relevância com a palavra “timing”, que reenvia ao vocabulário do desporto, em particular às práticas da luta.

⁶ O sentido é dado por Καίρουσέων (*Odisseia*, 7.106), não obstante a etimologia obscura (Bailly 2002; Chantraine 1999).

⁷ Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, 694.

⁸ Eurípides, *Andrómaca*, 1120.

⁹ Górgias, fr. 13 (Diels 1922: 264; τὰ καίρια (Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, 4.10).

¹⁰ Chantraine, *Études* 23.

¹¹ Wilamowitz (1880: 508, ver também 506-512, para ocorrências do *kairos* na tragédia grega).

(1992), na importante obra sobre o *kairos*. A etimologia é inconclusiva, porém indica o centro da noção e abre a porta à história do pensar, estabelecendo nexos influentes no corpo semântico do vocábulo, no qual merece saliência a “experiência do tempo na investigação extremamente atenta do médico hipocrático”, como diz Pigeaud¹². No texto citado, a acuidade e a proporção são dois termos inalienáveis das semânticas do *kairos*, até porque o estudo do corpo contempla ambos, no tempo e no lugar. Por isso, são aqui importantes as noções de acontecimento, i.e., o *evenire*, o que chega e inevitavelmente acontece, e de circunstância, ou seja ao que está ao redor.

No poema de Ramalho, a imagem de Paimutic dá significado à circunstância como flecha certa na visão do tempo (ver Fig. 1). Não se afiguram coisas independentes. Sem o acontecimento ignoramos as circunstâncias e sem estas acontece nada. A circunstância faz geografia, porquanto transmite carácter e temperamento ao acontecimento, situando-o. O *kairos* acontece neste espaço-tempo, indiferente ao plano e menos ainda à força. Ao invés, indica a libertação de um agregado de situações e de circunstâncias associáveis a instanciações da *krisis*. A problemática suscitada por estas questões traz a análise do poema à medicina antiga, onde acha valências. De facto, as forças destrutivas em *Sessenta minutos* dão relevo ao corpo que combate a doença, e das quais irrompem alterações (*krisis*).

Assim compreendeu também Hipócrates a mudança. Setecentos anos depois, Galeno acrescenta à alteração súbita o desfecho favorável ou fatal: “Só uma mudança súbita para a saúde é chamada pura e simplesmente crise”¹³. Além disso, importa a dimensão espectacular¹⁴ da *krisis*, igualmente pulsante no poema de Ramalho. Antes de mais, vale colher acepções desta noção, distinta do uso diário que hoje recebe. A etimologia sugere o verbo *krino*, “separar”, “triar” e “julgar”, sem resolver a questão, ademais adensada por múltiplas acepções, aqui irrelevantes. Mais acertado com o objectivo

¹² Pigeaud (2009: 33, 39).

¹³ *Da crise*, 3.9.

¹⁴ *Da crise*, 3.2.

deste trabalho, apesar de não constituir novidade, é observar a ascendência da concepção do corpo sobre esta noção, patente na comparação do corpo com um poema, porquanto transporta a noção de distensão do tempo. É assim que, no século IV a. C., a duração é óbvia: “Há crise nas doenças, quando elas aumentam, se enfraquecem, se transformam noutra doença ou terminam”¹⁵. Listam-se quatro momentos na doença: o começo (*arche*), o aumento (*epidosis*), o cume (*acme*) e o declínio (*chhalasis*)¹⁶. Por conseguinte, transcrevo o passo referente ao exercício do médico: “[O médico] prognostic[a] a crise que há-de vir. A diagnose da crise presente [...] não está longe do prognóstico da crise vindoura, realizando-se ambas a partir da mesma contemplação”¹⁷.

Em causa estão três coisas: a primeira é a ascendência do *pathos* sobre a designação; a segunda é o desfecho favorável ou desfavorável ao paciente, influenciando aqui, com valia, o contributo regulador da natureza, como a entende Hipócrates. A terceira é a perturbação como combate violento e súbito travado entre a natureza e a doença, a fim de se desembaraçar do incómodo. Esta acepção apresenta-se em Tucídides, em cuja obra o *kairos*, diz Trédé¹⁸, se faz na ocasião que é aproveitada ou não. Como já tive oportunidade de referir, no poema de Ramalho o embate violento é o ponto de partida para o desfecho, observando-se reinvenções espectaculares daqueles quatro momentos da *krisis*. Também aqui o leitor se defronta com a atracção para o seu caminho poiético, fluente para o sentido que lhe der. A impossibilidade de medição exacta da *krisis* realça padrões rítmicos observáveis na coisa porosa onde circulam líquidos, atendendo à concepção hipocrática do corpo, dada a ver nos “olhos de vento, pele d’água” de Paimutic, o deus do Tempo que “não cabe no próprio instante” (p. 23). A *krisis* ocorre, portanto, no movimento, na fluidez e, mais interessante para a nossa finalidade, causa um espectáculo forte “no de repente” (p. 36), viabilizando a mudança decisiva. A fluência fugaz deste tempo não é evidente, comprometendo a

¹⁵ *Afecções*, 8.

¹⁶ *Da crise*, 3.3.

¹⁷ *Da crise*, 3.2.

¹⁸ *Da crise*, 3.2.

fragmentação, não obstante a concretude da impressão de futuro distendida do passado. Releva-se aqui o ponto de coocorrência de aspectos chamativos da acção imediata eficaz, no poema, um “um salto no escuro” (p. 24). Tal acção denuncia a exigência de selecção e de hermenêutica, distinguindo a competência técnica. Outra vez, o pouco tempo para agir é esclarecedor do deslizamento que Hipócrates designa por *oligokairos*¹⁹. Neste composto, o *kairos* associa-se duplamente à quantidade, porquanto *oligos* indica a quantidade diminuta. Esta passagem, proveniente de uma das mais antigas fontes, datada da segunda metade do século V a. C., diz que o médico age “pre-dizendo junto dos doentes o presente, o passado e o futuro”²⁰. Sobressai a dificuldade de agir a tempo. Esta destreza liga-se à competência técnica, enquanto garante da sua eficácia, aliás tanto mais assegurada quanto mais acutilante for o golpe de vista capaz da apreensão da irrupção de sentido. Paradoxalmente, também se diz que tal competência apenas acontece depois de grande quantidade de tempo em aturado exercício. O texto médico confirma isto mesmo: “a arte médica é longa, a ocasião é fugidia, pois se a ocasião não escapasse pela sua acuidade visual, mas possuísse uma largura suficiente, a arte não seria longa [...] [;] para uma arte de fabricação [...] a estreiteza da proporção mostra a acuidade”²¹.

As reinvenções picturais do *kairos* possibilitam repensar tais afirmações. Começo por este relevo reportado ao pensamento escultórico de Lisipo (ver Fig. 4a), onde o tempo se esquematiza como equilíbrio entre o que acabou de ser e o que ainda não é, i.e., o processo de conhecer e de ser, materializado e imobilizado na pedra, podemos nós concluir, não obstante o acrescento de asas ao dorso desta criação, em Turim.

¹⁹ *Lugares no homem*, 44.3.

²⁰ *Prognóstico*, 1.

²¹ *Utilidade das partes*, 12.2.



Fig. 4a: *Kairos*. Desenho da cópia romana da escultura de Lisipo de Sícion, em bronze (ca. 395-305 a. C.)²².



Fig. 4b: *Kairos*²³. O golpe, a pancada, do destino, *tela fortunae*. Rapidez e inclemência distinguem este Kairos romano tardio. A lâmina substitui-se por um *telum*, uma arma.

De onde é o escultor? – De Sícion. – E chama-se? – Lisipo.
 – E tu és? – A Ocasião que tudo domina. – Porque andas em pontas? – Sempre com pressa! – E porquê esse par de asas nos pés? – É que voou como o vento. – E essa navalha na mão direita, para quê? – Para os mortais é sinal que sou mais afiada que qualquer lâmina. – E esse cabelo nos olhos? – Para que o puxe quem me encontrar. – Por Zeus, porque és tu careca na parte de trás? – Para que sempre que os meus pés alados vençam na corrida ninguém possa, mesmo que queira, agarrar-me por trás. (Sobre uma estátua da Ocasião, apêndice de Planudes 16.275)²⁴.

²² Ver Durrbach (1963), Fig. 4251. (Desenho de) Baixo-relevo, Mármore pentélico, Turim, Museu da Antiguidade.

²³ Ver Durrbach (1963), Fig. 4252. (Desenho de) Relevo romano, Catedral de Torcello.

²⁴ Carlos Jesus (2017: 126), o autor da tradução deste epigrama de Posidipo, esclarece em nota que a composição “constitui a mais completa e antiga referência à Ocasião (Kairos) de Lisipo de Sícion”. Ao que tudo indica, “a estátua não esteve exposta em Sícion, mas apenas em Olímpia, onde os atletas lhe prestavam homenagem antes das provas (Pausânias 5.14.19). Autores bizantinos tardios referem que a estátua terá sido levada para Constantinopla, onde

Mais tardiamente, o relevo romano em Veneza (ver Fig. 4b) reinventa o *kairos* na companhia de um jovem, que lhe agarra as madeixas cadentes na frente, de um ancião, que não consegue detê-lo, e de uma mulher em atitude de lamento. A figuração do lamento associa o *kairos* ao remorso, à *metanoia*, designadamente ao sentimento de resignação por infringir os próprios princípios morais. Supera, assim, a tristeza intensa e, tendo em conta o que dizem os retores, incorpora também o apuro da correcção²⁵. Ganha relevo o sentido de reflexão, de continuado ajustamento. Por extensão de sentido, acha-se o investimento na formação, dando vulto à ética²⁶ tendente ao comportamento impecável. Pelo contrário, Himério, na écloga 14.1, associa o *kairos* aos preparativos para a acção, bélica ou diária, mediante palavras desta área semântica, por exemplo o participípio *oplismenon*. O sentido de equilíbrio também se perdeu, substituindo-se a lâmina por um objecto para polir pedra. A metáfora da retórica enquanto discurso eficaz, obtido mediante o aperfeiçoamento, é evidente no título, tal como no proémio, no texto grego, e no exórdio, na tradução em latim. No texto grego ressei a finalidade protréptica, onde a qualidade do terrível, *deinos*, não se manifesta exclusivamente nas mãos, *de en ara e cheira monon*, revelando-se também na inteligência aplicada à reflexão, *gnomen*²⁷. No texto em latim o projecto persuasivo indica-se enquanto marca da interioridade (*insignis*), manifestada não apenas nas mãos (*non manu solum*), mas também no engenho (*ingenio*)²⁸, a inteligência inata. Por exemplo, Calístrato²⁹ concentra-se na arte enquanto geradora de força estética que afecta os sentidos do observador até à afasia, *aphasia*, ou seja, sem saber o que dizer, tal é o espanto, *thauma*. Empenha-se também em lhe enganar o olho, *ton o ophtalmon epata*, não obstante a mais ampla alusão estética se achar na

foi exposta no Palácio de Lausos, ao lado do Zeus de Olímpia de Fídias”.

²⁵ Ver Lausberg (2011: 226).

²⁶ Permito-me aqui aflorar a conexão entre a *paideia* e a ética, já estabelecida a propósito do herói Aquiles em atitude de lamento, num artigo publicado no volume *Poesia e Retórica* (Figueira 2017: 9-23; 2020: 122-157, 259-291).

²⁷ Ver Himério, Écloga 14.1 (p. 241 da edição indicada na bibliografia).

²⁸ Ver Himério, Écloga 14.1 (p. 242 da edição indicada na bibliografia).

²⁹ Ver Calístrato, *Descrições*, 6.

comparação do Kairos com Dioniso, *en de Dionuso kata to pleiston empheres*. O adjectivo *empheres* aduz profundidade, distinguindo o *kairos* como porção da interioridade do deus, designadamente como inferência do filho de Sémele.

É exactamente esta qualidade que ressaí em Ramalho. As circunstâncias e os acontecimentos abrem a vaga de indeterminação indicadora de sentido não pré-existente, nascituro no espaço-tempo enquanto qualidade realizável. Ou seja, viabiliza um talento. São exemplos disto o sintagma “sonoros silêncios” e o verso “a lâmina das ruas sibila uma gesta”. Mediante esta artéria principal, a poeta absorve o leitor para a visualização estética, dando ao verso o voto formulado a princípio, a fim de que cada um possa encontrar e dar um sentido à vida. Assim indissocia a sensibilidade da racionalidade, alcançando a unidade mediante a diferença. A língua verbal nomeia aquela aparência sinestésica fugidia, fazendo acontecer o que recebeu da semântica. Ganha aqui significado a apreensão de uma presença transiente, atinente ao tempo e ao espaço. Este é o eixo de *Sessenta minutos*. Para a dizer, a poeta ancora o *kairos* na urgência da acção humana, mediante um jogo de sensações e de afinidades, inalienáveis da biosfera. A qualidade somática e sensível do poema leva a que a reflexão neste artigo não possa, com responsabilidade, ignorar que a interdependência entre o saber e o ser, o cruzar da ética com o mundo físico, sustentam *Sessenta minutos*, reinventando enigmas fundados pelos pensadores activos nos séculos VI e V a. C. Esta presença clássica ocupa o epicentro de circunstâncias e de situações de onde emerge a crise (*krisis*) iniciadora da acção decisiva no poema. De facto, a batalha entre o Tempo e a Poesia irrompe da *asphiksia*, da falta de pulso. Este “fato” (p. 17) diz o desequilíbrio mediante o excesso, tanto quanto o confronto entre Paimutic e Pachamama possibilita o (re)equilíbrio. Tal como me esforcei por mostrar, dentro dos limites das minhas competências, no poema manifestam-se (des)proporções e (des)equilíbrios, que, por destacarem alterações, dão saliência à temática do estranhamento na ética da reflexão (*ethos*) também próprios ao pensar antigo³⁰. Apesar das muitas obscuridades e indeterminações que lhe são inerentes, não é menos

³⁰ Ver Kirk et al. (2010: XIII-XVIII) para uma síntese destas questões aqui não

certo que naquele recorte se continua a dar conta de quase todos os aspectos do mundo. Além disso, é este o princípio de *Sessenta minutos*, que transcrevo de seguida, a anteceder a breve narrativa bibliográfica da poeta Christina Ramalho (2021a: 5-6):

Minha ideia foi propor uma larga reflexão sobre a vida como um todo [...] a ser trabalhada por cada um/a de nós por meio de pensamentos, gestos e atitudes. [...] Nesse sentido, a poesia, com seus recursos e figurações, desvela e revela, e é ponte e caminho para que se amplie a capacidade humana [...] com a descoberta dos sentidos mais profundos de nossa experiência no mundo [...].

3. Narrativa bibliográfica e método poiético

Christina Ramalho é natural do Sergipe (Brasil), sendo Doutora em Letras (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e pós-doutorada em Estudos Cabo-Verdianos (Universidade de São Paulo/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e em Estudos Épicos (Université Clermont-Auvergne). É directora da colecção Série Epopeia – Estudos Épicos, publicada pela Criação Editora³¹, da qual integra o conselho científico. Influente no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Mestrado Profissional em Letras da UFPS, é editora da *Revista Épicas*³², tendo transitado do cargo de Coordenadora para o de Coordenadora-adjunta do Centro Internacional Multidisciplinar para os Estudos Épicos (CIMEEP)³³, por si fundado em 2013, na Universidade Federal do Sergipe. Coordena, assim, um grupo científico transnacional em

importantes, posto que apenas pretendo salientar a actualidade e a validade do pensamento anterior à conceitualização para a análise do poema de Christina Ramalho, onde aquela estética é fundamental.

³¹ Entre os títulos publicados, vejam-se por exemplo, Mayara dos Anjos Nascimento (2021), *O “Projeto Brasil” de Stella Leonardos: uma rapsódia, um cancionista e um romanceiro* e Luciana Leite de Mendonça (2022), *Quatro Representações de Zumbi dos Palmares em Cordel Épico*.

³² A revista está disponível em <https://www.revistaepicas.com/>.

³³ A coordenação do CIMEEP (<https://www.cimeep.com/>) está actualmente sob a égide do Professor Doutor Fernando de Mendonça.

crescente expansão, dando-se à posição de Professora-associada de Teoria Literária e Literatura Brasileira daquela Escola. Sendo autora de vasta obra publicada no Brasil e na Argentina³⁴, com ampla difusão na Internet, é Membro da Associação Portuguesa de Escritores (APEN), dedicando-se aos estudos épicos e ao ensino da poesia, ambas valências proficientes na sua integração do júri do prémio Jabuti, na categoria *Contos e Crónicas* (2015). Em *Cama de Gato*³⁵ reúnem-se poemas da sua autoria, estendendo-se a actuação da escritora à organização deste livro atento “ao mundo sendo” (p. 11). Esta sensibilidade prolonga-se no labor de tradução, que também chamou a seu cargo naquela antologia bilingue (Português do Brasil e Castelhana da Argentina), acusando competências de intercâmbio e de socialização, demonstrativas de que, como escreve Araceli Otamendi, “[h]ay palabras que en otro idioma, no conocemos, porque pertenecen a la lengua hablada de cada día” (p. 9).

A escritora brasileira alcança, assim, todos os leitores de português e de línguas neolatinas, sem deixar de interpelar quem, não lendo estas línguas, envereda pela expressão noutras famílias linguísticas e se interessa pela mensagem iconográfica, aliás tão central na sua poética quanto também aí é fecunda e eloquente³⁶.

³⁴ Entre as obras mais recentes da autora, ver *Ponteiros de papel* (2020), um livro constituído por poemas inspirados pela situação de confinamento procedente da pandemia gerada pelo coronavírus; *Poemas de Danda & Chris* (2020) revelam a capacidade discursiva de Ramalho adaptada às crianças; *Ítalo* (2018, poemas e crónicas); *Poemas mínimos* (2019); *fió de teNsão* (2018, poemas); *Catimbó* (2018, crónicas reunidas); *Dança no espelho* (2005 e 2018, contos); *Laço e nó* (2000, poemas). *Agujas de papel/Ponteiros de papel* (2021) foi publicado na Argentina pela editora Zeta Centuria, assim coroando o brilhante percurso anunciado em 1998, quando Christina Ramalho publicou *Musa Carmesim*, poema épico com presença grega: “Quase sou Penélope aguardando Ulisses vendo morrer pretendentes sob o mítico braço da heróica sorte. Quase sou Helena inimizando Páris e Menelau eternizando a Tróia no cavalo-forte” (apud Silva 2004: 71).

³⁵ Ver Ramalho e Otamendi (2021).

³⁶ Os fotopoemas, disponíveis no endereço <http://www.mallarmargens.com>, validam isto mesmo, revelando também Ramalho enquanto autora de numerosas exposições nacionais e internacionais.

A sua criação literária concretiza-se na tessitura de referências culturais, artísticas e literárias misturando-se com menções da vida diária, enlançando-se tudo isto com acontecimentos e circunstâncias ocorridas em alargada dilatação cronológica, merecendo aí saliência a actualidade da vida hoje, enquanto reescrita do passado, não ultrapassado, porquanto participa do projecto do futuro³⁷. Este entrosamento, ao tempo fáctico e reinventivo, dá saliência ao enlace dialéctico desta capacidade empática, com a gnose académica, sendo este um traço distintivo da obra de Ramalho³⁸.

A riqueza e a vastidão do território cultural em *Sessenta minutos* consente a diversidade de leituras, sem diluir a presença clássica³⁹, aliás tão dominante no poema como também aí é estruturante. Este alicerce alarga-se a conteúdo central, realizado na problemática do tempo enquanto processo de surgimento do próprio tempo. A densidade e a intensidade das imagens, designadamente, “um salto no

³⁷ A história enquanto cronologia e mito é evidente no repto ao leitor (Ramalho 2012: 7) e é eloquente quanto à interioridade, em Pachamary. A hibridez das personagens mais acentua a intertextualidade e a intermedialidade dominantes na obra. Ademais é patente nas incorporações míticas do nome de ambas, que contemplam o passado, o presente e o futuro, destacando-se três noções distintas: *chronos*, o tempo linear manifestado da sucessão das gerações, reportadas no seu conjunto; *aion*, a perpetuidade; e o *kairos*, mais habitualmente associado ao momento da acção humana eficaz.

³⁸ Sob o título *miXturas: Literatura, cultura, artes plásticas*, o sítio da poeta na Internet é ilustrativo disso mesmo (ver <https://www.ramalhochris.com/>).

³⁹ A presença é assídua, mais ou menos directamente. Refiro apenas dois exemplos, designadamente o verso “a lâmina das ruas sibila uma gesta” (p. 11). Aqui, a referência à ou às Sibilas faz-se mediante a transformação do substantivo em verbo. Junta-se este movimento à canção de pendor épico, destacando-se a gesta enquanto profecia engendrada pelo tempo-espaco. De facto, não obstante as inúmeras lendas atinentes à sibila (cf. Grimal 2020), de uma maneira geral, assim se designa a sacerdotisa encarregada da transmissão dos oráculos de Apolo. Outra face grega dá-se a ver na menção da Fénix. Neste verso, “e do pó do ecocídio nenhuma fênix surgirá” (p. 56), a noção de renovação associada à ave do imaginário grego torna-se meio de ampliação da esterilidade emergente da destruição da Terra, o *oikos* da vida em simbiose nas suas manifestações plurais, designadamente, humana, zoológica, botânica e mineral, uma globalidade implícita na aglutinação “ecocídio”.

escuro” (p. 24), e de coragem de existir, “mas Pachamary quebra a regra [...] e andarilha das margens inverte a trilha das lógicas [...] arranca de sua tez a máscara falsa da lucidez” (pp. 39, 41), abeiram os leitores do abismo para que estes “consigam multiplicar seus sessenta minutos por um tempo inaugural, sem ponteiros, mas com infinita sensibilidade” (p. 7). A proposta qualifica-se como trabalho da maior urgência, em face das circunstâncias ameaçadoras da vida, desamparando o Homem na iminência da condição de ser para o deixar de ser⁴⁰.

Esta aniquilação diz-se em expressões como o “estômago faminto” de Chronos (p. 31), as “vidas-roteiros [que] seguem morrendo em precipícios” (p. 31), “enquanto viver é só desgosto” (p. 43), nas “amarras do silêncio” (p. 13) e n’ “o vazio que arde incapaz de ser linguagem” (p. 40), actualizando-se e, por isso, ainda é mais perturbadora, por fazer menção da manipulação com fins destrutivos das energias nucleares, “Hiroshimas que explodem a beleza do mundo” e “bombas do Armagedon” (pp. 37, 54). A crença no progresso e nas suas dialécticas some-se na vacilante “miragem no deserto” (p. 38), não sem que a desordem, “a [...] anti-consoada que rouba o coração da vida” (p. 32), a brutalidade, “no palco pastiche do medo [...] o vermelho nas veias do chão” (p. 30), preencham a ampla cadeia cronológica em que o combate entre o Deus do Tempo⁴¹ e a Deusa da Poesia acontece. Deste confronto,

⁴⁰ Afasto-me aqui da presença grega, apenas para mencionar duas importantes reescritas, sem preocupações de história da transmissão textual. A justaposição dos versos alusivos a este acontecimento faz-se mediante a imagem da caveira, repousante junto de livros, dando relevo à pergunta de *Hamlet* (“To be or not to be”, 3.1), a que se junta o eco da fala de Macbeth (“Out, out, brief candle!”, *Macbeth* 5.5), “fogo trágico que morre na vela” (p. 22). Apesar do enorme salto cronológico que nos transporta a Shakespeare, tais menções mais não fazem do que reforçar a questão de Parménides, pulsante em *Sessenta minutos*.

⁴¹ Para a presente finalidade, destaco apenas a importância da hibridez no transporte da cadeia de mitos: “[à] boa maneira homérica, as personagens ficcionais tendem [...] a assumir na sua antroponímia etimologias expressivas (ou falantes)” (Pinto 2019: 228-229). Acusa isto a impressão de perenidade, de descontinuidade e de mesclagem, todas influentes nas compleições do *kairos* no poema. A poeta escreve sobre o processo de construção de Paimutic na página <https://www.ramalhochris.com/paimutic>.

ganham significado instantes, plenos e intensos, ocorridos “no de repente”⁴². Resulta isto na impressão de eclosões repentinas na perenidade do tempo. Assim indica o trazer de circunstâncias e de situações à poiética. Em conformidade, o título *Sessenta minutos* dá saliência à noção de cumprimento do tempo; além disso, ao somatizar o Tempo, o tema da luta (*agon*) associa-se ao conteúdo acusando sintomas, “sintam os brotos das plantas e os olhos secretos dos elementais” (p. 67), desencadeadores de crises (*kriseis*)⁴³. Destas advêm metabolismos resolutivos do *agon* entre Paimutic e Pachamama, tal como indica o processo do devir, fluente na interioridade do tempo, aliás afirmado na transformação de Paimutic em Paimutik: “Paimutik agora é Tempo de Paz” (p. 68).

O poema ganha destaque enquanto corpo sintomatológico. O acontecimento súbito e sincrónico de instâncias, com consequências determinantes, é não só dominante, mas também resolutivo e diz-se *kairos*. Esta transliteração dá-se à abertura da reflexão mediante a repetição perifrástica, em que repercute a pergunta “[o] que é o Tempo [...]?” (p. 22), e se realiza o exercício da demanda do ser⁴⁴, a princípio predita, com ampliação, porquanto evoca a

⁴² Esta expressão contempla a impressão de superação, o que nos faz avançar no tempo ao encontro do *Parménides* de Platão (156c-e), para aí nos determos no sentido do advérbio *exaiphnes*, que diz a qualidade do instante como indicador de algo que parece interpor-se entre o estático e o móvel, porém sem existência em nenhum tempo, *en chrono oudeni ousa* (156e), por isso mesmo, fugaz. Tal como no poema de Ramalho, a acção é convocada com pontualidade e intensidade, “e tão presente é capaz de bordar a vida no de repente” (p. 36). Desta maneira, o *kairos* aparece como tempo e como espaço, brotante da tendência gerundiva, isto é, da propensão para o ir correndo, aliás evidente na expressão esquematizada, na acepção de *schematizō*, dar uma figura, uma forma, uma posição (Bailly 2000: s.v.) do tempo que “se deixa escorrer, relógio de Dalí” (p. 61).

⁴³ Os nexos entre *krisis* e *kairos* foram objecto de aprofundada reflexão por Moutsopoulos (1991; 2005: 324-341, 342-348).

⁴⁴ Salienta-se a pergunta basilar, *ti to on?* (“o que é o ser?”: Aristóteles, *Metafísica*. 1028b4), completamente a propósito, em face da enorme importância que Ramalho atribui ao ensino da poesia, defendendo a posição de que esta é inalienável da vida: “A Poesia é o Mundo Sendo” (cf. Ramalho 2014: 330-370), portanto, não apenas o ser humano, sendo esta noção dada pelo artigo

máxima heraclitiana, “a mim mesmo me procurarei”⁴⁵, “[m]inha ideia foi propor uma larga reflexão sobre a vida” (p. 5). A humanidade do ser humano acha-se nesta fundação, ajusta-se e esquematiza-se no corpo mediativo da deusa, Pachamary, a matéria “a ser trabalhada por cada um/a de nós” (p. 5). Por conseguinte, a acção humana desempenha um papel medular. Eixo e desfecho da transformação, que já mencionei, o *kairos* esgueira-se da mistura entre a “sorte”⁴⁶ (p. 23), o sinestésico, “ouçam as águas [...] sintam os brotos das plantas” (p. 67) e o “perfume de Gaia” (p. 60), e a acção, “quando a Poesia se vê [...] no rosto das pessoas [...] carregando no corpo inteiro metáforas de sonhos”, “desata[m-se] nós libertando kairós” (p. 68).

Não obstante a ausência de um percurso associável ao que está atribuído a cada pensador ou de isto se manifestar de maneira sis-

do género neutro (*to*) na citada pergunta.

⁴⁵ *Edidzesamen emeouton*. Ramalho profunda-se no sentido desta máxima, porquanto sugere a importância de compreender o meão destas questões no acontecer das mesmas, sendo aí que o ser humano conhece e se conhece. A autora objectiva o acontecimento, situa-o fora do sujeito, lançando-o na demanda da sua própria interioridade. Apenas assim o ser humano pode ser. Pode ser reflectindo, sentindo e utilizando as facultades críticas. O não pensar instaura o não ser, torna invisível a referência, o significado e a própria existência. A vida ganha significado como força sem identidade, cabendo a cada um achar a sua. Este eco parmenídeo (fr. 6 Simplicio, *Física*, 86, 27-8) não vem senão reforçar a urgência de restaurar hoje o pensamento *estético* que a princípio mencionei. O repto ao leitor para que ache a sua própria interioridade, em *Sessenta minutos* tem a feição de voto e de desafio, mais se aproximando do entrelaçamento do saber e do ser, que também já mencionei, em *Parménides*, porquanto a preocupação de apoiar o texto com notas e inquéritos a especialistas (p. 72, nota 65) afirma a exigência da demonstração da individualidade e do merecimento desta, sendo isto uma inovação de *Parménides* hoje viva e respeitada. Por último, gostaria de salientar que o único tratado atribuído a *Parménides* é também um poema. O nexa com o *eleáta* tem, pois, uma ressonância forte em *Sessenta minutos*, porquanto o poema épico age na transmissão da memória e enquanto enciclopédia de acontecimentos, à semelhança de Homero. Ainda sobre o *kairos*, ver *Várzeas* (2013: 27-31).

⁴⁶ Entre outros, ver Leão (2010: 183-194).

temática, os passos citados manifestam recriações de reconstituições do pensamento de Heraclito, porquanto no poema ganha destaque a constituição comum ao ser humano e ao mundo que o integra, dando relevo ao talhe, enquanto proporção tendente ao equilíbrio entre aquele e este. Assim sugere o conselho ético do pensador efésio: “Os que falam com juízo devem apoiar-se no que a todos é comum [...]. Pois todas as leis humanas são alimentadas por uma só, a lei divina; é que ela tem tanto poder quanto quer, e para tudo ela é bastante e ainda sobra”⁴⁷. Esta afirmação fortifica-se ao comparar-se com as seguintes: “se bem que o Logos seja comum, a maioria [dos homens] vive como se tivesse uma compreensão particular”⁴⁸, e mais relevante ainda é a seguinte declaração: “Dando ouvidos, não a mim, mas ao Logos, é avisado concordar em que todas as coisas são uma”⁴⁹. É sobre a estrutura de ocorrências do *kairos* que me ocupo de seguida.

4. Estrutura de comparências do *kairos* em *Sessenta minutos*

Os olhos fechados de Pachamary relembram a cegueira de Homero, assim anunciando a poética da interioridade⁵⁰, também sa-

⁴⁷ Ver Fr. 114, Estobeu, *Antologia*, 3.1.179. Ao sustentar a relação entre o Homem e a Natureza, mediante a atitude de escuta a esta, o poema de Ramalho rediz a actualidade daquele pensar, indicando a via de reflexão que se impõe em face do comportamento humano na biosfera, que também é o seu biota, “este maravilhoso planeta que tão mal tem sido tratado por nós” (p. 7).

⁴⁸ Ver Fr. 1, Sexto Empírico, *Contra os Gramáticos*, 7.133.

⁴⁹ Ver Fr. 50, Hipólito, Ref. 9, 9, 1.

⁵⁰ Apoio-me na análise de Figueira (2018; 2020: 84-117), bastando aqui referir que “le bouclier ressort comme mise en scène d’un spectacle mental, dont le metteur en scène est Héphaïstos. Par conséquent le dieu suscite une rêverie éveillée et cohérente, permettant à l’auditoire de se rapporter au temps de façon à mettre en cohérence les jalons temporels qui composent le bouclier, en engendrant une nouvelle manière d’appréhender les changements de l’univers de la perception et de l’action” (2018: 10). Hoje está comprovado (Damásio 2010: 126-127) o que no passado foi o indício da associação da visão a outras funções do cérebro, i.e., como algo sensível e cognitivo (Platão, *Teeteto*, 151e).

liente na hibridez emergente da intertextualidade e da intermedialidade, que pontua o texto mediante imagens e códigos-RR, já mencionados, ocasionando impressões sinestésicas recordativas da descrição do escudo de Aquiles (*Iliada*, 18.477-617)⁵¹. Planeada para uma hora, a leitura amplia-se exponencialmente através da mediação digital, hoje preponderante, actualizando os clássicos. Por isso, não obstante a designação autógrafa de “epopeia-relâmpago” (p. 6) pressupor a quantidade diminuta de versos por oposição aos milhares de versos constituintes da maioria das epopeias, é precisamente a mediação tecnológica que distende este breve poema. Tradicional porquanto recria o presente enquanto afecto proposto ao esforço da reflexão, esta obra funda um lugar de privilégio para o humano mediante a criação linguística. Assim, a inauguração vocabular constitui no poema outra manifestação do *kairos*. O “infinitar” (p. 39) de caminhos indica o acontecer da palavra, o dizível, revelando o que é. O *kairos* reporta-se também à acção, vinculando esta à interpretação do mundo, como se pode inferir do destaque do tempo contínuo medido, sessenta minutos. Esta unidade é intersectada por inúmeros trilhos, objectivados pelo leitor, navegante nos nós do hipertexto, enquanto geografias qualitativas. Supera-se, desta maneira, a linearidade do discurso e desprende-se o leitor no intrincado complexo de conexões⁵². Esta experiência sinestésica não

⁵¹ Na descrição do escudo de Aquiles, o deus Hefesto forja meticulosamente duas cidades opostas mediante a *symmetria* tensional de acontecimentos e de circunstâncias. As impressões suscitadas por aquela oposição revelam pontos de indeterminação geradores de sentido e da qualidade da acção, a que o ardil não é alheio. Por isso, na ausência de uma palavra equivalente em português, o vocábulo grego *metis* (Détienne e Vernant 2009: 10) incorpora uma noção complexa que dá conta da singularidade de Hefesto. Na *Iliada* (18.482), *iduiessi prapidessin*, “com perícia excepcional”, é a expressão que designa tal rigor e saber fazer instruído nos afectos, no pensar e na técnica, mas não só. O tempo enquanto algo forjado dá-se a visualizar como matéria a trabalhar, tal como no poema de Ramalho.

⁵² Vem a propósito observar que a opção de leitura realiza um conflito, uma categoria da tragédia (Serra 2018: 148-247), aliás presente no livro mediante a máscara (p. 10).

difere muito do que hoje se pensará ter sido a experiência do espectador/audiente de Homero, também ele navegante no cosmo metaléptico do poema, não obstante a visualização, neste caso, ocorrer principalmente no plano da imaginação, apesar de poesia e iconografia⁵³ constituírem uma matéria comum com o poema.

Realizado desta maneira, o *kairos* diz um modo de ser, manifesta *dynamis*, destacando o tempo (*chronos*) enquanto moldura e recipiente. *Chronos* desenha-se na urdidura intersectada por acontecimentos e por circunstâncias, em que a acção é solicitada num determinado momento e só ao humano cabe executá-la. Porém, não depende isto do querer do sujeito executante, ganhando aqui significado a ineficácia da acção ocorrida antes ou depois dessa determinação. Indica isto a *convenientia*, a *harmonia*, que atrai os elementos envolvidos mediante *sympatheia* entre todos, descrevendo o movimento que tudo move, opõe e reorganiza, aliás dito no quadro do combate entre a Deusa da Poesia e o Deus do Tempo. O *kairos* irrompe, assim, da intimidade com a poiética, i.e., enquanto maneira de dar conta das circunstâncias. Em Ramalho, a forte presença da imagem agarra-se ao verso figurativo, dando palavras ao desenho, elevando à enésima potência o corpo semântico de ambos, tornando-o mais sensível, sinestésico e múltiplo junto do leitor-ouvinte.

Sessenta minutos propõe ao leitor dois roteiros de leitura. O primeiro interna-o na profundidade, conduzindo-o à reflexão, à análise, ao esforço, à pugna com o texto. O segundo alivia-o desta imersão, trazendo-o à sua superfície, diluindo-o na hipertextualidade mediante a intermedialidade influente na Internet. Tal leitor será capaz da simultaneidade de actividades cognitivas, como a leitura, a audição e a visão, desviando-se da análise e preferindo o itinerário

⁵³ A metalepse, já comentada noutro lugar (Figueira 2018; 2020: 226-227), “é um tropo, que procura o seu estranhamento, fora do contexto” (Lausberg 2011: 144 e 142, 160, 164), tendo constituído uma importante “prática de linguagem” para os antigos retores (Cícero, *Brutus*, 69; *De Oratore* 3.200; Quintiliano, *Institutio*, 8.6.1, 8.6.37-38, 9.1.4.) e recebido grande relevo nos estudos de Gérard Genette (1983; 2004).

sequencial, de canção em canção ou interessando-se pela viagem virtual ocasionada pelas notas, expoentes de palavras semanticamente já robustas. Esta fonte de sentido ocasiona o regresso mais apurado, e até reinventivo, ao poema, ou, pelo contrário, dita o desnorte a quem se perde nesta circulação. Independentemente disto, a obra construída dá-se a todos, “para quem quiser ir além do livro e expandir a própria viagem pelos caminhos que deseje, optando pelas indicações que pareçam mais interessantes e descartando as que não interessem” (p. 7). Releva daqui a rejeição, voluntária ou nem por isso, enquanto *energeia* que atrai o caminho individual. A colocação de elementos na cadeia de reconhecimento configura a justaposição e a recriação de matérias, dizendo as convulsões da vida hoje, ao “jogar todos os elementos do problema diante do ouvinte”. Desta maneira, tornam-se legíveis a desordem, a desesperança e o horror, ditas por Goyet (2021: 26-27)⁵⁴ a propósito da *Iliada*, no passo que transcrevo de seguida:

[L]e texte ne gomme pas complètement le désordre qu’il cherche à encadrer. [...] Crudité et variété sont ainsi les premiers traits caractéristiques des combats. [...] E]lle ne se con-

⁵⁴ A primeira parte da importante obra de Florence Goyet intitulada *Penser sans concepts* (2021) é dedicada à *Iliada* e tem tradução portuguesa (Ramalho e Trindade 2021). Goyet defende a seguinte tese: “l’épopée guerrière est une gigantesque machine à penser. La guerre qu’elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l’appréhender intellectuellement. En absence des outils conceptuels que nous connaissons [...] l’épopée permet une compréhension obscure mais profonde, efficace” (p. 7). No poema de Ramalho tal enfrentamento não é uma metáfora. Os actos de grande violência, de horror e de aniquilação de vida são factos, com data, lugar e nomes, que adquirem dimensões ainda mais sufocantes, porquanto hoje vemos a guerra e o sofrimento de milhares de pessoas no mundo, investem-se no poema da carga reflexiva onde o leitor poderá encontrar “the words and voice needed to mourn the loss of so many and to describe the horrors they have been through” (Vinagre 2019: 405). Efectivamente, “[n]o mundo grego, a morte é omnipresente e omnipotente”, porém, em *Sessenta minutos*, não “é o fim total e absoluto [...] uma visão fatalista da vida e do homem, as moiras ou destino a que ninguém pode escapar, independentemente do que fizer” (Guimarães, Araújo 2018: 19).

tente pas plus des ululements des pleureuses. Face à ce qui bouleverse, elle n'est pas simple exutoire à la douleur et à l'angoisse. Le retour de formules consacrées au milieu de la description de l'horrible est un premier point fixe auquel se raccrocher [...]. Toutes ces formules qui reviennent [...] sont le retour du même dans le désordre dans la lutte, une première façon pour l'auditeur de construire un cadre familial qui domestiquera l'horreur pour introduire de la lisibilité dans un monde incompréhensible.

No poema de Ramalho, o horrível e o cruel também se repetem. Porém, a legibilidade do mundo constrói-se mediante o intrincado de conceitos e de referências culturais. Assim intensificada, a poética realiza a metabolização da crueldade do ser humano, resultando esta transformação no equilíbrio do cosmo mediante a discórdia não destrutiva. Não encontrei lirismos na poética do cosmo em Ramalho. Pelo contrário, a batalha calcula proporções, concretamente elabora variações de grandezas e ocupa-se de acumulações de quantidades (ver Tabela 1, infra), por isso, no fim do poema, o advérbio “agora” (p. 68) ganha saliência. Tal opção adverbial não vem senão resolver o combate entre Paimutic e Pachamama, em articulação com o cálculo restitutivo do movimento oscilatório próprio do combate. Isto evoca a recriação de Lisipo (ver Fig. 4a), designadamente indica a noção de acção dinâmica repetível num intervalo de tempo, tal como sugere a lâmina segurada por Kairos. Ganham aqui significado duas coisas, uma é a linha recta da balança, outra é a linha curva da lâmina que a toca, definindo uma tangente. O *kairos* recria, desta maneira, o caminhar sobre a curva, ou seja, o movimento de oscilação. A presença da balança junta àquela dinâmica a indicação de equilíbrio e, por isso, de justiça (*dike*), sendo a balança um atributo de Témis, a deusa da justiça. Porém, vai mais longe. A oscilação dá visibilidade a um aspecto em detrimento de outro, indicando a precisão de equilibrar tal excesso. Além disso, tais repercussões, no poema de Ramalho, estabelecem conexões com Heraclito⁵⁵, dando destaque à valia do regresso aos

⁵⁵ Kirk et al. (2010: 200-201).

antigos pensadores. De facto, já aqui o mencionei, Paimutic converte-se em Paimutik. A poética em *Sessenta minutos* funda o Tempo na diferença, porquanto, ao alterar apenas uma letra, diz que o idêntico se acha na diferença⁵⁶. O Tempo, no poema, não morre, cosmetiza-se. O transbordo da matéria grega no poema manifesta-se na dádiva aos sentidos do mundo hoje, instaurando-se, por isso, como narrativa da humanidade. Confirmam isto mesmo as referências a acontecimentos datados de 2020 e de 2021, como a morte de Floyd⁵⁷ (p. 17) e a pandemia, “que agora nos aprisiona em uma rede de desesperança” (p. 5). Do confronto do Tempo com a Poesia ressaí a antevisão de transcendência da condição de crueldade, mediante a criação linguística, aliás finalidade declarada na redenção mediante arte, como podemos concluir da capacidade transformadora de Pachamama. É exactamente esta conversão que o audiolivro acentua, não sem, mais uma vez, recordar Homero. A poeta traz-se ao domínio da oralidade⁵⁸, despertando o ouvinte para a po-

⁵⁶ Cf. Aristóteles, *Metafísica*, 1.3, 1044b23-27.

⁵⁷ O desamparo e a crueldade abemolam a distância mais de três mil anos entre *Sessenta minutos* e Homero. Regresso à descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*; entre os vários passos sustentadores daquela afirmação, veja-se o seguinte: “Quando chegaram onde lhes pareceu fácil a emboscada, num rio que servia de bebedouro para todos os rebanhos, aí se posicionaram [...] / Depois saíram dois vigias para longe da hoste, à espera de verem chegar as ovelhas e bois [...], que chegaram depressa. Atrás deles seguiam dois pastores, deleitando-se ao som da flauta. Não pressentiram o dolo. [...] / [C]ontra eles se atiraram os soldados e [...] mataram os pastores” (*Il.* 18.520-529).

⁵⁸ O livro reafirma a importância da transmissão oral da memória mediante a poesia. À semelhança da Antiguidade, a “miscigenação de géneros” dinamiza o poema, sendo ampliada mediante a oralização do texto, que por ser libertado no meio virtual da Internet, traz ao presente a experiência da difusão oral, habitual na Antiguidade. A propagação da poesia épica, em particular da *Iliada*, perdurou, porquanto “[Homero] ocupa o lugar de autoridade primordial sobre todas as matérias no âmbito da cultura e da educação gregas” (Fonseca 2018: 5). O canto oral estaria sujeito “à própria natureza do evento ou da ocasião em que se produzia um canto oral, o estatuto social e o nível cultural dos espectadores determinavam a configuração da narrativa heróica e as possíveis adaptações que o poeta decidiria pôr em prática” (p. 113). Ao invés, no poema de Ramalho, a configuração delega-se também no leitor / ouvinte.

tência da voz humana, absorvendo-o para a sua poética, assim desencadeando impressões. Cativo da escuta, investe-se o ouvinte da capacidade de imaginar e de agir. A estrutura do poema funda-se no abismo de circulação do sentido e do transtorno, “nada escapa ao fogo que queima o solo dos segundos”. Estes digitalizam-se, traçando uma colmeia de ressignificação que, não dispensando a tecnologia do século XXI, não só não se fragiliza nesta mediação, como também se subsume nesta, construindo-se ao exemplo dos clássicos, ao tempo que se tradicionaliza nesta actualização.

Em conformidade com esta qualidade, é sobre a fluidez da forma do tempo, na acepção grega de *schema*, que agora me ocupo, referindo a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*, que já citei acima a outro propósito. Neste trecho, a latência de um ponto de viragem suscita três noções influentes no *kairos*. Concretamente, o duplo, as duas cidades em confronto naquele passo de Homero, ao acontecimento e à circunstância, designadamente as acções e as impressões que são descritas. Neste passo ecrástico da *Iliada*, a indeterminação dá lugar ao corpo poroso, actuante nas noções derivadas da qualidade dúctil e polissémica da palavra *kairos*, reinventando-se também tudo isto em *Sessenta minutos*.

A solução múltipla denuncia uma lacuna, como bem observaram Détienne e Vernant (2009). Por um lado o *kairos* associa-se à acção humana decisiva e inauguradora, irreflectida, porém fortalecida e aperfeiçoada pela *techne*. Por outro lado, tudo isto indica a ausência de uma lei universal, aplicável à *kosmetica* de condições, externas e internas ao sujeito, e independentes do querer deste, não obstante a acção que referi pressupor a perícia e a *sympatheia* com tais manifestações. Neste enquadramento ocorre o momento no qual cai⁵⁹ ou se atravessa uma acção, ocasionando a impressão de

Não obstante, também este é igualado à audiência de Homero, porquanto naquele como neste se desenha “uma nova categoria de ouvintes” (Fonseca 2018: 113n). Estes são proficientes “num jogo anamórfico que depende, em última instância, do leitor e da sua percepção” (Resende 2019: 65). Ver ainda Bakker (2005) e Calame (2009).

⁵⁹ *Kairos*, com a acepção de cair no ponto exacto ou fatal (ἄτε καιρία πτώσιμος, Êsquilo, *Agamémnon*, 1022), sugere o sentido de lugar.

energia (*energeia*), em movimento. É nesta intersecção, comum com formas (*schemata*) qualitativas do *kairos* em fontes gregas, que o *kairos* se revela em *Sessenta minutos*. Recriado no sentido múltiplo, o *kairos* diferenciou-se como instância da crise (*krisis*), i.e., como discernimento, comparação, julgamento e discriminação e construção de Identidade.

“Tempo brincando de ser cata-vento” (p. 11)	“[...] como somem os textos dos necrológicos” (p. 27)	“termina bem depressa o que não teria fim” (p. 39)	“a fissura do tempo” (p. 54)
“Regista ou revela a cada segundo” (p. 12)	“ilhas decotadas em meio ao naufrágio” (p. 28)	“entre sóis e luas [...] se ensaiam os rostos e os gestos” (p. 42)	“bolha do pensamento” (p. 54)
“No gongo do desafio” (p. 13)	“Chronos irrompido” (p. 29)	“gritos [...] arbitrários da morte” (p. 42)	“cacto quando sorri em forma de flor” (p. 57)
“Rebordando as vestes do tempo” (p. 13)	“nasce no asfalto da geografia” (p. 29)	“Pachamary se casa com cada palavra que desnuda” (p. 44)	“presença de permanências” (p. 57)
“Romperá [...] as amarras do silêncio” (p. 13)	“tempestade na casa sem luz” (p. 30)	“quintal onde se gesta a festa” (p. 46)	“o foi-se que não volta” (p. 58)
“corre-escorre” (p. 22)	“[o] que me toma quando abro a janela” (p. 30)	“fel transformado em licor” (p. 46)	“outros tempos dentro do Tempo” (p. 60)
“escarra o nosso nascimento e morte” (p. 23)	“a carnadura escorregadia” (32)	“é” (p. 51)	“asas de cada dia” (p. 64)
“é [...] aparência” (p. 25)	“ovo que gera alimentos” (p. 35)	“guerras distintas para os mesmos combatentes” (p. 49)	“olhos secretos dos elementais” (p. 67)

“a canção do instante concreta e passageira” (p. 27)	“argila de Arúru” (p. 35)	“toque de Ragnarök” (p. 52)	“terra de ponteiros” (p. 68)
“o canto do pássaro que [...] voa pelas frestas dos dedos” (p. 27)	“sertão coberto de verde” (p. 35)	“açoite na carne” (p. 54)	
“[...] voam os <i>ponteiros</i> das arestas dos relógios” (p. 27)	“as impossíveis rimas das esquinas” (p. 36)	“gota [...] solitária” (p. 54)	

Tabela 1: Compleições do *kairos* em *Sessenta minutos*.

Bibliografia

- Bailly, Anatole (2002). *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.
- Bakker, Egbert J. (2005). *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies.
- Briand, Michel (2013). “Le Bouclier d’Achille, encore: Poétique de l’épos et kinesthésies ecphrastiques”. *Textimage: revue d’étude du dialogue texte-image*. Lyon: Textimage, pp. 1-12.
- Calame, Claude (2009). *Poetic and Performative Memory in Ancient Greece: Heroic Reference and Ritual Gestures in Time and Space*, trad. Harlan Patton. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies.
- Chantraine, Pierre (1956). *Études sur le Vocabulaire Grec*. Paris: Klincksieck.
- ____ (1999). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*. Paris: Klincksieck.
- Damásio, António (2010). *O Livro da Consciência*. Lisboa: Temas e Debates.
- Détienne, Marcel, et Jean-Pierre Vernant (2009). *Les Ruses de L’Intelligence: La Mètis des Grecs*. Paris: Flammarion.
- Diels, H. (1922). *Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechische und Deutsch*. Vol. 3. Berlin: Weildman.
- Durrbach, F. (1963). “Kairos”. In *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romains*, org. Charles Victor Daremberg, e Emond Saglio. Tomo 3, primeira parte, Paris: Hachette, p. 99, Figs. 4251-4252.
- Figueira, Ana Rita (2017). “Contributos da iconografia teatral para a análise do vaso grego”. *Euphrosyne* 45: 9-23.
- ____ (2018). “La mise en scène du temps dans le Bouclier d’Achille (*Iliade*, 18, 477-617)”. In *Les Temps épiques: Structuration, modes d’expression et*

- fonction de la temporalité dans l'épopée*, dir. Claudine Le Blanc, e Jean-Pierre Martin, Publications numériques du REARE, 15 novembre. Disponível em <http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=401>.
- ___ (2018). “Retórica do silêncio: Aquiles num vaso grego do século V a. C.” In *Retórica e Poesia*, coord. Marta Várzeas, e Belmiro Fernandes Pereira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 217-239.
- ___ (2020). *Iconografia de Aquiles: Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI e V a. C.* Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento.
- Fonseca, Rui Carlos (2018). *Epopeia e Paródia na Literatura Grega Antiga*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Fried, Michael (1980). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Genette, Gérard (1983). *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Seuil.
- ___ (2004). *Métalepse: De la Figure à la Fiction*. Paris: Seuil.
- Goyet, Florence (2021). *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière: Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. Paris: Honoré Champion.
- ___ (2021). *Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (Iliada)*, trad. Christina Ramalho, e António Trindade. Aracaju: Criação Editora.
- Guimarães, Armando Rui, e Alberto Filipe Araújo (2018). “Filosofia em Tempo de Cólera: Filosofia e Educação a partir de uma Leitura da *Ilíada* de Homero”. In *Paideia e Humanitas: Educação & Formação Ontem e Hoje*, ed. Alberto Filipe Araújo et al. Vila Nova de Famalicão: Húmus, pp. 13-24.
- Homero (2003). *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- ___ (2005). *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Jesus, Carlos A. de (2017). *Antologia Grega: O apêndice de Planudes* (livro XVI). Coimbra: Annablume, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ___ (2017). *Poesia e Iconografia: Mito, desporto e imagem nos epínicios de Baquilides*. Porto: Fundação Eugénio de Almeida.
- Kirk, Douglas et al. (2010). *Os Filósofos Pré-Socráticos: história crítica com selecção de textos*, trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lausberg, Heinrich (2011). *Elementos de Retórica Literária*, trad., prefácio e notas R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Leão, Delfim (2010). “*Tyche, Kairos et Kronos dans le Phocion de Plutarque*”. In *Tychè et Pronoia: La marche du monde selon Plutarque*, ed. F. Frazier, et Delfim Leão. Coimbra: Centre d'Études Classiques et Humanistiques de l'Université de Coimbra, pp. 183-194.

- Liddell, Henry George, Robert Scott, and Henry Stuart Jones (1996). *A Greek-English Lexicon*. 9th ed. Oxford: Clarendon Press.
- Moutsopoulos, Evanghélos (1989). “Éros, Kairos”. *Revue Philosophique de la France Et de l’Etranger* 179: 15.
- ____ (1991). *Kairos: La mise et l’enjeu*. Paris: Vrin.
- ____ (2005). *L’Univers des Valeurs, univers de l’homme: Recherches axiologiques*. Atenas: Centre de Recherche sur la Philosophie grecque / Académie d’Athènes.
- Pigeaud, J.-M. (2009). *A Crise*, trad. Adelino Cardoso. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Píndaro (2006). *Odes Píticas*, trad. António Caeiro. Lisboa: Primebooks.
- Pinto, Ana Paula (2019). “Filtros Clássicos para A Corja”. *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coord. Cristina Pimentel, e Paula Morão. Vila Nova de Famalicão: Húmus, pp. 221-235.
- Ramalho, Christina (1998). *Musa Carmesim*. Campos do Jordão: Editora Vertente.
- ____ (2014). “A Poesia é o Mundo Sendo: o poema na sala de aula”. *Revista da Anpoll* 36: 330-370. Disponível em <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/744/746> (consultado a 18 de Junho de 2022).
- ____ (2020a). *Ponteiros de Papel*. Natal: LucGraf.
- ____ (2020b). *Poemas de Danda & Chris*. Natal: LucGraf.
- ____ (2021a). *Sessenta minutos*. Aracaju: Criação Editora.
- ____ (2021b). *Agujas de papel/Ponteiros de papel*. Buenos Aires: Editora Zeta Centuria.
- Resende, Maria Luísa de Oliveira (2019). “De longe a ilha viram, fresca e bela. As *Metamorfoses* de Ovídio e a descrição da ilha dos amores”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coord. Cristina Pimentel, e Paula Morão. Vila Nova de Famalicão: Húmus, pp. 59-65.
- Serra, José Pedro (2018). *Pensar o Trágico: Categorias da tragédia grega*. 2.^a ed., Lisboa: Abysmo.
- Silva, Anazildo Vasconcelos da (2004). “Carmesim é a cor da musa”. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura* 13.18: 61-74.
- Trédé, Monique (1992). *Kairós: l’à-propos et l’occasion: le mot et la notion, d’Homère à la fin du IVe siècle avant J.-C.* Paris: Klincksieck.
- Várzeas, Marta Isabel de Oliveira (2013). “Sábios e poetas na construção da identidade helénica”. In *Dos Homens e suas Ideias: Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio*, coord. Delfim Leão, Gabriele Cornelli, e Miriam C. Peixoto. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 21-38.

- Vinagre, Sandra Pereira (2019). “*The Syria Trojan Women* from therapeutic theatre to a cry for action”. *Euphrosyne* 47: 403-413.
- Wernsdorff, Gottlieb, ed. (1790). *Himerii Sophistae Quae Reperiri Potuerunt Videlicet Eclogae e Photii Myriobiblo Repetitae et Declamationes*. Gottingae: Apud Vadenhoeck Et Rvprecht, pp. 241-245. Disponível em <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11088750?page=360,361&q=kai> (consultado a 18 de Junho de 2023).
- Willamowitz, U. von (1880). “Excursus zu Euripides Medeia”. *Hermes* 15: 481-523.

Raptos: Ganimedes em alguma poesia portuguesa contemporânea

PAULO ALEXANDRE PEREIRA *

1. Profusamente documentada, a partir da sua estreia homérica, em numerosas fontes clássicas¹, a movência literária da fábula mitológica de Ganimedes só parece encontrar paralelo na reserva decorosa, quando não mesmo no eloquente silêncio, dos textos em que comparece. Se é indiscutível que esta contenção elíptica terá, em larga medida, que atribuir-se quer à circunstância de a história protagonizada por Zeus e pelo seu belo efebo troiano ter sido conservada em estrita modalidade alusiva ou citacional², quer à função

* Universidade de Aveiro | ppereira@ua.pt

¹ Vernon Provençal (2005: 90) rastreia algumas dessas fontes: “After its citation in the *Iliad* and *Hymn to Aphrodite*, the myth continues to be cited in archaic and classical Greek lyric (Ibycus, Theognis, Pindar), Greek drama (Sophocles, Euripides) and in the fourth century philosophic dialogues of Xenophon (*Symposium*) and Plato (*Phaedrus*, *Laws*). The Ganymede myth remains popular in later times as well, as evidenced (to cite a few milestones) by its appearance in the Hellenistic *Idylls* of Theocritus; in Virgil’s *Aeneid* (where he is abducted by Zeus’s emissary, an eagle 5.249-257); and Ovid’s *Metamorphoses* (where Zeus becomes an eagle 10.155-61). Nor did its popularity diminish in the Middle Ages, where it is best known from Dante’s dream of being abducted by an eagle on Mount Purgatory (*Purg.* 9.19-33).”

² Lembrando que “no complete or autonomous account of Ganymede abductions to Olympus exists, or is known to have existed, in Greek literature” (Provençal 2005: 90), Provençal (2005: 89) salienta ainda que “no other account of the original myth was available after Homer”.

retoricamente subsidiária que, como *exemplum* genealógico ou precedente heroico, é chamada a desempenhar nos textos em que surge interpolada, não é menos verdade que, desde cedo, esse não-dito aparece convertido em lugar literário de produtiva tensão semântica, política e erótica. O destino de ancilaridade demonstrativa³ que, regra geral, a tradição literária lhe reservou não deixa, aliás, de suscitar perplexidade, tratando-se de uma narrativa mitológica que, como é o caso do rapto de Ganimedes, se afigura singular a vários títulos: trata-se, no caso de Zeus, do seu único amor metamórfico de inclinação declaradamente homoerótica atestado, e, no que respeita a Ganimedes, do único amante mortal que o rei dos deuses destinará à apoteose e ao convívio olímpico, distinguindo-o com o dom excepcional da imortalidade⁴. À extravagância libidinal que, desde cedo, se torna inseparável do episódio do rapto do pastor adolescente que Zeus promove a seu *mignon* subjaz a evidência embaraçosa de um *eros* homossexual e não-procriativo, que,

³ A esse propósito, refere Danièle Auger (2008: 38) que “une autre caractéristique de l’histoire de Ganymède tient à ce qu’elle n’est pas évoquée pour elle-même mais intégrée dans une série, ou mentionnée à propos d’une autre figure. [...] Tout se passe en somme comme si Ganymède ne pouvait pas par lui-même susciter suffisamment d’intérêt pour être le centre autour duquel s’organiserait un récit”. Avocando argumentos coincidentes, Alexandra Tindall insiste na redução instrumental de que a figura de Ganimedes é objeto na tradição literária, onde emerge sobretudo como símbolo ou *analogon*: “Le fait que le mythe de Ganymède n’apparaisse dans la tradition littéraire que sous la forme de ces quelques vignettes est révélateur de sa signification plus large: Ganymède existe dans les récits comme l’image de quelques choses – de l’hébé, d’un corps jeune et resplendissant et du lien nécessaire entre immortalité et jeunesse – et son existence ne dépasse pas ces quelques images. [...] Celui qui incarne la condition immortelle parfaite n’a ni voix, ni caractère, ni but sur l’Olympe, parce qu’il ne porte que des significations sur le plan symbolique” (Tindall 2019: 64).

⁴ Cf., a esse propósito, as seguintes palavras de Provencal (2005: 106): “As would be pointed out in late Classical and Hellenistic times by Xenophon’s *Symposium* (8.28-31, cited above) and Achilles Tatius’ *Leucippe and Clitophon* (2.35-38), the myth of Ganymede is outstanding on two accounts: it is the only myth in which Zeus takes a male lover, and in which a mortal lover of Zeus is elevated to a divine status.”

como bem argumenta Charles Delattre, representa “un scandale logique que seule la fascination toujours renouvelée pour le jeune homme permet d’occulter” (Delattre 2008: 58).

Os contornos pederásticos e homoeróticos da fábula, omissos no texto iliádico⁵, não deixarão de suscitar, já na época clássica, a reserva reticente de numerosos autores, inaugurando uma genealogia crítica do erotismo dissidente que se tornará indeligiável da fecunda posteridade exegética do mito e das suas muitas derivas de sentido. Com efeito, declinado em inúmeras versões e variantes, não raras vezes conflituais, que tornam duvidosa a identidade e o modo de manifestação do abductor, interrogam o verdadeiro móbil do rapto e a sua licitude e multiplicam interpretações de tipo racionalista, evermerista ou alegórico, o mito de Ganimedes desde cedo se converteu, nas justas palavras de James S. Saslow (1986: 2-3), em “artistic vehicle for explicitly erotic or sexual concerns; and changes in his popularity, form and iconography can be closely correlated with shifting attitudes toward eroticism, specifically homoeroticism”.

Valerá a pena relembrar a história na vulgata que dela se veio a fixar. Filho de Trós, Ganimedes, “o mais belo de todos os homens mortais” (Homero, *Iliada* 20.233), é um jovem pastor frígio (caçador, segundo Virgílio⁶), cuja sublime perfeição faz despertar em Zeus violento furor erótico. Metamorfoseado em águia – ou, segundo outras versões, servindo-se antes da ave de rapina como instrumento para alcançar os seus desígnios –, rapta o adolescente, enquanto este apascentava os rebanhos do pai nas encostas do Ida,

⁵ Como argumenta Polyxeni Strolonga (2018: 203-204), “by having the gods abduct Ganymede – a unique version – Homer avoids the homosexual implications of Zeus’s abduction of the handsome young boy. The homosexual nature of their relationship is strongly suggested in the Homeric *Hymn to Aphrodite* and is even more explicit in later sources, especially in Lucian. In Homer’s version, Aeneas presents the abduction in the context of aristocratic gift giving. The gods kidnap Ganymede in order to offer him to Zeus as a beautiful and valuable commodity”.

⁶ Cf. “Virgilio precisa de modo algo distinto el mito: para él, Ganímedes no es un pastor, sino un cazador que acosa con las flechas a los ciervos del monte Ida y en ese sentido el mito cambia hacia un factor cinegético totalmente novedoso” (González Zymla 2007: 177).

arrebatando-o para o Olimpo, onde, depois de lhe outorgar a imortalidade, lhe destina as perpétuas funções de escanção dos deuses. A vertente de mito astral e o motivo da catasterização de Ganimedes, segundo a qual o copeiro do Olimpo teria sido mais tarde convertido na constelação Aquário por Zeus, surgirão já no período helenístico e serão posteriormente consolidados pela tradição mitográfica tardo-antiga e medieval⁷.

Figuração arquetípica do *puer aeternus*, o formoso príncipe-pastor torna-se, assim, na beleza inumana, mas afásica, com que a tradição escolheu cristalizá-lo, e em decorrência de um estatuto quase-divino a que realmente parece não ter aspirado, uma personagem inconsistente na sua irresolvida liminaridade ou, nas palavras de Helen Lovatt (2013: 189), um ser “at the threshold in many different senses: boy and man, mortal and immortal, masculine and feminine, master and slave, hunter and hunted”. Compelido a instalar-se nesse território penumbroso de um entre-dois, Ganimedes torna-se, assim, intérprete involuntário de uma “histoire de silence” (Gély 2008: 10), eterno *erómênos*, impedido, pela lúbrica incontinência e a arbitrariedade predatória de um Zeus *erastés*, de crescer salutarmente. Nobilitante, em aparência, a apoteose de Ganimedes acaba, bem vistas as coisas, por imobilizá-lo num adolescentismo estéril e é talvez por isso que, como

⁷ Como informa González Zyma (2007: 170), “Andados los siglos, los astrólogos de Alejandría del siglo III y II a. de C. durante el período helenístico, asimilaron a Ganímedes con el signo zodiacal de Acuario, generando el mito de la catasterización de Ganímedes, en virtud del cual, acabados sus servicios profesionales en el Olimpo, el muchacho fue convertido en la citada constelación zodiacal.” Grabiella Conte destaca, de entre os testemunhos literários que se referem à catasterização de Ganimedes, duas versões de Eratóstenes: “Ma i poeti si soffermano piuttosto sul luogo di arrivo di Ganimede, l’Olimpo, da cui Eratostene, conforme al suo intento di spiegare la formazione delle costellazioni, lo allontana definitivamente, raccontando come Zeus, non avendo più desiderio della sua presenza, trasformò il giovane nella costellazione dell’Acquario. Dunque, secondo la versione di Eratostene, Ganimede, dopo avere ricevuto il dono dell’immortalità e avere svolto la mansione di coppiere degli dèi, prima affidata ad Ebe, non abitò per sempre sull’Olimpo, ma, come tanti altri eroi o eroine vittime di un rapimento divino (si pensi ad Orione e a Callisto), fu collocato tra gli astri” (Conte 2013: 114).

sugere Danièle Auger (2008: 52), “Ganymède ne peut être représenté comme heureux car son immortalité d’*éromène* l’empêche de devenir un jeune adulte épanoui: il apparaît soit comme une pure image déshumanisée, soit comme un être solitaire, irrité ou chagriné”. Por apurar fica, ainda, a questão do seu consentimento. Se nenhuma fonte antiga apresenta Ganimedes como cúmplice voluntário no seu sequestro⁸, o Renascimento italiano colocará em voga um novo modelo iconográfico do mito. Nele, ao invés de pensar como presa contrafeita das garras da águia tremenda, é um Ganimedes que, em júbilo aquiescente, cavalga o seu dorso, com ela irmanado em conivente voo ascensional⁹.

2. Que a persistência do rasto mítico de Ganimedes se pode, em larga medida, atribuir ao não-dito que lhe é consubstancial, tornando o seu rapto especialmente apetente para usos ressemantizadores, não parece suscitar dúvidas. *Exemplum* admonitório da degeneração dos costumes pagãos e do pecado contranatura da sodomia, durante a Idade Média; alegoria mística neoplatónica e emblema do amor divino no Renascimento; *sujet galant* desespiritualizado no Século das Luzes ou figuração arquetípica do belo andrógino e hermafrodita de gosto simbolista-decadentista, pode bem dizer-se que a longevidade deste mito *for all seasons* se deverá não tanto ao que ele conta, mas ao que nele fica por contar.

⁸ Craig A. Gibson (2019: 189) assinala que “this asymmetrical relationship of lover and beloved, of subject and object, is consistent both with the ancient Greek understanding of the *erastes-eromenos* relationship and with the ancient mythological tradition on the abduction of Ganymede, in which the agent and purpose of the abduction vary, but no source makes Ganymede a willing or eager participant”.

⁹ Como lembra González Zyma (2007: 179), “en el renacimiento italiano del siglo XVI se generó otra forma de representar el rapto de Ganimedes situando al muchacho raptado sobre los lomos del águila, como si fuera un pasajero, dando así a entender que se trataba de un rapto totalmente consentido por el muchacho troyano. Lo cierto es que para ir encima del lomo de cualquier animal hay que montarse o cabalgar, y ello exigiría de Ganimedes una actitud participativa en el rapto. No es lo mismo ser raptado que colaborar con los supuestos captores”.

Na poesia portuguesa contemporânea, de que neste ensaio prometi ocupar-me, a referência ao mito de Ganimedes – seja ela tematicamente polarizadora, lateral ou mesmo subliminar – funciona, num efeito de implicatura lírica, como verdadeiro marcador dessa rarefeita “homotextualidade portuguesa” de que fala Eduardo Pitta (2003: 16). Desta asserção não decorre, esclareça-se de partida, a legitimidade de fundamentar uma qualquer tentativa de *outing* sexual dos poetas que, de forma mais assídua, convocam o mito de Ganimedes, o que equivaleria a reconhecer nesse gesto alusivo o santo-e-senha de uma identidade homossexual. Ainda assim, parece-me irrecusável que, na obra de todos os poetas de que aqui tratarei – Jorge de Sena, Joaquim Manuel Magalhães, José António Almeida e João Miguel Fernandes Jorge –, a defesa da dignidade de todas as sexualidades fundadas no mútuo consentimento, designadamente daquelas que a *doxa* erótica insiste em catalogar como minoritárias, dissidentes ou antinormativas, não constitui mero tropismo individual, mas é assumida como verdadeiro nó construtivo de uma ética erótica de funda instânciação antropológica.

Logo em 1984, concluía muito justamente Eduardo Prado Coelho que

hoje poderemos afirmar que a homossexualidade é uma das áreas temáticas mais intensas e explícitas da poesia portuguesa contemporânea, o que se pode ler em obras de assinalável elaboração e risco no dizer da sexualidade: lembremos Armando Silva Carvalho, Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, Gastão Cruz ou Luís Miguel Nava, para referir apenas alguns dos nossos melhores poetas actuais. (Coelho 1988: 123)

Não pode decerto tomar-se por coincidência que, entre os nomes inventariados pelo ensaísta, figurem precisamente os de poetas que aqui elegi, por terem retextualizado o mito de Ganimedes, confirmando, portanto, a sua presença embraiadora ou indicial.

De facto, a personagem de Ganimedes integra uma espécie de *sketchbook* culto, tacitamente consensualizado, de ícones homoeróticos, nele coabitando com outras figuras recrutadas na história antiga e na cultura greco-latina (como Alexandre Magno ou Antínoo, por exemplo) ou bíblico-hagiográfica (David, S. João Baptista,

S. Sebastião), numa convivialidade sincrética que não hesita em sacrificar a historicidade dos precedentes ao seu potencial poético ou argumentativo. Estes reenvios culturalistas, onde um leitor medianamente culto não terá dificuldade em reconhecer senhas de identidade homoerótica, reemergem, como seria de esperar, com sintomática regularidade, nas poéticas contemporâneas, nas quais, sobretudo a partir da década de 70 do século XX, essa gramática homoafetiva emerge e passa a declinar-se com desusada franqueza. Embora invariavelmente pressuposta ou mesmo hegemónica, a leitura pederástica do mito de Ganimedes não esgota, ainda assim, os usos poéticos da fábula mitológica na lírica portuguesa contemporânea. De facto, ressignificado em função de múltiplas intenções e dicções, não é apenas um, mas são diversos os raptos de Ganimedes na poesia portuguesa contemporânea.

3. Reveladoramente escolhido por Jorge de Sena para encerrar *Peregrinatio ad loca infecta*, o poema “Ganimedes”, datado de 1969, constitui, como, em humor *tongue-in-cheek*, advertira logo no póstico o autor, “um epílogo altamente filosófico” (Sena 1989: 17). E assim é, de facto. Para o leitor familiarizado com a poesia e a poética senianas não será difícil reconhecer neste texto um daqueles que, como se anuncia no prefácio de que faz preceder o livro, “representam momentâneas descidas críticas do poeta ao seio da sua visão do mundo” (Sena 1989: 21), por nele desaguarem linhas de sentido que, na obra do autor dos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene*, serão objeto de reincidente tematização, designadamente a defesa militante da livre expressão individual e a celebração da “força do amor que tudo manda” e do “ímpeto da liberdade que tudo arrasa” (Sena 1995: 11), palavras de Sena que peço emprestadas a essa assombrosa fantasia pansexual que é a novela *O Físico Prodigioso*.

Numa exuberância paratextual, aliás inconfundivelmente seniana, o autor faz anteceder a secção de *Peregrinatio ad loca infecta*, exclusivamente constituída por este poema, de quatro epígrafes (de Eurípides, Marcial, Philip Sidney e Goethe) que reativam a memória do mito de Ganimedes, atestam a sua repetida reinscrição na diacronia

literária e ilustram a sua plurifuncionalidade: panegírica, satírica, pastoral, mística. Esta erudição de *poeta doctus* é, por outro lado, confirmada pela nota que Sena apõe ao poema, nela dirigindo o leitor para o seu estudo intitulado “O sangue de Átis”, que, em 1965, dera à estampa na revista *O Tempo e o Modo*. Aí, também em discreta observação infrapaginal, refletindo sobre o “problema da assimilação cristã do maravilhoso pagão” (Sena 1978: 201), se refere mais circunstanciadamente ao mito de Ganimedes nos seguintes termos:

O caso mais complicado e que requer comentário especial é o de Ganimedes, raptado por Zeus para “escanção dos Deuses” e outras coisas. A pintura e a escultura europeias de assunto mitológico trataram-no largamente. A transformação de Ganimedes no jovem tocado pela Graça divina deve-se aos teólogos platonistas do Renascimento. E, neste espírito, mas com implicações de psicologia profunda (a busca de um Pai transcendente), escreveu Goethe um dos seus mais belos poemas líricos, que é um apelo comovente. A ambiguidade da relação entre os dois actores – Zeus e Ganimedes – transforma-se assim na ambiguidade existente entre uma solicitude e um chamamento juvenil. Na verdade, Zeus pegara Ganimedes distraído... – o que a cristianização do mito também não deixou de explorar. (Sena 1978: 201-202)

Como tantas vezes acontece na obra intercomunicante de Sena, também aqui o ensaísta ilumina o poeta. Indisfarçavelmente instigado pela “ambiguidade da relação entre os dois actores”, o autor irá, no seu “Ganimedes”, centrar-se precisamente nesse ângulo morto do mito, zona de sombra que só a sondagem pela poesia permitirá iluminar. Esquivando-se à nomeação explícita dos atores mitológicos, a moldura do poema de Sena é abertamente pastoril, como cenário e adereços não deixam de sinalizar: apascentando ovelhas e pensamentos – e na coalescência metafórica de ambos, preludiada pela epígrafe colhida na *Arcadia*, de Sidney, não deixa de ressoar também a tradição caeiriana –, Ganimedes é retratado como bucólico pastor, a que não falta mesmo a “tersa flauta”, dando razão a Rictor Norton quando argumenta que “if any particular genre can be called a homosexual genre, the evidence would point most convincingly to pastoral” (Norton 2001: 117).

A partitura narrativa é, no poema de Sena, executada segundo três movimentos que se estendem do *adagio* ao *vivace*: a amenidade arcádica do quadro inicial, desenvolvida nas três primeiras estrofes, dará lugar, nas cinco subseqüentes, ao impressionante relato do rapto, sublevação e posse sexual do pastor pela “ave gigantesca”, “imensa e monstruosa”, com recurso hábil a uma focagem alternante, que ora se detém no detalhe terrestre, magnificando-o, ora reproduz, em *plongée*, a paisagem que o movimento ascensional de ave e pastor vai gradativamente tornando mais longínqua:

Numa surpresa vê que as asas se desabam
sobre ele, escurecendo e recobrando tudo.
Quando abre os olhos, elas voam vastas
entre ele o azul, e as garras pela cinta o cingem.

Lá em baixo o rio brilha entre o arvoredado,
e pontos brancos, vagos, são o seu rebanho.
O bico hiante à sua boca chega
numa doçura a adormentá-lo inteiro.

E a negridão se acende pouco a pouco
de um resplendor de carne que é o do céu em volta,
e que o rodeia e rasga de um calor ardente
em que seu corpo avança como um róseo dardo.
(Sena 1989: 109)

O léxico sexualmente marcado de dominação, laceração e penetração – tentadoramente reminescente daquele que Sena usara, alguns anos antes, para descrever o arrebatamento místico-erótico da santa protagonista do conto “O Grande Segredo” (1961) – não deixa dúvidas acerca da sedução que sobre o autor exerceu o que ele próprio descreveu, no ensaio “Transformações e Metamorfoses do Sexo”, como “a magnificência sexual dos mitos greco-romanos” (Sena 2004: 366). É, contudo, na última secção do poema que, uma vez estancado o fluxo da efabulação, nele se infiltra a perplexidade inquisitiva do sujeito lírico. É a própria narrativa mítica que agora se torna objeto de insistente escrutínio crítico:

Mas quem avança em quem? O deus se entrega,
 ou é quem viola, e como, o corpo arrebatado?
 Quem é senhor de quem? Ou sempre, ou mutuamente?
 Ou cada um se humilha à sujeição do outro?

E mais: sem que o soubesse, aquele humano estava
 já destinado às garras longamente curvas?
 Ou por acaso foi que o deus se apaixonou?
 E essa paixão durou? E que destino teve

o rebanho dispersado em susto? E a flauta
 que entre a verdura mal se vê, perdida?
 E o corpo do pastor, que pensa agora?
 Só isto – o decisivo – não sabemos.
 (Sena 1989: 110)

No comentário que dedica ao poema, assinala muito certamente Sérgio Alcides que estas “Não são perguntas retóricas, que ocultam em si respostas banais”, porquanto “Seu efeito poético [...] é erguer na leitura o não-saber constitutivamente humano, de ‘quem muito viu’ e mesmo assim ‘não sabe nada’” (Alcides 2019: 199). Não são, de facto, perguntas retóricas banais. Nesta ênfase interpelativa, Sena combina algumas das suas consabidas obsessões autorais (o irrestrito louvor de um vitalismo erótico, as contradições dialéticas e a força disruptiva do desejo, a defesa de uma liberdade indeclinável no ato de eleição erótica, a dialética de fatalidade e livre-arbítrio que preside ao amor) com um verdadeiro exercício de mitocrítica. Instabilizando os invariantes *scripts* sexuais de *eras-tés* e *erômenos*, desconstruindo as identidades fixas de predador e de presa, esbatendo a clivagem entre sujeito e objeto de desejo, Sena recusa a leitura do mito à luz de um esquema erótico restritivamente dualista, contrapondo-lhe as ambíguas e permutáveis performatividades dos dois atores mitológicos. Ao interrogar a real agência de Ganimedes, viabilizando a hipótese de um amor fusional, já não regido pela hierarquia, mas fundado num tácito mutualismo, Sena resiste a reduzir o pastor abduzido a simples objeto erótico, articulando poeticamente as questões prementes que o mito calou. Apontando a irredutibilidade das muitas moradas do desejo

a categorias artificialmente consensualizadas, Sena problematiza as próprias condições de inteligibilidade de todos os mitos, denunciando os seus silêncios e omissões, num trabalho a um tempo lírico e crítico que poderia, a justo título, considerar-se como verdadeiro exercício poético de metامتologia.

4. De crítica dos mitos se pode ainda falar a propósito de um texto que Joaquim Manuel Magalhães inclui na sequência de trinta e seis poemas que compõem *Dos enigmas* (1976), livro que Jorge Fernandes da Silveira integrou na classe das “epopeias sumárias” da lírica portuguesa contemporânea. Para o ensaísta, os fragmentos enenam, no seu conjunto, a “travessia de um sujeito de muitos nomes, em busca da identidade através dos discursos que engendram as fábulas e as mitologias da cultura ocidental” (Silveira 1977: 77). É este o poema:

Hipólito, amado de Artemisa,
ou Endymion, ou Átis o de Juno,
ou Ganimedes sobre todos eles
a quem nenhuma deusa serviria
modos estéreis da salvação.
Toda a fábula é um encontro, falsa.
(Magalhães 1976: 8)¹⁰

Arrolado entre os deuses que, de um modo ou de outro, se revelaram esquivos ou recalcitrantes ao feminino – fosse perseverando numa castidade obstinada, como Hipólito, fosse emasculando-se, como Átis –, Ganimedes é, “sobre todos eles”, refratário a esses “modos estéreis de salvação” proporcionados pelas deusas. Rematando este catálogo de mitos de latente ou manifesto potencial homoerótico, o verso de sentido axiomático “Toda a fábula é

¹⁰ Na recolha *Consequência do Lugar* (2001), ao poema serão acrescentados dois versos que não figuram na sua versão original, precedendo e sucedendo, respetivamente, ao verso final: “O que nos alveja e respiramos. / Toda a fábula é um encontro, falsa. / Como qualquer carícia, mata” (Magalhães 2001: 62). A adenda torna ainda mais enfática a natureza eroticamente fraudulenta (e potencialmente letífera) de todas as fábulas.

um encontro, falsa” postula uma conclusão para, logo depois, num exercício de *correctio*, onde parece insinuar-se a experiência de incompletude amorosa ou a solidão erótica do próprio sujeito que a enuncia, a impugnar: porque certificam a transitividade do amor, acenando com a possibilidade mistificadora de um encontro, todas as fábulas – e, por maioria de razão, a de Ganimedes – são falsas.

Esta reorientação ego-expressiva do mito, convocado como expediente de revelação parabiográfica de um sujeito que através dele se diz e que dele se serve para examinar, por *similitudo* ou *exemplum*, matéria da sua própria história sentimental ou erótica, torna-se ainda mais evidente no poema alusivo a Ganimedes, que abre o livro *Alguns antecedentes mitológicos* (1984)¹¹:

A águia sublevou Ganimedes. Um corpo
pode ser um tiro uma casa incendiada
na submissa ferocidade do amor.
Nunca soube donde vinha. Vinha. Tocava
à porta, tomávamos um café. Saía.
O que tentamos para amarem o que somos.
Na selva de interditos o longe de dentro
tem a medo sossegos sem nenhum lugar¹².
(Magalhães 1984: 9)

É, de facto, como antecedente mitológico – ou, talvez mais rigosamente, como *precedente*, na aceção em que a retórica forense

¹¹ Em discreta epígrafe, que, por prefiguração temática, antecipa o poema sobre Ganimedes que a inaugura, a coletânea inclui a referência – sem que, contudo, se reproduza o texto correspondente – a um passo do *Cármides* (155 d) platónico. Nele se relata a perturbação erótica de Sócrates, quando Cármides, o novo *kalos* da palestra, escolhe sentar-se ao seu lado: “Nesse momento, meu ilustre amigo, eu descortinei o que estava sob o seu manto, senti-me inflamar e não mais fiquei em mim. E pensei que, em questões de amor, o mais entendido é Cídias, quando, acerca de um jovem belo, afirma em conselho a alguém: *Não venha o cabritinho / em face do leão / pedir o seu quinhão*” (Platão, *Cármides* 155 d).

¹² Documentando um trabalho de reelaboração microestilística, aliás assíduo na poética do autor, também os três primeiros versos desta composição apresentaram alterações substanciais na versão que dela se inclui em *Consequência do Lugar*: “A águia sublevou Ganimedes. Três facas / no chão de encontro a uma parede incendiada. / A submissa ferocidade do amor” (Magalhães 2001: 225).

emprega o termo – que o mito de Ganimedes será convocado no lacónico verso de abertura, demonstrando como “se revelam perturbantes os entrecruzamentos emocionais que, fundindo passado e presente, recuperam essas antigas e cruéis vozes oraculares” (Amaral 1991: 103). A desenvolvimento do poema, designadamente a sua ostensiva contaminação narrativa a partir do quarto verso, rapidamente torna claro que é, uma vez mais, desse “rápido e volátil comércio amoroso que povoa as páginas do autor” (Amaral 1991: 101) que aqui se fala, bem como das invariantes leis de um desejo dissidente que nem mesmo a “selva de interditos” consegue reprimir.

5. Análogo reaproveitamento do mito de Ganimedes como móbil de autoefabulação lírica se deteta na obra de José António Almeida, que é, de resto, de entre os poetas que aqui elegi, aquele que com maior insistência o revisitou, rivalizando, na sua obra, com uma constelação de outras figuras desse panteão iconográfico homoerótico, onde democraticamente convivem S. Sebastião e D. Sebastião. É o que se verifica em poemas como “Os companheiros de Ganimedes” ou “Açores”, que abaixo se reproduzem:

Os companheiros de Ganimedes

Da escondida pensão de curta permanência
 lembro a frase por cima das nossas cabeças,
 “Ninho das Águias”, escrita em cifra sobre a porta
 como no livro de hóspedes os nossos nomes,
 e uma ganimédica figura sonhada
 por ambos no meio das aves tutelares.
 (Almeida 1993: 27)

Açores

Ilhas com nome de pássaro:
 velho rasto do pastor
 por Zeus na fajã raptado?

Outros vestígios ficaram
 mais sensíveis desse amor
 escondidos dentro de casa.
 (Almeida 2008: 14)

Funcionando como rastilho memorial, os motivos ornitológicos inspirados no mito de Ganimedes ultrapassam, em muito, a função de mero *clin d'œil* erudito, tornando-se instrumentais no processo de deflação humorística da matéria clássica. Águias e açores são, pois, os responsáveis por desencadear a pulsão evocativa, por meio da qual se resgatam episódios (homo)eróticos protagonizados pelo sujeito. A atenuação da *grauitas* clássica pela ironia desublimadora e pelo prosaísmo quotidiano surgirá, no poema “Aquário”, associada ao motivo da catasterização de Ganimedes, cruzando-o, num efeito de intencional rebaixamento estilístico, com o profetismo sentimental, monocórdico e formular, dos horóscopos propagados pela imprensa cor-de-rosa:

Aquário

Não persista na paixão em que se consome.
 Isto dizia o horóscopo do seu signo,
 regido por essa constelação astral
 em que, morto, foi Ganimedes transformado.
 (Almeida 1993: 45)

Noutros poemas, que processualmente reativam um lastro histórico-cultural sincrético, a história de Ganimedes (e a sua posteridade) constitui pretexto para diálogo declarado ou secreto com outras tradições mitológicas. No poema “Ganimedes”, são óbvios os ecos do mito das irmãs Procne e Filomela, respetivamente metamorfoseadas em andorinha e rouxinol:

A céu aberto e azul sem nuvens,
 esvoaçam em bando as andorinhas,
 trocada por pardais a velha águia,
 e nem sequer se ouve o rouxinol.
 (Almeida 1993: 47)

Em “A Sós com Ganimedes”, por outro lado, denuncia-se o lapso do “velho Freud” que, tendo que eleger uma alegoria para consumo psicanalítico, a Ganimedes preferiu Édipo:

A Sós com Ganimedes

O sábio Freud não quis saber de ti
para nada. Todavia, tu serias

– muito mais do que Édipo, tão falado –
quem teria podido dar-lhe a chave

da porta que ele em vão tentou abrir.
A um canto, na sombra, como mito

rejeitado e por psicanalisar
para sempre, enigmático, ficaste.

Talvez um outro – menos distraído –
contigo venha a conversar por fim.
(Almeida 2008: 17)

Conformando uma teopoética de alcance revisionista, à luz da qual se reivindica a dignidade teológica e pastoral de Sodoma e Gomorra – nas palavras do autor, “cidades tão bíblicas como Jerusalém” (Almeida 1993: 33) –, a obra lírica de José António Almeida regressa, frequentemente, ao texto escriturístico, procurando mostrar que a verdadeira incompatibilidade não é a do cristianismo com a homossexualidade, mas sim a do cristianismo com a homofobia. Assim se compreende que, desafiando a heteronorma bíblico-cristã, o ideal pederástico e a licença sexual pagã surjam, no poema “A Águia de Zeus”, apresentados como ponto de fuga libertador:

A Águia de Zeus

Em Sodoma e Gomorra há muitas moradas,
casas erguidas sem portas nem janelas,
onde apenas pelo alto há saída
voando debaixo da águia de Zeus.
(Almeida 1993: 46)

Em “Uma pintura de Correggio”, a falsa pista pictural incluída no título – desde logo, evocativa quer da abundante fortuna iconográfica do mito, quer da assiduidade com que, na literatura clássica, ele foi objeto de tradução ecrástica¹³ – não encontrará concretização convencional no corpo do poema. De facto, a José António Almeida parecem interessar bastante mais a *arrière-fable* biográfica do pintor italiano e as circunstâncias da encomenda de que foi incumbido por Federigo Gonzaga, duque de Mântua – e de que resultará, entre outras pinturas alusivas aos amores de Júpiter, o quadro “O Rapto de Ganimedes” (1525-1530)¹⁴ –, do que uma mera devolução verbal da tela. E, por isso, o poema detém-se bastante menos no quadro do que na história da sua criação:

Uma pintura de Correggio

Casado e de numerosa família chefe
cumpridor dos muitos deveres conjugais,
não é, contudo, o dinheiro de Federigo
Gonzaga, marquês e depois duque de Mântua,

¹³ Como refere Helen Lovatt (2003: 189): “Another favourite theme which crosses between shields and cloaks is the rape not of a woman, but of a boy: the story of Ganymede (featuring in the cloak of Cloanthus in *Aeneid* 5, the cup in Statius *Thebaid* 1 and the shield of Dionysus in Nonnus *Dionysiaca* 25, as well as an inset story at *Met.* 10.155–61, the first story in the song of Orpheus).”

¹⁴ Cf., a propósito do quadro de Correggio, as seguintes palavras de Richard G. Mann (2015: 5): “Commissioned by Federigo II Gonzaga, the series of four pictures celebrating the loves of Jupiter (Ganymede, Io, Danaë, and Leda) constitutes Correggio’s best known and most dazzling ensemble of mythological subjects. *The Rape of Ganymede* (about 1525-30, Kunsthistorisches Museum, Vienna) was the first large-scale Renaissance oil painting of the subject. Correggio shows Jupiter, in the guise of an eagle, lifting the shepherd boy high above the lush blue-green landscape, while a dog jumps excitedly up toward his young master. [...] The early acknowledgment of Correggio’s *Ganymede* as a quintessential representation of homoerotic desire is indicated by the numerous references to the painting in the proceedings, conducted by the Spanish Inquisition against the wealthy connoisseur Antonio Pérez (1534-1611) on charges of sodomy. During the lengthy trial (which lasted from 1579 until 1590, when Pérez escaped to France), his ownership of Correggio’s *Ganymede* was repeatedly cited as proof of his inclination to commit homosexual acts.”

aquilo que faz o seu pincel correr hábil:
agradou-lhe a encomenda, aprecia o tema,
gostaria mesmo de explorá-lo noutras obras
com mais profundidade até conseguir
penetrar a beleza do significado
daquele clássico emblema mitológico:
Júpiter em forma de águia, e Ganimedes.
Com tristeza e frustração contempla o quadro
(para ele, apenas uma cena pictórica)
sem se conseguir no rapto configurar.
(Almeida 1993: 23)

A opacidade da obra aos olhos do seu próprio criador, irremediavelmente frustrado no seu intento de “penetrar a beleza do significado” do emblema mitológico que pintou a pedido, resulta, como se torna óbvio, de ser “Correggio cumpridor dos muitos deveres conjugais”. Acometido de uma espécie de miopia heterossexista, é-lhe impossível configurar-se – isto é, *figurar-se com*, em projeção identificativa e empática – no rapto, cujo sentido subterrâneo não se encontra apto a alcançar.

6. De natureza assumidamente ecfástica é o poema “Conversação”, que João Miguel Fernandes Jorge dedica ao quadro homónimo do pintor naturalista holandês Pieter de Hooch e que inclui no livro *Museu das Janelas Verdes* (2002). O diálogo interartístico com obras do Museu Nacional de Arte Antiga, traço unitivo de todas as composições coligidas no volume que, lidas macrotextualmente, propõem uma pessoalíssima trajetória museográfica declinada poeticamente, revela-se, neste texto, especialmente engenhoso. O dispositivo do poema assenta numa dupla éfrase: uma subordinante, que elege como referente a *merry company* do pintor holandês, em exibição no museu de Lisboa; outra subordinada, que se detém no quadro dentro do quadro, isto é, na gravura criada a partir de uma composição perdida do pintor Karel van Mander III, reproduzida no interior da tela de Pieter de Hooch. É, portanto, em *mise en abyme* pictural e por interposto olhar focalizador do sujeito lírico que, a um tempo, observa o quadro e o quadro dentro do quadro, que o episódio do rapto de Ganimedes é convocado no poema:

Quem pertence a quem? Sobre a lareira e elevando o alto pé direito da sala, a asa veloz do deus corre nos céus e prende nas garras o belo Ganimedes. A racionalidade holandesa deu ao adolescente de Tróia a imagem de um infante, bem mais próximo da pureza já perdida por aquele que no Olimpo foi escanção dos deuses.

Quem ama? Quem distribui carícias na ilusão de imediato prazer?

(Jorge 2002: 42)

As perguntas, onde se diria ecoar ainda a interrogativa perplexidade de Sena, tornam incerto o objeto de inquirição: referir-se-ão ao par mítico de Zeus e Ganimedes, figurado na gravura? Ou terão sido, antes, suscitadas pela sensualidade festiva dos convivas? Diga-se que esta justaposição equívoca de planos efrásticos não afeta apenas a meditação do poeta-observador. De facto, lançando mão de um processo pictórico de ordem metalética, o próprio pintor holandês escolhe representar na tela principal um cão que parece duplicar ou, pelo menos, descender daquele que, na evocação do mito presente na *Eneida* virgiliana (A. 5.267) ou em numerosas das suas representações figurativas, latia, em aflição, aos pés do pastor que, pendendo das garras da águia, ascendia aos céus. Se, como nota François Ripoll (2000: 494), a interpretação alegórica do cão tendeu a identificá-lo com “l’humanité moyenne, qui assiste à l’apothéose sans en comprendre la signification, et sans savoir que cette disparition débouchera sur l’immortalité bienheureuse”¹⁵, não é surpreendente que o pintor de “Conversação” tenha escolhido deslocá-lo para a zona pictórica principal, onde é justamente

¹⁵ Sobre a função do cão na história mítica de Ganimedes, cf. as seguintes palavras de Frédérique Villemur (2008: 149): “La fonction du chien dans ce contexte est de pointer un mouvement ascendant touchant sa fin dans les ailes de l’aigle qui entaillent le ciel. Tel le *punctum* évoqué par Roland Barthes, le chien non seulement donne accès au tableau mais il est un contre-point au sublime. Grâce à lui le spectateur entre dans l’œuvre, se place littéralement sous le regard de Ganymède, et participe à l’effet général de vertige. Le chien apparaît donc pour souligner le sens d’une lutte ouverte entre le haut et le bas, l’ascension ou la chute, tandis que dans ce corps à corps de l’aigle et de l’adolescent les formes gardent en leurs traits un effet gravitationnel.”

essa humanidade média que, na cena interior de sociabilidade mundana aí representada, adquire protagonismo visual. A inspeção voyeurística que o poeta-observador desenvolve da intimidade doméstica e da microgestualidade das figuras induzi-lo-á a tomadas de decisão interpretativas de que não hesita deixar registo¹⁶ e permite-lhe esclarecer explícitos nexos anafóricos entre quadro e metaquadro¹⁷, sem que, contudo, chegue a iluminar os sentidos que, em abismo, a gravura de Zeus e Ganimedes projeta sobre a tela principal: admoção subliminar da luxúria? alegoria escatológica? A verdade é que a vertigem escópica que funda o poema de Fernandes Jorge tem como paradoxal contrapartida um não-dito que é, simultaneamente, o do “homem do violino” e o do próprio poeta:

O homem do violino, na sua veste parda, coroadada de branco,
engalanada pelos cordões escarlates,
sorri ao compasso das batidas do coração. Ele sabe das coisas

que não podem ser de modo algum expostas, porque
fazê-lo significa dizer a verdade.
(Jorge 2002: 42-43)

Herói improvável de uma “histoire sans paroles”, como justamente a qualificou Véronique Gély (2008: 10), este sigilo enigmático em relação a Ganimedes não é de hoje. Contrariando os seus silêncios, são, como procurei demonstrar, vários os poetas portugueses contemporâneos que ao mito regressam, nele encontrando ainda uma retórica oblíqua que lhes permite dizer a verdade, mesmo a “das coisas / que não podem ser de modo algum expostas”. Em rigor, não parece que mais palavras tenham feito falta.

¹⁶ “Dizem, entre si, que chamou o / criado. Mas, por mim, foi ele mesmo quem acionou o / mecanismo / para abrir a porta e deu entrada ao jovem visitante” (Jorge 2002: 42).

¹⁷ “A outra [mulher], silencia a lubricidade dos dedos / que lhe desejam o seio / e desce, no copo de rosado vinho, líquida cor de romã, um / estilete de volúpia. Não foi Ganimedes o copeiro dos deuses?” (Jorge 2002: 42).

Bibliografia

- Alcides, Sérgio (2019). “Ganimedes: o decisivo não-saber”. *Metamorfoses. Edição do Centenário de Jorge de Sena* 16(3): 197-199.
- Almeida, José António (1993). *O Rei de Sodoma e Algumas Palavras em sua Homenagem*. Lisboa: Editorial Presença.
- ___ (2008). *A Mãe de Todas as Histórias*. Lisboa: Averno.
- Amaral, Fernando Pinto do (1991). *O Mosaico Fluido. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Auger, Danièle (2008). “Ganymède dans la poésie grecque: une histoire sans paroles”. In *Ganymède ou l'échanson: Rapt, ravissement et ivresse poétique*, dir. Véronique Gély. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, pp. 37-54.
- Coelho, Eduardo Prado (1988). “A poesia portuguesa contemporânea”. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 113-132.
- Conte, Gabriella (2013). *Rapimenti erotici nella tradizione mitica della Grecia antica: divinità e mortali uniti in amore*. Roma: Europa Edizione.
- Delattre, Charles (2008). “L’immortalité par défaut, ou l’impossible statut de Ganymède”. In *Ganymède ou l'échanson: Rapt, ravissement et ivresse poétique*, dir. Véronique Gély. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, pp. 55-67.
- Gély, Véronique (2008). “Introduction”. In *Ganymède ou l'échanson: Rapt, ravissement et ivresse poétique*, dir. Véronique Gély. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, pp. 9-35.
- Gibson, Craig A. (2019). “Two Rhetorical Exercises on Ganymede in John Doxapatres’ *Homiliae in Aphthonium*”. *Byzantine and Modern Greek Studies* 43(2): 181-193.
- González Zymla, Herbert (2007). “Consideraciones sobre la iconografía y iconología del mito de Ganimedes, el Troyano, a través del arte antiguo y medieval”. *Troianalexandrina. Anuario sobre literatura medieval de materia clásica* 7: 147-187.
- Homero (2005). *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Jorge, João Miguel Fernandes (2002). *Museu das Janelas Verdes*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Lovatt, Helen (2013). *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1976). *Dos enigmas*. Lisboa: Moraes Editores.
- ___ (1984). *Algus antecedentes mitológicos*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- ___ (2001). *Consequência do lugar*. Lisboa: Relógio D’Água.

- Mann, Richard G. (2015). “Correggio (Antonio Allegri) (1494?-1534)”. *gltq archives*. Disponível em http://www.gltqarchive.com/arts/correggio_A.pdf (acedido a 25 de maio de 2022).
- Norton, Rictor (2001). “Pastoral Homoeroticism and Richard Barnfield, the Affectionate Shepherd”. In *The Affectionate Shepherd: celebrating Richard Barnfield*, eds. Kenneth Borris and George Klawitter. Selinsgrove and London: Susquehanna University Press, Associated University Presses, pp. 117-129.
- Pitta, Eduardo (2003). *Fractura. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus.
- Platão (1988). *Cármides*, introd., versão do grego e notas de Francisco de Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Provencal, Vernon (2005). “Glukus Himeros: Pederastic Influence on the Myth of Ganymede”. *Journal of Homosexuality (Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West)* 49(3-4): 87-136.
- Ripoll, François (2000). “Variations épiques sur un motif d’*ecphrasis*: l’enlèvement de Ganymède”. *Revue des Études Anciennes* 102(3-4): 479-500.
- Sena, Jorge de (1978). “O Sangue de Átis”. In *Dialécticas Aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, pp. 191-331.
- ____ (1984). “O Grande Segredo”. In *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70, pp. 149-153.
- ____ (1989). *Poesia-III*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (1995). *O Físico Prodígio*. Porto: Edições Asa.
- ____ (2004). “Transformações e Metamorfoses do Sexo”. In *A Arte de Jorge de Sena. Uma Antologia*, ed. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio D’Água, pp. 363-368.
- Silveira, Jorge Fernandes da (1977). “[Recensão a] Joaquim Manuel Magalhães, *Dos Enigmas*”. *Colóquio/Letras* 39: 77-78.
- Strolongia, Polyxeni (2018). “Variations on the Myth of the Abduction of Ganymede: Intertextuality and Narratology”. *Yearbook of Ancient Greek Epic Online* 2: 190-217.
- Tindall, Alexandra (2019). *Qu’est-ce que Ganymède? Réflexions sur le rapport entre jeunesse et immortalité dans les récits grecs de son enlèvement*. Paris: École Pratique de Hautes Études.
- Villemur, Frédérique (2008). “Le chien de Ganymède: contrepoint au sublime?” In *Ganymède ou l’échanson: Rapt, ravisement et ivresse poétique*, dir. Véronique Gély. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, pp. 145-163.

TESTEMUNHOS

O Trágico – Sacrifício sem Recompensa

JOÃO MOITA

À Isabel Santiago

Sei precisar com exactidão o ano do meu primeiro contacto com a literatura da Antiguidade Clássica. Sei-o não porque tenha uma memória prodigiosa – os deuses não me bafejaram com essa graça –, mas porque guardo desde então um documento datado que mo atesta. Decorria o ano de 2002, eu era um adolescente de 17 anos a arrastar a carcaça lânguida pelas salas frias da escola secundária da minha terra, e uma professora digna desse nome – uma autêntica raridade –, apercebendo-se de que o meu mau comportamento, a minha displicência e o meu desinteresse generalizado não impediam o florescimento de uma paixão incomum pela literatura, decidiu iniciar-me em leituras que ela esperava – e com razão – que me pudessem ajudar naquela fase tão crítica da minha vida.

Recordo que um dia me emprestou o seu exemplar de *O Estrangeiro*, de Albert Camus, e que o impacto da estranheza dessa leitura foi tal que não pude descansar enquanto não lesse *O Mito de Sísifo*, que eu esperava que me esclarecesse aquela inquietante jornada daquela tão desconcertante personagem. Assim, tê-lo-ei pedido à minha professora. Estaríamos em finais do segundo período, ela ter-se-á esquecido de mo trazer, conjecturo agora, e ter-me-á dito que mo traria no início das férias, para que eu o fosse levantar já não me lembro onde. No dia combinado, dirigi-me ao local e perguntei à funcionária da escola se a professora Isabel Santiago tinha deixado alguma

coisa para mim. Em vez de *O Mito de Sísifo*, tinha à minha espera uma tradução de *Rei Édipo* e um bilhete que dizia o seguinte:

João, repensando o Camus, troquei-o por uma tragédia, Édipo. Camus fica para depois. Aposto que é mais importante nesta fase, no meio de tanto senso comum tão pouco esclarecido, que o João se confronte com gestos humanos de dignidade inultrapassável. Para não se sentir a arrefecer num mundo desumano e indiferente.

Como podem imaginar, aquela mensagem abalou-me. Era como se a minha professora tivesse decifrado o meu coração. No meio do marasmo das vidas comezinhas e nunca questionadas, havia, afinal, “gestos humanos de dignidade inultrapassável”, e eu podia encontrá-los – talvez só pudesse encontrá-los – nas tragédias gregas escritas há mais de 2500 anos. E o gelo que crescia a toda a volta talvez tivesse ali um antídoto infernal.

O que depois descobri, para meu grande espanto, era um pouco mais complexo do que isso. É que, a juntar aos “gestos de dignidade inultrapassável”, ou não bem a juntar-se-lhes, mas possibilitando-os, propiciando-os até, convivendo com eles numa relação de continuidade, de dependência quase simbiótica, estavam actos monstruosos, absolutamente terríficos e imperdoáveis segundo os nossos padrões morais. O mais digno dos seres humanos era, ao mesmo tempo, o mais infame. Com isso, naturalmente, eu era capaz de me identificar.

O crime mais hediondo, a transgressão mais inconcebível eram cometidos com a naturalidade de tudo o que acontece por não poder deixar de acontecer. O monstro era humano, e o humano era monstruoso. Não podia conceber mais bela iniciação à simples e irreduzível verdade da vida: tão cega é a justiça como a injustiça. Tão injusta é a fortuna como o seu revés. Tudo o que em consciência possamos louvar é, ao mesmo tempo, merecedor do nosso mais altivo repúdio. Todo o bem tem um lastro de maldade.

Curiosamente, foi o livro na altura preterido que me ajudou a esclarecer todas estas intuições que indefinidamente me espicaçavam ao ler as tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípides: Sísifo elevado por Camus a epítome do herói trágico. Havia que imaginar

Sísifo feliz, dizia o campeão do absurdo. Sísifo, espoliado do atributo mais humano dos atributos, a esperança, devia ser feliz. Esta “felicidade sem esperança”, que vim a encontrar mais tarde em alguns dos autores que mais me marcaram, como Antonio Gamoneda, a quem fui buscar a expressão, Saint-John Perse ou Vergílio Ferreira, passou a ser para mim não só a manifestação mais imediata do sentimento trágico da vida, mas também, e sobretudo, o efeito estético por excelência e o meu desígnio enquanto poeta.

No entanto, ainda tinha de esclarecer de onde vinha esta felicidade de uma qualidade tão especial que era capaz não só de sobreviver, como de prosperar num mundo isento de esperança. Ou, pior ainda, que nele a vinha render. A chave parece estar no que Camus diz sobre os motivos que levaram à punição de Sísifo. Argumenta ele que foram o seu desprezo pelos deuses, o seu ódio à morte e a sua paixão pela vida que o condenaram a arrastar eternamente a pedra do seu calvário, acrescentando ainda esta frase enigmática: “não há destino que não se transcenda pelo desprezo”. Tudo o que caía fora do domínio do humano, os deuses e a morte, era rejeitado, votado a um desprezo inoperante, mas nem por isso menos visceral. Sísifo terá, então, reivindicado aos deuses a autonomia do humano, assumindo o seu suplício como condenação à medida do seu desespero. Nada mais podendo esperar, era feliz. Tudo estava consumado. “Toda a alegria silenciosa de Sísifo aqui reside”, assegura Camus, “o seu destino pertence-lhe” (p. 126).

Essa é, para mim, a grande lição da visão trágica grega, que se opõe diametralmente à visão trágica cristã, com a sua assunção da culpa e a sua sede de redenção. O nosso destino pertence-nos, não aos deuses: Édipo cega-se de livre vontade, Édipo deseja o seu suplício, não para através dele se purificar, não para recuperar as boas graças dos deuses, mas para que ele seja a marca indelével de um destino que só a ele lhe pertence, que lhe é consubstancial. Reconhecendo-se monstruoso, Édipo reivindica a sua monstruosidade, isto é, a sua humanidade, na forma do desespero. Assume-o e não aceita uma vida em que este lhe seja sonogado a título de recompensa. Édipo sente-se recompensado no seu desespero.

Porque só ao herói trágico é permitido desesperar. O herói cristão, ou o seu sucedâneo, o herói marxista, por exemplo, não

desesperam, sob pena de perderem o ideal no qual fundamentam a sua heroicidade. O herói trágico não tem ideal que o redima, redime-se todo no seu desespero. A tragédia de Cristo foi refutada pela ressurreição de Cristo. E é só por isso, a meu ver, que a tragédia grega é superior ao Novo Testamento. Ao contrário de Édipo, Cristo não soube viver o seu destino até ao fim. Para tanto, bastar-lhe-ia recusar-se a regressar. Parafrazeando George Steiner no seu célebre ensaio *The Death of Tragedy*, a verdadeira tragédia só pode ter lugar quando a alma atormentada admite para si mesma que já não há tempo para o perdão de Deus. É então que se lhe torna evidente que é preciso ir até ao fim. É preciso que a desgraça seja consumada. O herói trágico, aristocrático por definição, aspira sempre ao máximo, mesmo que esse máximo redunde em excesso. E o excesso é que é trágico.

Assim, se alguma influência da mundividência grega reconheço no que escrevo, ela só pode ser a da assunção do conhecimento trágico tal como foi definido pela filósofa espanhola María Zambrano em *O Homem e o Divino*: “O conhecimento que a tragédia trazia”, diz ela, “era simplesmente o conhecimento do homem. A reabsorção de qualquer destino e também de qualquer falta, por maior que seja, na condição humana” (p. 195). O que faço nos meus poemas, ou que gostaria de fazer, é reclamar uma vivência mais trágica, mais grega, para o meu fundo judaico-cristão, confrontando o deus do perdão com a recusa do perdão, e ostentando, assim, perante a sua opacidade, a ignomínia do aviltamento com cuja remissão ele pretende salvar-nos, salvando-se apenas a si e às suas prerrogativas. É preciso, em nome do desespero, assumir tragicamente o fardo da perdição. E, como Camus, é preciso imaginar Sísifo feliz, couraçado pelas provações dos deuses, que já nada podem contra ele, enquanto passeia pela trela a sua pedra, que já nada, nem ninguém, lhe podem tirar. Sísifo é feliz porque é Sísifo e porque tem uma pedra para se lembrar de quem é.

Termino, se me é permitido, com a citação de um poema que publiquei no meu livro de 2019, *Uma Pedra sobre a Boca*, e que penso poder exemplificar o que acabo de dizer. Trata-se de uma reformulação trágica, no sentido que tenho dado ao termo, do episódio do Génesis em que Deus põe Abraão à prova, mandando-o

acompanhar o seu filho Isaac até ao monte Moriá, onde devia sacrificá-lo para fazer prova da sua fé. No meu poema, no auge da agonia, quando Deus detém a mão de Abraão, inclinado sobre o filho, e lhe aponta o cordeiro que deve sacrificar no seu lugar, Abraão dirige-se a Jeová nos seguintes termos:

Na garganta de Isaac, sinto já avermelhar-se a minha faca –
serás tu, Senhor, o sustento da minha culpa.

Como a suportaria se a minha fé não fosse
maior do que tu?

Nesta fé maior do que Deus, encontro a essência do trágico.

Os clássicos na minha poesia

LUÍS FILIPE CASTRO MENDES

De muitos homens vi as cidades e conheci os pensamentos

(Ulisses, na Odisseia)

Não leio os clássicos em latim, e muito menos em grego. Freqüento-os em traduções díspares nas línguas que sei ler. Para começar por um primeiro encantamento, muito antigo, recordaria a leitura, quando muito jovem, da ode a Leucónoe de Horácio, na belíssima tradução de David Mourão Ferreira. Não se encontra eco dessa ode nos meus poemas, mas a impressão que deixou em mim a sua leitura juvenil foi funda e ficou arraigada.

Não procures, Leucónoe, – ímpio será sabê-lo –
que fim a nós os dois os deuses destinaram;
não consultes sequer os números babilónicos:
Melhor é aceitar! E venha o que vier!
Quer Júpiter te dê inda muitos Invernos,
quer seja o derradeiro este que ora desfaz
nos rochedos hostis ondas do mar Tirreno,
vive com sensatez destilando o teu vinho
e, como a vida é breve, encurta a longa esp'rança.
De inveja o tempo voa enquanto nós falamos:
trata pois de colher o dia, o dia de hoje,
que nunca o de amanhã merece confiança.

Porque todas as nossas leituras são fermento do que escrevemos, ainda que não nos demos conta, começo por esta memória.

Deixarei agora de procurar madalenas de Proust, para me virar para os livros que fiz e procurar neles incidências dos poetas gregos e latinos que li.

Para além de uma ocasional citação das *Cartas a Lucílio* de Séneca, num poema do livro *Outras Canções*, de 1998 (1), o confronto direto com outro autor clássico, também latino, e por coincidência protegido de Séneca, surge depois no meu livro de 2001 *Os Dias Inventados*, numa série de poemas dedicados a Marcial onde, imitando melhor ou pior o estilo dos seus epigramas, tentava fazer uma crítica de alguns costumes do nosso meio literário naquele tempo.

Isabel Graça, da Universidade de Aveiro, num ensaio publicado por aquela universidade na coletânea *Sátira, paródia e caricatura da Antiguidade aos nossos dias* (2003), com o título “Presença de Marcial em *Os Dias Inventados* de Luís Filipe Castro Mendes”, estudou este meu ciclo de poemas. Fê-lo com atenção e rigor e só posso enaltecer este seu estudo.

Relendo hoje estes poemas, reconheço a incorporação neles dos recursos estilísticos de Marcial, que eu só conheço de traduções, incorporação que Isabel Graça muito bem aponta e analisa. Mas confesso que me sinto hoje longe deles, tanto quanto do meio literário que eles visavam. Talvez algum leitor, porém, reconheça nesses poemas qualquer coisa que possa permanecer. Felizmente, os poemas depressa deixam de ser nossos...

A referência clássica que eu julgo mais recorrente na minha poesia é a *Odisseia* de Homero e essa errância de Ulisses no sempre adiado regresso a Ítaca aparece já no meu segundo livro, *Seis Elegias*, de 1985. Mas é nos meus dois últimos livros, *Outro Ulisses regressa a casa* (2016) e *Voltar* (2021) que o tema de Ulisses vem servir de correlativo da minha experiência de vida, ao regressar a uma Ítaca que é a pátria de que eu estive tantos anos longe (2).

Diplomata de profissão, vivi ao mesmo tempo distante e solidário desta terra que é a minha, mas que mudou sem mim.

É no meu livro *Voltar* que o percurso de Ulisses é glosado como metáfora desta dialética de estranhamento e pertença de que a minha

vida (e não só a profissional) foi feita, mas que penso que é o próprio signo da poesia: um processo de estranhamento das identidades.

Para ousar no fim dizer, como Kavafis:

Por pobre que a descubras, Ítaca não te traiu.
Sábio como és agora,
senhor de tanta experiência,
terás compreendido o sentido de Ítaca.

(tradução de Jorge de Sena)

(1)

SEM UM RISO

(Séneca, *Cartas a Lucílio*)

Séneca fala-nos de um governador
que cada noite, com os seus amigos, encenava
o momento de morrer. E conclui:
assim cada dia tenhamos nós o balanço feito com a vida, com
o inquieto coração, connosco
e esperemos logo a morte sem cuidado.
Mas nós chegamos amargos ao fim de cada
dia,
roídos de insatisfação e de desejo,
com restos de esquecimento nos sonhos e a
vida por cumprir.
Como encenaríamos nós, gravemente, sem um
riso,
a hora da nossa morte?

(*Outras Canções in Poemas Reunidos*,
Lisboa, Assírio & Alvim, 2016, página 338)

(2)

ULISSES NUNCA VOLTOU A CASA

Só o cão me reconheceu. Pelo cheiro, talvez.

Os outros não.

Nem meu filho, que tanto me procurara pelos mares,
nem minha mulher, que afastava todos os pretendentes
para esperar por mim.

Quem andou muito tempo por longes terras, longes mares
deixa de fazer parte da sua pátria, mesmo
para aqueles que o amam ou supõem ainda que o amam.
A rua por onde voltava de noite para casa
foi cortada. As varandas donde via o mar foram fechadas.
O lugar que ocupava à mesa da taberna já não é meu.

Por isso o amor esbarra no tempo e o tempo
faz de nós o que quer, empurra-nos na deriva das correntes,
abandona-nos aos ventos variáveis,
torna-nos eco de outros ecos, lugar de outros lugares,
cria-nos outros tempos.

E no fim só o cão nos reconhece.

(*Voltar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2021, página 15)

Os meus clássicos (enfim, alguns deles) – memórias, homenagens, paradoxos

PEDRO EIRAS

...como fantasmas, ditando um texto muito antigo, vindos de um dia que nunca poderemos conhecer por inteiro, mas que nunca pára de nos encandear, numa luz oblíqua, de língua em língua traduzida.

Todos os meus textos partem de outros textos, mais antigos. Penso que nunca escrevi uma página, qualquer que seja, sem ter presente outra voz, uma mão anterior, o eco de uma escrita que pode distar meses ou anos, séculos ou milénios. Nesse sentido, não há grau zero na escrita, não há solidão: todos os meus textos são habitados por outros corpos, o próprio acto de escrever repete um acto antigo, aprendido, imitado, recebido em herança.

Somos feitos dos outros. Mesmo que tentássemos disfarçar, encobrir a dívida, seria inútil, uma absurda manifestação de má-fé. Pelo contrário, celebro o fascínio da assombração: não me canso de exprimir quanto devo a tudo o que li, imito (ou, como aconselha Eliot, roubo). Um texto é um encontro de vozes, muitas vezes não passo da costura de um sussurro.

...canta, Musa, este meu canto. Que nas minhas palavras haja as tuas palavras: na escrita, nem as palavras do poeta são as palavras primeiras.

E se posso apontar alguns lugares, páginas, parágrafos, versos, dizer: “isto é Homero, isto é Safo, isto é Séneca”, quantas vezes eu

próprio ignoro o que citei, o que emerge no meu texto sem eu dar conta, inconscientemente, involuntariamente, a possessão de uma memória maior do que eu, do que nós.

Pensamos em grego, escrevemos em latim, a nossa própria língua não nos pertence, é quase impossível dizer algo tão simples quanto, por exemplo, “o meu texto”, “a minha voz”.

Que direi, então, “eu”, do que escrevi?

Ou então: que dirão os outros autores através de mim? Que diz o outro, através da minha boca?

... não quero parecer obscuro. Esforço-me muito por não ser obscuro. Mas não haverá um inevitável mistério nisto: nascer, aprender uma língua, herdar uma literatura, escrever através de palavras que nos foram dadas, a partir de uma memória que nunca podemos possuir por completo?

Escrever talvez seja, também, aprender a aceitar a parcela dessa obscuridade na nossa vida.

Li os clássicos. Alguns clássicos. Alguns deles, por razões que nem sempre sei explicar, tornei-os os *meus* clássicos. Mesmo quando escrevi contra eles, lutando, lutando – escrevi sempre por causa deles. E a alegria do combate é, tantas vezes, a mais feroz. Que o digam Camões, Pessoa, Joyce, Sophia – todos, todas.

Por exemplo – numa peça de teatro: *Uma Carta a Cassandra*, no meu volume *As Sombras* (2005).

Cassandra, a mulher capaz de profetizar. A mulher condenada a profetizar. A mulher em quem, por condenação divina, ninguém acredita.

De que noite fechadíssima vem um tão terrível mito, e depois a personagem literária, a heroína trágica: uma mulher que sabe a verdade, que adivinha o terror futuro, o horror imediato, mas que não consegue prevenir a cidade; a mulher ignorada por todos os cidadãos, que tenta impedir a catástrofe, em vão, sempre, repetidamente, em vão?

... porque os clássicos são aqueles que se dizem no singular – um nome, um acontecimento, uma circunstância pontual – para logo se converte-

rem em lei, exemplo maior, aforismo decisivo da nossa condição. Cassandra e Isménia, Antígona e Creonte, Édipo e Tirésias descrevem as nossas vidas, hoje.

O nome de Cassandra aparece apenas no título da minha peça, nunca nas falas das personagens. As personagens chamam-se José e Vera. A peça é constituída por dois monólogos. José é um soldado, escreve uma carta a Vera, relatando banalidades, mas depois revela-nos o horror dos seus dias, tomado progressivamente pela loucura. Vera recebe a carta, lê-a, lê-a muito devagar, depois outra vez, e mais outra vez, numa investigação que nem ela pode evitar, e compreende, vai compreendendo tudo quanto se esconde sob as palavras banais.

Como Cassandra.

Vejo Cassandra como a mais extraordinária leitora. Foi condenada pelos deuses à extrema lucidez. Enquanto outros heróis trágicos vivem cegos para a verdade, Cassandra sofre a exposição absoluta ao terror. E ler também pode ser isso: olhar os olhos da Medusa, que é mais forte do que nós, e paralisa cada um dos nossos músculos.

Horror da cegueira, horror da visão, insuportável peso do conhecimento. Palavras de Vera, no seu monólogo:

Foi na praia, José, eu respondi que não acreditava. Tu disseste, nunca te vou mentir, eu olhei para o mar, para o céu, uma sombra debaixo de outra, vi logo que isso já era mentira, vi que tu me ias mentir, um dia, e que já estavas a mentir, nesse instante, sem saberes. Respondi, não acredito. E tu ficaste ofendido, mas eu já sabia que não tinhas razão. Se pudesses saber que este dom de adivinhar é uma queimadura viva, talvez tivesses fugido. Mas tu mal sabias ver o vento e a água, quanto mais o futuro.

Ficaste caído na areia, eu ainda vi o fio do teu esperma, fui ao mar lavar os olhos com sal, para poder ignorar o tempo e as mentiras que haviam de vir. O mar fez-me bem, riscou-me os olhos como uma lixa. E pensei: sou maldita, porque adivinho o futuro. Sou maldita, porque não posso crer em ti. Sou maldita, porque já sei que um dia me vais mentir e não sei quando será, adivinho que omitirás os teus dias mas não sei quando serás sincero, viverei contigo debaixo do sobressalto.

Cassandra lê o futuro, Vera lê uma carta, nós lemos –

... um clássico é um lugar aonde se regressa. Um clássico é um acto de regresso.

– livros, jornais, a tensão no ar em torno, certas palavras repetidas, modas, famas, esquecimentos. Todo o ruído em torno, tanto.

... e contudo o clássico também é um lugar aonde se vai, que se reconstrói a cada visitação, um espaço novamente inventado pela nossa leitura, agora, hoje, amanhã, pela leitura que nunca existiu. Por isso ainda estamos a reinventar Píndaro, Sófocles, Ovídio, Epicteto. Por isso amanhã voltaremos ainda a todos esses autores, para os descobrir pela primeira vez. Nesse sentido, paradoxalmente, os clássicos também estão no nosso futuro.

O que espero de um leitor, de um espectador, quando o nome de Cassandra é dito no título de uma peça de teatro, e nunca nos dois monólogos que a constituem? Não sei responder. Claro que se trata de uma reescrita de um texto anterior – reescrita assumidamente livre; e decerto importa ler um texto sob o outro, cada palavra à luz oblíqua de outra palavra.

Em cada página, há duas páginas. Em cada página há cem páginas. Cada voz ecoa muitos milhares de vozes.

Uma Carta a Cassandra é a maldição de Cassandra, há tantos séculos, em Tróia, em Argos, transformada na maldição de Vera, no início do século XXI – a maldição de uma mulher casada com um soldado que foi ocupar um país, a maldição de uma mulher que, lendo atentamente uma carta, adivinha o horror escondido, no século XXI, no século de Abu Ghraib.

Argos, Abu Ghraib.

... o nosso passado, o nosso presente. O nosso futuro.

... leio os clássicos como se fossem meus contemporâneos. E são. Quando os leio, sou contemporâneo de Empédocles, de Eurípides, de Virgílio. E nem sequer me lembro de que são “clássicos”: eles são, simplesmente, as vozes dialogantes, aqui, agora.

... ao mesmo tempo, paradoxalmente (como poderia negá-lo?), há também o prazer inquietante de uma vertigem: ler um texto que dista de mim dois mil anos, dois mil e quinhentos anos. Entre mim e esta página de Marco Aurélio, existem dois milénios. Como não experimentar também o fascínio dessa lonjura, a improbabilidade de uma carta que chega ao destinatário dois mil anos depois?

Não posso assumir aqui todas as minhas dívidas.

Tenho de aprender a viver com esta minha voz emprestada.

Schopenhauer diz algures que é perigoso ler livros porque, quando os lemos, eles pensam por nós. Quando se escreve, também se é possuído por aquilo que outros escreveram. Mas onde Schopenhauer vê um perigo, prefiro encontrar o pretexto para uma festa. E não me canso de explicar aos meus alunos como somos afortunados, nós, leitores, por não termos apenas uma única vida.

Não posso assumir aqui todas as minhas dívidas, não caberiam, não poderia lembrar-me de todas – mas posso dizer que já citei as *Bucólicas*, já parodiei os diálogos socráticos, já evoquei Antígona, o Minotauro, algumas *Metamorfozes*, páginas de Cícero, ditos de Heraclito.

E poderia dizer mais, mas não quero dizer mais, deixo aos leitores as suas próprias leituras de Cassandra, o desafio de uma hermenêutica que preparei minuciosamente – e depois, minuciosamente, encobri.

... escrever é também encontrar a justa medida – nada em excesso! – entre clareza e obscuridade, tão difícil equilíbrio. Nem tudo pode ser dito, nem tudo deve ser escondido. Como a Esfinge junto de quem chegava a Tebas, assim o texto deve lançar os enigmas, mas só o viajante deve aprender a responder. E a resposta, descobre no fim, era afinal ele mesmo.

Escrever – mas na medida certa da desescrita. Perguntar, sem responder. Por exemplo num livro de pequenas ficções, *Museus* (2019):

MIMESIS

Assim reza a história antiga: Zêuxis pintou cachos de uvas tão perfeitos que os próprios pássaros, ludibriados, as foram bicar.

É provável. Mas a história não explica: de onde, se o céu tinha estado vazio todo o dia, vieram os pássaros?

Ou seja, ou seja: lembrar, glosar, reescrever um mito, a história de Zêuxis, contada por Plínio o Velho, mas depois voltar atrás, repensar *mimesis* e criação, real e imaginário, numa pergunta suspenso, não dar o sentido por adquirido.

No seu ensaio sobre o contador de histórias, Walter Benjamin recorda uma página de Heródoto, e a sua leitura mais corrente, mas logo depois multiplica possibilidades de interpretação, tantas, deslocando o texto para fora dos seus eixos imediatos. A arte do contador de histórias, explica, consiste nessa exploração dos sentidos. E não por crise da verdade, como pode acontecer em Kafka, na parábola das portas da Lei, antes pelo trabalho infinito, e fascinante, da revisão do passado, dessa Antiguidade que está sempre por completar.

... nunca poderemos ler exactamente os gregos e os romanos antigos, porque não somos gregos nem romanos antigos. Dos clássicos, só podemos fazer uma leitura moderna, pós-moderna (pós-pós-moderna...). Todo o texto antigo em que tocamos se torna logo contemporâneo. Nunca mais poderemos ler exactamente Hesíodo ou Xenofonte ou Lucrécio, só nos podemos ler a nós próprios lendo os Antigos.

... mas, pela mesma razão, podemos saber dos Antigos o que nem eles souberam deles próprios. Podemos saber a distância, certas relações panorâmicas, o diálogo de vozes e de ecos ao longo dos séculos, aquilo que, nas suas próprias obras, só a psicanálise, o feminismo, o pós-colonialismo permitem hoje ver.

... a paralaxe é a nossa condição, a nossa tragédia, a nossa magnífica oportunidade.

Não escrevo para recuperar a verdade dos clássicos. Escrevo para falhar a minha leitura dos clássicos. Mas também, como diz Beckett, para falhar melhor.

A minha leitura, a minha escrita – são anacrónicas. Estar no tempo, quando se lê e escreve, é também estar fora do tempo.

Nos últimos anos, publiquei três livros de poesia, num diálogo livre com a *Divina Comédia* de Dante Alighieri. No terceiro e último

livro, sob o signo do paraíso, evoquei alguns homens e mulheres concretos. Não eram contemplativos, não viveram forçosamente felizes; bem pelo contrário, as suas vidas foram dominadas por uma intensa fúria, uma forma de resistência contra o mundo e sua suposta “normalidade”. Foram esses homens e mulheres, quantas vezes malditos e perseguidos, que encontrei no meu *Paraíso*.

Nos últimos cantos do livro, há uma extensa lista de personagens, todo um cortejo de evocações; nunca digo os nomes dessas pessoas, por razões que não posso explicar aqui. E alguns desses homens e mulheres, reais ou imaginários, pertencem ao universo dos clássicos.

Assim, no canto XXI escrevo:

E atrás destes vi muitos outros
vultos, vozes, multidões
densas de sombras sem sono,

e digo: Vem,

e no canto XXII inicio a minha evocação:

tu,

princesa
jogando à bola
na areia da praia,
que recebeste o homem
cuspido
pelo mar,
pois decidiste ignorar as suas mãos ainda tintas
das cidades saqueadas,
canto após canto,
para
instrução dos pupilos,

e é Nausícaa que vejo no paraíso, não Ulisses, não esse “saqueador de cidades”, como diz Homero, como diz o modelo de *aretê*, como diz a escola do herói grego perfeito, é Nausícaa que está no meu *Paraíso*, porque ela, a princesa, apenas joga e brinca, mas interrompe jogo e brincadeira para acolher o fugitivo, o refugiado, aquele que o

mar cuspiu, e depois apaga-se no resto do poema, não é sobre ela que a Musa canta, mas o meu *Paraíso* está interessado nessa sombra –

... e os clássicos sabem que podemos escolher entre diferentes instruções; que, ao lado de Aquiles, há Heitor; contra Creonte, Antígona; cada cidade possui a sua verdade, e tudo se pode investigar.

– digo Nausícaa, Filémon e Báucis, e de novo Antígona –

com os olhos raiados
do choro, junto às muralhas sombrias,
cumprindo
os rituais ditados pelos deuses: o lançar da terra sobre
o inimigo,
teu irmão vencido
(e nunca faltará
quem defenda a razão
dos mais fortes: rios de tinta, legitimando
a propedêutica do terror),

(mito infinitamente glosado e plural e indefinível e problemático, como demonstra George Steiner – sim, é preciso falar dos clássicos, mas também dos leitores dos clássicos, dos intérpretes dos intérpretes, do abismo dos comentários),

– e ainda Platão, e Lucrecio, e Séneca:

também tu, que escrevias cartas, dizendo
a moderação e o domínio sobre as coisas,
mas que não pudeste reter as lágrimas
na morte do teu amigo,

vem por essa simples razão,

– e tantos outros que esqueço, e sei que esqueço (será preciso, ainda, escrever tantos livros), ou nem sequer sei que esqueço, talvez tenha esquecido que esqueci, talvez eu seja um imenso lugar de esquecimento – mas também, ao mesmo tempo, lugar de memória, a mão que escreve e a mão de que outras mãos se servem para escrever, um vazio, um labirinto, um poço.

... uma vertigem, um sussurro, uma inesgotável fonte.

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

Rua Major João Luís de Moura, Famões Park
– ARMAZEM AB – 1685 - 650 Famões
TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**
www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt

O VOLUME que agora se publica é já o sexto da série em que se reúnem ensaios e testemunhos de autores em torno da pervivência dos clássicos gregos e latinos nas literaturas de língua portuguesa (neste caso, obras e autores portugueses e brasileiros), dando voz a estudiosos e investigadores que mostram como este domínio das Humanidades se encontra não só vivo, mas florescente. Os ensaios, apresentados no VI Colóquio Internacional *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura* (31 de Janeiro | 2 de Fevereiro de 2022), escolhidos após processo de avaliação científica, mostram claramente a presença dos clássicos gregos e latinos desde os quinhentistas e autores de seiscentos até ao século XIX (podem ler-se dois artigos sobre obras de Camilo Castelo Branco), passando para obras contemporâneas, recuperando a leitura dos clássicos em obras de Aquilino Ribeiro e de Natália Correia, de António Osório ou António Franco Alexandre ou de R. Lino e Paulo Teixeira, de Gonçalo M. Tavares ou a escritora brasileira Christina Ramalho.

DO PREFÁCIO
