

OBRAS DE
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

RECEÇÃO
DAS FONTES
CLÁSSICAS
EM PORTUGAL

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CO-EDIÇÃO

Fundação Calouste Gulbenkian

E-mail: info@gulbenkian.pt

Imprensa da Universidade de Coimbra

E-mail: imprensauc@ci.uc.pt

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

INFOGRAFIA DA CAPA

Carlos Costa

INFOGRAFIA

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

Simões & Linhares, Lda

ISBN

978-989-26-1747-3

eISBN

978-989-26-1748-0

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1590-5>

DEPÓSITO LEGAL

457171/19

OBRAS DE
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

RECEÇÃO
DAS FONTES
CLÁSSICAS
EM PORTUGAL

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

SUMÁRIO

1. Portugal e a herança clássica	7
2. Em volta das “palavras aladas”	23
3. O mito de Medeia na poesia portuguesa	37
4. A tradição clássica na poesia portuguesa: alguns exemplos.....	53
5. Reflexos portugueses da IV Bucólica de Virgílio.....	67
6. Gil Vicente e a cultura clássica	87
7. Reflexos horacianos nas odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis).....	99
8. Aspectos novos do horacianismo em Correia Garção	119
9. Teoria e <i>praxis</i> no bucolismo setecentista português.....	133
10. Bocage e o legado clássico.....	151
11. A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII	183
12. La <i>katharsis</i> d’Aristote chez les théoriciens portugais du XVIII ^e siècle.....	199
13. Alcipe e a lírica grega: o modelo de Safo	209
14. Ovídio em terra brasileira: as <i>Metamorfoses</i> de Cruz e Silva.....	223
15. Camilo, leitor dos clássicos	233
16. Reflexos da tradição greco-latina em Camilo	251
17. O legado clássico em Antero de Quental	261
18. A presença dos clássicos na obra de Carolina Michaëlis.....	275
19. Poetas gregos em Augusto Gil	283
20. “Ulysses” e a <i>Mensagem</i>	305
21. Leituras de Ricardo Reis.....	317
22. Um motivo horaciano em Álvaro de Campos	337
23. Mitos gregos em Miguel Torga	345
24. Os mitos clássicos em Miguel Torga.....	353
25. A luz da Grécia.....	365
26. Poesia de Safo em Eugénio de Andrade	371
27. Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade	381
28. Evocações breves.....	391
29. Permanência clássica na poesia de David Mourão-Ferreira	395
30. <i>Prooimion</i>	413
31. Pequeno díptico em memória de José Augusto Seabra.....	417
32. Ao encontro da obra de Manuel Alegre.....	425

33. <i>Sonetos do Obscuro Quê</i> de Manuel Alegre	439
34. The Classical Heritage in Contemporary Portuguese Poetry: A Few Examples	445
35. Temas clássicos em quatro poetas portugueses contemporâneos	455
36. Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice	473
37. O céu azul da Grécia na obra de Hélia Correia.....	489
38. Notas sobre a arte de traduzir: a propósito de <i>La Couronne et la Lyre</i> de Marguerite Yourcenar.....	499
39. A situação de tradutor literário	505
Índice de Autores	509
Soziale Typenbegriffe von Homer bis Aristoteles und ihr Fortleben im Portugiesischen [facsimile]	517
Helenismos no «Livro da Virtuosa Benfeitoria» [facsimile].....	561

1. PORTUGAL E A HERANÇA CLÁSSICA*

A herança greco-latina atravessa toda a cultura ocidental, embora com intensidade variável – lembre-se a *akmê* do Renascimento – e o nosso país não constitui, felizmente, excepção. Muitos estudos, sobretudo em anos recentes, têm vindo evidenciar, cada vez mais, este facto.

Manifesta-se precisamente no Renascimento, como todos sabem, a formação da consciência da parte mais preciosa desse legado: a língua. É o que a Vénus de *Os Lusíadas* proclama, em dois versos famosos, ser uma das razões da sua preferência pelos Portugueses (I.33):

Essa língua, na qual, quando imagina,
com pouco corrupção crê que é a Latina.

Noutro extremo cronológico e geográfico, estará “a última flor do Lácio, inculta e bela” do não menos célebre verso de Olavo Bilac.

Mas, voltando ao Renascimento, já António Ferreira, ao defender o seu uso na poesia, a declarava abertamente apta a continuar os modelos antigos (*Cartas*, II.10.130-132):

Docemente suspira, doce canta
a Portuguesa Musa, filha, herdeira
da Grega e da Latina, que assi espanta.

* Publicado em *As Línguas Clássicas: Investigação e Ensino*. Actas. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 1993, 11-33. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 11-27.

O mesmo poeta exortava o seu amigo Pedro de Andrade Caminha, em versos também muito citados, a trabalhar a língua portuguesa (*Cartas*, I.3.125-127):

Floreça, fale, cante, ouça-se e viva
a Portuguesa Língua, e já onde for
senhora vá de si, soberba, e altiva.

Longo caminho se percorrera para chegar a esse ponto, em que a língua literária parte para novos destinos, paradoxalmente carregada de latinismos entrados de novo ou de palavras a que a aproximação dos modelos antigos fizera retomar a sua forma erudita.

Mas tal não significa que a cultura clássica, e o seu veículo latino na metade ocidental do antigo Império Romano, estivessem durante séculos caídos no olvido. Pelo contrário, à medida que vão sendo analisados, quer os textos em latim medieval escritos desde os alvares da nacionalidade, quer o ensino ministrado nos grandes centros de cultura – designadamente os Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra, de Santa Maria de Alcobaça e ainda de S. Vicente de Fora, de Lisboa – mais se confirma a relativa amplitude de uma cultura que, para essa época, se julgava quase extinta.

Efectivamente, desde a edição dos *Portugaliae Monumenta Historica*, por Alexandre Herculano, muitos outros documentos foram sendo publicados e interpretados, sobretudo por F. da Gama Caeiro, António Cruz, A. Moreira de Sá, Aires do Nascimento¹. Assim, através de catálogos de livrarias ou de listas de empréstimos de códices entre conventos, foi possível fazer ideia do conteúdo dessas bibliotecas nos séculos XII e XIII. Por exemplo, em Santa Cruz de Coimbra encontravam-se *Duo libri de Rhetorica scilicet Tullii* (seguramente o *De Inventione* e a *Rhetorica ad Herennium*, o primeiro de Cícero, o outro a ele atribuído²). Aí também fora copiado o *Vocabularium* enciclopédico de Papias, um gramático italiano (entre 1053-1063), que comportava citações de numerosos autores clássicos. O mesmo existia em S. Vicente de Fora, bem como um *Ovidius maior*, ou seja, as *Metamorfoses*³.

¹ F. da Gama Caeiro, *Santo António de Lisboa* (Lisboa 1967) I, 31-37; António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média* (Porto 1964) I, 292-293; A. Moreira de Sá, “Primórdios da Cultura Portuguesa”, *Arquivos de História da Cultura Portuguesa* I (1966) 5-112; Aires do Nascimento, “Livros e Claustro do Século XIII em Portugal. Inventário da Livraria de S. Vicente de Fora, em Lisboa”, *Didaskalia* 15 (1985) 229-239. Os documentos constam também do apêndice ao artigo de F. da Gama Caeiro, “Fontes portuguesas da formação cultural do Santo”, *Itinerarium* 110-111 (1981) 136-164. Veja-se ainda José Mattoso, *Portugal Medieval. Novas Interpretações* (Lisboa 1985) 225-239.

² Doc. n.º 17, p. 27, do artigo de Moreira de Sá referido na nota anterior.

³ Sobre o que se entendia na Idade Média por *Ovidius maior*, vide L. P. Wilkinson, *Ovid Surveyed* (Cambridge 1962) 186.

A presença da obra do galante poeta de Sulmona no cenóbio não surpreende, se tivermos presente que começara na Europa dos finais do século XI e começos do XII a chamada *aetas Ovidiana*, numa leitura dulcificada pela interpretação alegórica e erguida às alturas de um *Ovide moralisé* nos princípios do século XIV⁴. É nesse espírito que podemos compreender que Santo António cite nos seus Sermões passos dos *Remedia Amoris* e do *De Arte Amatoria*⁵. O mesmo Doutor da Igreja refere também a *IV Bucólica* de Virgílio – aquela que, pela sua possível interpretação messiânica, fizera do Mantuano uma espécie de profeta do Cristianismo. Supõe, de resto, Gama Caiiro que o poeta era um dos autores existentes em Santa Cruz de Coimbra, lugar onde, em seu entender, o Santo alcançara a sua grande formação intelectual, nos oito ou dez anos de permanência no mosteiro⁶. Quanto à existência de um Virgílio nessa biblioteca, julgamos tê-la comprovado, através da intertextualidade detetável na descrição da tempestade marítima da *Vita Sancti Theotonii*, onde ressoam ecos vocabulares de *Eneida* I.81-123⁷. Observe-se que o discípulo anónimo que compôs esta hagiografia viveu um ou dois decénios antes de Santo António, em tempos de D. Afonso Henriques.

Se avançarmos até aos séculos XIV-XV, os testemunhos aumentam consideravelmente, tal como sucedia em todos demais países. Exemplo disso são os códices alcobacenses com obras do *Aristoteles Latinus* (*Analytica Priora et Posteriora, Elenchi*), copiadas na segunda metade do século XIV, e a *Ética a Nicómaco, Oeconomica, Política, Topica*, na centúria seguinte, bem como Diógenes Laércio e Valério Máximo⁸.

Mas por esta altura já se nascia “em sino de Latim”, como se lê no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, onde figuram traduções de algumas *Heróides* de Ovídio ou do Pseudo-Ovídio, por João Rodrigues de Sá e João Rodrigues de Lucena⁹. A honra de ter feito a primeira versão para português de um grande escritor latino cabe, porém, ao Infante D. Pedro, que “pôs em linguagem” os três livros do *De Officiis* de Cícero¹⁰ e encarregou o Prior de S. Jorge de traduzir, do mesmo autor, o *De Amicitia*.

⁴ Sobre esta tradução parafrástica anónima, de tão grande influência, veja-se L. P. Wilkinson, *op. cit.*, 186, e ainda G. Highet, *The Classical Tradition* (Oxford, repr. 1959) 59-62.

⁵ Citados por F. da Gama Caiiro, *Santo António de Lisboa* I, 33-34, nota 59. O índice da tradução, com prefácio e notas, de *Santo António de Lisboa, Obras Completas*, por Henrique Pinto Rema (Lisboa 1970, 3 vols.) acrescenta-lhes elegias *De Ponto*. No mesmo índice, figuram muitos outros autores clássicos, como Aristóteles, Plauto, Cícero, Varrão, Horácio, Plínio, Séneca. Quanto à alusão virgiliana referida a seguir, encontra-se em III, 231.

⁶ F. da Gama Caiiro, “Fontes portuguesas da formação cultural do Santo”, *cit.*, *passim*.

⁷ Veja-se a nossa edição da *Vida de S. Teotónio* (Coimbra 1987) 1, nota 2.

⁸ *Inventário dos Códices Alcobacenses*, tomo VI (índices) ed. A. A. do Nascimento (Lisboa 1978).

⁹ Respectivamente, n.ºs 458, 459 e 460 (ed. Aida Fernanda Dias, Lisboa, vol. II, 1990) e n.ºs 565 e 566 (*idem, ibidem*, vol. III, 1993).

¹⁰ Tal como J. M. Piel, o editor desta obra, e muitos outros grandes especialistas, não vemos razão para pôr em dúvida a autoria desta tradução, afirmada, aliás, por Rui de Pina.

Foi também o 1.º Duque de Coimbra que traduziu outros autores menores e que se inspirou no *De Beneficiis* de Séneca para o essencial do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, onde aliás, não são menos numerosas as abonações de Aristóteles (e.g., da *Metafísica*, *Lógica*, *Física*, *Ética*, *De Anima*, *Política*) além de outros autores clássicos, como Platão, Cleantes, Cícero (*Rhetorica*, *De Officiis*), Salústio, Ovídio (*Pontica*), Valério Máximo. A composição desta obra, completada por Frei João Verba (que viria a ser o mesmo Prior de S. Jorge atrás citado) numa proporção difícil de definir, deverá situar-se entre 1418 e 1433¹¹.

Alguns anos posterior é o *Leal Conselheiro* de D. Duarte, que cita Platão (*A República*) e Aristóteles (*Ética*, *Política*, *Tópicos*, *Retórica*). Não podemos, no entanto, esquecer que o próprio monarca declara ter encarregado D. Afonso de Cartagena, Bispo de Burgos e Deão de Santiago, de lhe ordenar, a partir da *Ética*, um *Memorial das Virtudes*, e que muitas das citações utilizadas vieram através de Egidio Romano, *De regimine principium*, que, aliás o Infante D. Pedro verteu para vernáculo e que contém dezenas de abonações do Filósofo.

Se olharmos para o lado dos cronistas, é fácil recordar que Fernão Lopes se apoia em Cícero logo no prefácio da *Crónica de D. João I* (“e ao que parece que o sentiu Túlio”). Do aparato erudito de Zurara e da sua proveniência deu Joaquim de Carvalho, em obra que fez época, a devida conta¹².

Mesmo abstraindo, muitas vezes, do facto de estarmos em presença de conhecimento indirecto dos autores (através de colectâneas como, por exemplo, a de Valério Máximo, que existia na biblioteca de D. Duarte), os príncipes de Aviz e o grupo de estudiosos que gravita em volta deles constituem uma perfiguração do Humanismo que se aproxima.

É sobretudo a via italiana que o fará chegar. Se o Regente mandara vir, para mestres de D. João V, Mateus de Pisano e Estêvão de Nápoles, no reinado de seu neto chegará Cataldo Sículo para preceptor do filho bastardo de D. João II, e esse facto (c. 1485) marca, para A. Costa Ramalho, a introdução do Humanismo em Portugal. A longa plêiade de autores portugueses que ilustram este movimento com os seus escritos, não vamos repeti-la. Limitamo-nos a repetir alguns nomes que mais alto subiram: André de Resende, que na *Oratio pro Rostris* traçou a *magna*

¹¹ A primeira data foi encontrada por Joaquim de Carvalho, “Cultura Filosófica”, in *História de Portugal*, ed. Damião Peres, IV (1932) 518 = *Obra Completa* II (Lisboa 1982) 291. A segunda deriva do facto de a obra ser dedicada a D. Duarte ainda só como príncipe; no entanto, diversas teses têm sido propostas. A comparação entre o tratado de D. Pedro e o de Séneca foi feita por vários, em especial por Diamantino Martins, “O *De Beneficiis* de Séneca e a *Virtuosa Benfeitoria* do Infante D. Pedro”, *Revista Portuguesa de Filosofia* 21 (1965) 255-321.

¹² “Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara”, *Biblos* 25 (1949) 1-160 = *Obras Completas* IV (Lisboa 1983) 185-340.

charta do Humanismo português¹³ (incluindo, pela primeira vez, o elogio do Grego além do do Latim); Diogo de Teive, autor de uma tragédia de tema nacional, em moldes clássicos, *Johannes Princeps*¹⁴, que terá sem dúvida servido de modelo ao seu discípulo António Ferreira para a *Castro*, de que falaremos adiante; o cosmopolita Damião de Góis; Jerónimo Osório, o “Cícero português”.

Este florescimento tem que ver, como é sabido, com outros factores, como a renovação do ensino operada com a remodelação dos estudos em Santa Cruz de Coimbra, em 1536, que mandava ler a Sacra Teologia e as Artes Liberais nas três línguas sagradas, sob pena de multa aos regentes que não “falarem em latim ou alguma das outras sobreditas línguas” nos lugares onde estivessem escolares; com o sistema de bolsas no estrangeiro, praticado por D. João III (aliás, já com precedentes que vinham de D. Sancho I); com a transferência definitiva da Universidade para Coimbra e a inauguração do Colégio das Artes uns anos depois; e com o convite a grandes mestres nacionais e estrangeiros para aí professarem¹⁵.

Não discutiremos aqui as diferenças entre o Humanismo português e outros, nomeadamente o italiano, já bem definidas por José V. de Pina Martins¹⁶. Tão-pouco exploraremos a parte da influência clássica, aliás vinda desde a Idade Média, nos estudos jurídicos, médicos ou filosóficos¹⁷. Não queremos, no entanto,

¹³ A. Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI* (Lisboa 2^a1983) 125-151, dá também grande relevo a dois documentos anteriores: a carta de Cataldo ao Marquês de Vila Real e o prólogo à *Arte de Gramática* de Estêvão Cavaleiro. O artigo do mesmo professor, na Enciclopédia Verbo, sobre “O Humanismo Renascentista em Portugal” oferece uma síntese muito clara do que há de mais importante sobre a matéria. Muitos outros trabalhos seus se ocupam dela. Dentre eles salientamos ainda *Para a História do Humanismo em Portugal*, 4 vols. (1988-2000) e a antologia *Latim Renascentista em Portugal* (Coimbra 1985).

¹⁴ A obra foi pela primeira vez traduzida na nossa língua, com prefácio e notas, por Nair de Castro Soares, *Diogo de Teive. Tragédia do Príncipe João* (Coimbra 1977; Lisboa 2^a1999).

¹⁵ O “Regimento Escolar de Santa Cruz de Coimbra” foi publicado na revista *Biblos* 45 (1974) por J. S. da Silva Dias, autor do extenso estudo *A Política Cultural de D. João III* (Coimbra 1969), 2 vols. Sobre o Colégio das Artes, continua a ser fundamental o livro de Mário Brandão, *A Inquisição e os Professores do Colégio das Artes* (vol. I, Coimbra 1948; vol. II, 1.^a parte, Coimbra 1969). Tão-pouco pode esquecer-se o estudo pioneiro de D. Manuel Gonçalves Cerejeira, *Clenardo* (Coimbra, 1917-1918; ed. refundida em 1975), 2 vols. Para o período anterior, designadamente o reinado de D. João II, veja-se o artigo de António Domingues de Sousa Costa, “Estudos superiores e universitários em Portugal no reinado de D. João II”, *Biblos* 63 (1987) 253-334.

¹⁶ Especialmente em “Sobre o conceito de Humanismo e alguns aspectos histórico-doutrinários da Cultura Renascentista”, *Arquivos do Centro Cultural Português* 2 (1970) 192-281, e, do mesmo autor, *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal. Les deux regards de Janus* (Lisbonne-Paris 1989), 2 vols. Obra importante sobre esta matéria é ainda o volume de actas do congresso *L'Humanisme Portugais et l'Europe* (Paris 1984).

¹⁷ Sobre estes últimos, há boas sínteses recentes, como as da Enciclopédia Verbo para “Platonismo em Portugal”, por F. da Gama Caeiro, e “Aristotelismo em Portugal”, por J. Pereira Gomes; e ainda da Enciclopédia Logos, sobre o segundo destes tópicos, por F. da Gama Caeiro, A. Coxito e A. Braz Teixeira. Quanto às Ciências Médicas, pode rastrear-se o ensino de doutrinas de Hipócrates e Galeno desde documentos medievais aos Estatutos da Universidade de Coimbra de 1653 e aos próprios Estatutos Pombalinos, que proscrevem o da Medicina “arábigo-peripatética”, mas não o daqueles mestres.

deixar de sublinhar o facto de um dos maiores prosadores portugueses de Quinhentos, Frei Heitor Pinto, ter composto a sua *Imagem da Vida Cristã* à maneira dos diálogos platónicos. Ele mesmo deixa entrever o modelo e talvez a via italiana do seu conhecimento, em passos do “Diálogo da Justiça” como este¹⁸:

A estas figuras traçadas no conceito chama ideias aquele insigne Platão, a quem o filósofo Panécio chama sapientíssimo Homero dos filósofos. O qual não somente na filosofia, mas ainda na eloquência eclipsou a memória dos antepassados, e ensinou os homens a fugirem da sensualidade, em tanto que lhe fizeram os gentios um epitáfio que dizia que o deus Apolo tivera dois filhos, Esculápio e Platão, Esculápio para curar os corpos, e Platão as almas, como o refere na sua vida Marsílio Ficino.

A influência dos romanos nos nossos historiadores do século XVI também tem sido notada por vários, e nomeadamente nos autores de *Décadas*, à moda de Tito Lívio, sejam elas de João de Barros ou de Diogo do Couto. Sobre este último, assinala Luís de Sousa Rebelo, na esteira de Hooykaas, o paralelismo estabelecido entre os perigos que espreitavam o império português no Oriente e as causas da queda do Império Romano¹⁹.

Também no que concerne ao saber médico o paralelismo com os antigos é constante. Mas aqui a comparação aponta para a superação do saber greco-latino pela experiência do novo. É o caso dos *Colóquios dos Simples e Drogas*, em que Garcia de Orta faz de Ruano, doutor de Alcalá e Salamanca e bom conhecedor de Dioscórides, Galeno e Plínio, o seu interlocutor renitente, como neste passo do Colóquio XX, em que lhe dá esta réplica:

Digo que se sabe mais em um dia agora pelos Portugueses do que se sabia em cem anos pelos Romanos.

Semelhante é o que ocorre entre geógrafos e astrónomos. Se, por um lado, tentam identificar-se os novos achamentos com as regiões descritas pelos antigos (veja-se a discussão sobre o Jardim das Hespérides e sobre a localização de Taprobana²⁰), por outro, o sentido de superação e do predomínio da experiência

¹⁸ Edição de M. Alves Correia (Lisboa 1940), I, 163.

¹⁹ *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa* (Lisboa 1982) 43-44.

²⁰ Tratámos desta questão em “Jardim das Hespérides”, *Nova Renascença* (1991) 99-109, especialmente pp. 106-109 [vide *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II: Estudos sobre a Grécia Antiga. Artigos* (Coimbra 2014) 25-35]; da segunda, em “Sobre o texto da Ode ao Conde de Redondo”, *Revista Camoniiana* (São Paulo) 6 (1984-1985) 107-128 = *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (1988 [2012]) 83-108.

sobre o saber tradicional espelha-se num sem-número de textos. Escolhemos um exemplo do prólogo da *Suma Oriental* de Tomé Pires:

E se na tal divisão parecer alguma cousa supérflua ou minguada ou discrepante (...) e Tolomeu e outros não pareça novidade por que os tais mais por novas que por prática o sentiram; nós que tudo passamos, experimentamos e vemos...

Também no cap. I do Livro IV do *Esmeraldo de Situ Orbis* Duarte Pacheco Pereira refere como os antigos escreveram “tantas fábulas” sobre o Oriente e como Vasco da Gama “achou o contrário do que a maior parte dos antigos escritores disseram”²¹.

É ainda esta atitude que vai estar no cerne da mais alta realização literária de uma epopeia em moldes clássicos sobre a grande expedição que, para historiadores como Toynbee, inaugurou o mundo moderno: *Os Lusíadas*. Pode dizer-se sem exagero que nela o chamado esquema de superação é constante, anunciada desde que em I.3 se faz esta combinação entre a fórmula *cedat* e a fórmula *taceat*²²:

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.

Várias são as estrofes em que, além disso, se celebram as novidades geográficas ou astronómicas e a superioridade da experiência adquirida (e.g. V.14; V.17-18; V.22-23). Mas nenhuma as desenha com tanto vigor e agudeza – que lhe advém da sua colocação num ponto central da viagem e na boca de um dos mais felizes exemplos de mitopoiese camoniana – como aquela em que se identifica o Adamastor (V.50):

²¹ Os textos citados (com a ortografia e pontuação modernizadas) são, respectivamente, de *A Suma Oriental de Tomé Pires e o Livro de Francisco Rodrigues*, ed. Armando Cortesão (Coimbra 1978) 133, e *Esmeraldo de Situ Orbis* de Duarte Pacheco Pereira, ed. Joaquim Barradas de Carvalho (Lisboa 1991) 689-691. Desta matéria tratou largamente Luís de Albuquerque, de quem citamos em especial *Dúvidas e Certezas na História dos Descobrimentos*, 2.ª Parte (Lisboa 1991), cap. “A Geografia dos Descobrimentos”.

²² O motivo do “esquema de superação” (“Ueberbietung”), definido por Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948) 169-172, foi aplicado a *Os Lusíadas* por Kurt Reichenberger, “Vergleich und Ueberbietung, Strukturprinzipien im Epos des Camões”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F., 10 (1960) 1-2.

Eu sou aquele oculto e grande Cabo
 a quem chamais vós outros Tormentório,
 que nunca a Ptolomeu, Pompónio, Estrabo,
 Plínio, e quantos passaram, fui notório:
 aqui toda a africana costa acabo
 deste meu nunca visto promontório,
 que pera o Pólo Antártico se estende,
 a quem vossa ousadia tanto ofende.

Supérfluo será acentuar como a estrutura da epopeia, com proposição, invocação e dedicatória, entrada na narrativa *in medias res*, para dar lugar, a meio do poema, a uma longa analepse, corresponde ao modelo greco-latino (pelo que toca à dedicatória, só ao das *Geórgicas*); e que outro tanto se passa com o uso de processos estilísticos consagrados, como os símiles, a pergunta retórica, a apóstrofe. Também não valerá a pena insistir em falsos problemas, como o da conciliação do maravilhoso pagão com o cristão. O assunto está largamente explorado – não sem exageros – desde Faria e Sousa aos tempos mais recentes²³.

Modelos virgilianos seguira-os também Camões em várias das suas Éclogas e não faltam os horacianos nas Odes. Teremos de voltar aos começos do século XVI, para não esquecer que éclogas, elegias, cartas, odes, eram retomadas pelos nossos renascentistas à tradição greco-latina, mediada, não raro, pela via italiana e espanhola, e que todos reconheciam em Sá de Miranda o corifeu deste movimento literário entre nós: “Novo mundo, bom Sá, nos foste abrindo”, ou “Nesta primeiro ardeu cá o bom Miranda”. Quem assim escreveu, António Ferreira, apresenta-se no entanto como introdutor da Ode (*Odes* I.1-9)²⁴:

Fuja daqui o odioso
 profano vulgo, eu canto
 as brandas Musas, a uns espiritos dados
 dos Céus ao novo canto
 heróico e generoso
 nunca ouvido dos nossos bons antepassados;
 neste sejam cantados
 altos Reis, altos feitos,
 costume-se este ar nosso à Lira nova.

²³ Julgamos impropriedades as tentativas de fazer prevalecer o modelo da expedição dos Argonautas (seja o da epopeia de Apolónio de Rodas, seja o da de Valério Flaco), a não ser ocasionalmente, sobre o homérico e o virgiliano. Bastariam as estrofes V.88-89 para o provar. Quanto aos deuses pagãos, a questão encontra-se explanada desde que A. Costa Ramalho a enquadrou na devida perspectiva humanista, nos seus *Estudos Camonianos* (Coimbra 1975) 19-24.

²⁴ É esta a interpretação corrente. Todavia, V. M. Aguiar e Silva, “O tema de ‘exclusus amator’ na Lírica de Camões”, *Diacrítica* 12 (1997) 103-104 opõe-lhe sérias dúvidas.

O autor partira de um conhecido verso horaciano (*Carmina* III.1.1), do poeta de quem dirá ser “o meu Horácio, a quem obedeço” (*Cartas* I.12.185), e de quem há-de parafrasear extensas partes da *Arte Poética* (*Cartas* I.12 e II.8) – será ele o teorizador do grupo – e imitar epístolas e odes. Mas o mais surpreendente é que é ele, tanto quanto pudemos averiguar, o único que imita também Teócrito nas suas *Bucólicas* VII e X, embora não possamos garantir que tenha tido acesso directo ao original grego. Mais ainda, quando a publicação das *Anacreontea* por H. Étienne era um acontecimento recente (1554) que encantara a Europa culta (recorde-se o entusiasmo de Ronsard: “Anacréon me plaît, le doux Anacréon!”), traduziu ou imitou várias dessas odes ligeiras (assim, a Elegia VIII é a XXXIII do Pseudo-Anacreonte, e no Livro dos Epigramas estão contidas a XIX, XXIV, XXVI e XXVIII)²⁵. Por sua vez, o seu grande amigo Pedro de Andrade Caminha, de quem afirmava que nele quisera as “Musas renovar a Antiguidade” (*Cartas* I.3.10), transporia para português a XXXV. E ambos verteram, independentemente, segundo julgamos, o “Amor Fugitivo” de Mosco (respectivamente, Elegia VII de Ferreira e VIII de Caminha). Não vamos pormenorizar mais, embora merecesse grande relevo outro poeta do mesmo círculo, sem dúvida o mais melodioso de todos, Diogo Bernardes.

Não poderá, contudo, dispensar-se uma alusão ao teatro, especialmente ao de António Ferreira, não para discutirmos de novo a autoria da *Castro*, questão em que intervieram, em anos recentes, conceituados especialistas da matéria, mas para acentuar que nunca a tragédia clássica teve tão perfeita realização entre nós, praticando uma *imitatio* verdadeiramente criadora, tal como a entendiam os teorizadores do século XVI e o repetiriam os do século XVIII²⁶.

O mesmo António Ferreira compusera *Bristo* e *Cioso*, seguindo a tradição de Plauto e Terêncio, tal como Sá de Miranda fez em *Estrangeiros* e *Vilhalpandos*, e Jorge Ferreira de Vasconcelos na *Eufrosina*. Neste contexto não pode esquecer-se o sal plautino dos *Enfatriões* de Camões. Recorde-se ainda que Sá de Miranda tentara a tragédia na perda *Cleópatra*.

²⁵ Quanto à possibilidade da leitura de Teócrito no original, a dúvida persiste, tanto mais que o Siracusano foi impresso quase simultaneamente em grego e em tradução latina. Da teoria e da prática da imitação dos antigos neste autor, trataram, de modo diverso do aqui apresentado, T. F. Earle, *The Muse Reborn. The Poetry of António Ferreira* (Oxford 1988) e A. M. Ribeiro Rebelo, “A problemática da tradução-imitação em duas elegias de António Ferreira”, *Humanitas* 39-40 (1987-1988) 233-266. Sobre a *imitatio* quinhentista há uma vasta bibliografia, de que salientamos, para o caso português, o artigo de Aníbal Pinto de Castro, “La poétique et la rhétorique dans la pédagogie et dans la littérature de l’Humanisme portugais”, in: *L’Humanisme Portugais et l’Europe* (Paris 1984) 699-721.

²⁶ A questão da prioridade da *Castro* sobre a *Nise Lastimosa* de Bermúdez, historiada por Adrien Roig na introdução à sua edição *La Tragédie Castro de António Ferreira* (Paris 1971), foi retomada por este lusitanista em “António Ferreira est bien l’auteur de la tragédie Castro”, *Arquivos do Centro Cultural Português* 10 (1976) 675-693; por Aníbal Pinto de Castro, “António Ferreira, autor da *Castro*. Algumas considerações a propósito de dois artigos do Prof. Roger Bismut”, *Ibidem* 11 (1977) 9-110, e por Nair Castro Soares, “A *Castro* à luz das suas fontes. Novos dados sobre a originalidade de Ferreira”, *Humanitas* 35-36 (1983-1984) 271-348.

No século XVII, a maioria das “óperas” de António José da Silva assenta em temas mitológicos, desenvolvidos com a mais desenfreada fantasia (*A Esopaida, Os Encantos de Medeia, Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, As Variedades de Proteu, Precepício de Faetonte, Labirinto de Creta*). Este aproveitamento de mitos é, aliás, um fenómeno universal, que vai levar à saturação patente no *Verdadeiro Método de Estudar* de Verney, às censuras da Arcádia Lusitana, especialmente do seu grande teorizador, quer em prosa (“Devemos imitar e seguir os Antigos; assim no-lo ensina Horácio. Mas esta doutrina, este conselho devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo” – *Dissertação III*), quer em verso (*Sátiras* II.48-51):

Imite-se a pureza dos Antigos,
mas sem escravidão, com gosto livre,
com polida dicção, com frase nova,
que a fez ou adoptou a nossa idade.

ou ainda (*Sátiras* II.1-2):

Não posso sujeitar-me, amável Conde,
a que às cegas se imitem os Antigos.

Tal como António Ferreira, também Correia Garção foi chamado “o novo Horácio” – epístolas, sátiras, odes, trazem a marca do Venusino, “clara estrela polar, o velho Horácio” (*Sátiras* I.1.100) – e, embora seja excessivo repetir com Menéndez Pelayo, que “no tiene originalidad ni ha dejado quizá una idea ni una composición propia”²⁷, não podemos negar a presença continuada do modelo latino, embora conjugando frequentemente duas ou mais odes numa só. De admirar, de qualquer modo, a tersa limpidez da expressão e a perfeição do recorte estrófico. Antes de passarmos adiante, recorde-se ainda a inspiração virgiliana da celebrada *Cantata de Dido*.

Outra árcade famoso, António Dinis da Cruz e Silva, distinguiu-se pelas suas tentativas de inovação, compondo *Odes Pindáricas* (que quase merecem só o nome pela sua forma triádica) e incluindo nas éclogas representantes de outros mesteres, além do pastoril ou piscatório (*Idílio dos Vindimadores, Idílio Venatório*) e, sobretudo, como assinalou Hernâni Cidade, compondo umas *Metamorfoses* adaptadas à fauna e flora brasileiras²⁸.

²⁷ *Horacio en España* (Madrid 1885) II, 325.

²⁸ *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas* (Coimbra 1968) II, 283-284 [sobre as *Metamorfoses* de Cruz e Silva, vide, neste volume, o ensaio 14. Ovídio em terra brasileira: as *Metamorfoses* de Cruz e Silva]. Omitimos aqui o teatro de Manuel de Figueiredo e de Reis Quita, geralmente baseados nas traduções

Também Bocage, o tradutor emérito de vários trechos do poema maior ovidiano, há-de inventar uma “metamorfose” segundo os melhores cânones do Sulmonense, *Areneo* e *Argira*, assim como há-de usar largamente do modelo virgiliano nos *Idílios*, de compor odes anacreônticas e cantatas sobre temas mitológicos, como *Medeia* e *Leandro e Hero*, onde a paixão destruidora é a nota dominante. Neste pré-romântico, a prodigiosa riqueza verbal, em que sobressaem latinismos inúmeros, a harmonia do verso, a tumultuante riqueza de informação mitológica e o arrebatamento da paixão produzem um dos melhores exemplos de assimilação criadora do legado clássico.

Outros poetas considerados pré-românticos (para continuar a usar a nomenclatura tradicional), como Tomás António Gonzaga, a Marquesa de Alorna, reescrevem também com frequência o texto horaciano (esta última, fazendo mesmo um ensaio de aplicação da virgiliana *IV Bucólica* a um acontecimento de circunstância). A figura mais venerada do círculo literário de Alcipe, Filinto Elísio, é igualmente um horaciano convicto. Tal como a sua discípula, traduz numerosos textos clássicos e exorta os outros poetas a que se empenhem nessa nobre tarefa: “Traduzi, Alunos de Apolo!... Não cuideis que esse mérito é mesquinho.”²⁹

Esta havia de ser, aliás, uma das polémicas do tempo, com José Agostinho de Macedo – ele mesmo tradutor de Estácio – a satirizar essa tendência³⁰:

Dois furos mais distante, o torto existe
génio da tradução, delícia, emprego
de muitos sábios que apascenta o Tejo.
Com traduções da Pátria a glória aumentam!

e Bocage a defender-se na sátira *A pena de Talião*, em termos que bem podiam pertencer a um manual do perfeito tradutor literário:

Verter com melodia, ardor, pureza,
o metro peregrino em luso metro,
dos idiotismos aplanando o estorvo,
de um, d’outro idioma discernindo os génios,
o carácter do texto expor na glosa,
próprio tornando e natural o alheio.

do teatro grego por Brumoy, bem como as paráfrases de Cândido Lusitano. Sobre Reis Quita, veja-se o artigo de J. Ribeiro Ferreira, “Fontes clássicas na Mégara de Reis Quita e Pedegache”, *Humanitas* 25-26 (1973-1974) 115-153; sobre Cândido Lusitano, o de Manuel dos Santos Alves, “As Fenícias de Eurípides. Uma Paráfrase de Cândido Lusitano”, *Humanitas* 25-26 (1973-1974) 17-41.

²⁹ Apud José Feliciano de Castilho, *Excerptos de Bocage* (Rio de Janeiro 1867), III, 204, nota I.

³⁰ *Os Burros* (apud Hernâni Cidade, *op. cit.*, II, 354).

Um poeta menor, mas merecedor de ser mais lembrado, Elpino Duriense (o erudito António Ribeiro dos Santos), que se inspirou em Catulo e Lucrecio, Horácio, Virgílio, Ovídio, que traduziu em fragmento de Safo, diversas *Anacreontea* e peças de Bión e Mosco, deve também ser incluído neste grupo.

O Romantismo apresentou-se, como é sabido, como um movimento que recusava os “áureos nomes de Ascreu”. Mas Garrett, que fez esta proclamação, não deixou de compor, nas *Flores sem Fruto*, odes horacianas e até anacreonticas, e de traduzir Alceu e Safo, ainda que por via indirecta³¹, ou de salpicar de erudição clássica as próprias *Viagens na Minha Terra*.

Da Cultura Clássica estão geralmente imbuídos os grandes autores do século XIX, desde o que escreveu as *Cartas de Eco a Narciso* à geração que se lhe opôs violentamente e que, no entanto, tinha em cima da sua mesa de estudante em Coimbra a Bíblia e Virgílio, conforme testemunha Eça de Queirós ao descrever a sua primeira visita ao quarto de Antero de Quental³², aquele mesmo que, anos depois, ainda seria capaz de compor uma graciosa quadra em latim, para a jovem filha de um amigo. De como o mundo clássico em geral, e autores maiores ou menores, sobretudo romanos, bem como o uso do latim, eram familiares a Camilo Castelo Branco, servindo-lhe tanto para caracterizar figuras como para criar situações cómicas, demos já conta em outro lugar³³.

Na geração seguinte, um poeta de verso dúctil como Augusto Gil consagrou todo um volume, *Rosas desta Manhã*, à tradução de epigramas da *Antologia Palatina* e fê-lo com uma concisão e elegância que nem o próprio Fernando Pessoa logrará, mais tarde, ultrapassar. O seu interesse pelos temas clássicos revela-se também na paráfrase incompleta de *As Fenícias* de Eurípides, segundo a versão de Rivollet.

Também em *Depois da Ceifa*, Eugénio de Castro, o poeta do ousado prefácio dos *Oaristos* (título grego, aliás), havia de voltar aos modelos clássicos com *Figurinhas de Tanagra*, onde temas ovidianos alternam com epigramas da *Antologia Palatina*, e ainda com onze horacianas, que oscilam entre a criação livre (*Canto Amebeu*) e a versão tão rigorosa quanto perfeita de *Epílogo* (*Carmina* III.30).

Se já falámos de um Horácio português no século XVI, e de outro no século XVIII, o terceiro, e de longe o mais original, foi sem dúvida o do século XX – Ricardo Reis. Não que não figurem modelos horacianos no poeta sensacionista Álvaro de Campos, e que não possa ver-se uma contrapartida da poesia bucólica virgiliana em Alberto Caeiro, como ultimamente demonstrou Maria Teresa Schiappa de

³¹ Conforme foi demonstrado, quanto ao último caso, por A. Costa Ramalho, “Versões garretianas de Safo”, *Humanitas* 17-18 (1967-1968) 73-85.

³² *Notas Contemporâneas*, ed. Helena Cidade Moura (Lisboa, s.a.) 252-253.

³³ Vide, neste volume, os ensaios 15. Camilo, leitor dos clássicos e 16. Reflexos da tradição greco-latina em Camilo.

Azevedo³⁴, mas é efectivamente Ricardo Reis o heterónimo de Fernando Pessoa que, desde o começo, mereceu em pleno o comentário sugestivo de Mário de Sá Carneiro: “Horácio multiplicado por alma”³⁵.

Temas como a *aurea mediocritas*, *carpe diem* ou a perenidade do valor da poesia, visões alternadamente estóicas e epicuristas da vida, numa oscilação que ascendia ao poeta latino, são constantes no heterónimo que era “um latinista por educação alheia e semi-helenista por educação própria” e que escrevia em nome de Ricardo Reis “depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode”³⁶. Cheias de latinismos lexicais e sintácticos, a ponto de usar disjunções que, embora tenham precedentes, são extremamente arrojadas na nossa língua e lembram de perto a castigada ordem de palavras horaciana, são capazes de renovar o tema da brevidade da vida em estrofes como esta, que ilustram o que acabamos de dizer:

As rosas amo dos jardins de Adónis,
essas volucres amo, Lídia, rosas,
que em o dia em que nascem,
em esse dia morrem.

Mais evidente ainda é o caso do poema em sete estrofes alcaicas, “De novo traz as aparentes novas”, que glosa o motivo da perenidade e da glória da obra literária (neste caso a sua própria, colocada acima da de Homero), como muito bem viu, pela primeira vez, Eduardo Lourenço³⁷. E, contudo, também aqui se encontram muitas reminiscências de Horácio (*Carmina* IV.9), quer quanto à supremacia de Homero, quer quanto à permanência das suas palavras, quer mesmo quanto à referência a grandes líricos gregos, de que seis são expressamente mencionados. Reis vai reduzi-los a três, do quais um (Safo) subentendido pela sua conterraneidade com Alceu, e todos envoltos no brilho dos helenismos acumulados no final da estrofe alcaica:

³⁴ “Caeiro e a língua de Virgílio”, *Colóquio/Letras* 106 (1988) 5-16, remodelado em *Rostos de Pessoa* (Coimbra 2001) 81-106. Sobre o poema de Álvaro de Campos escreveram, entre outros, A. Costa Ramalho, “Horácio num poema de Álvaro de Campos”, *Persona* 11-12 (1985) 14-18 = *Para a História do Humanismo em Portugal*, vol. IV (Lisboa 2000) 229-307; dos epigramas da *Antologia Palatina* ocupou-se Ana Paula Quintela F. Sottomayor, “Ecos de poesia grega nos epítáfios de Fernando Pessoa”, in *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Porto 1979) 83-95. Sobre o horacianismo de Ricardo Reis, é fundamental o capítulo de Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (Lisboa 1980) 33-40.

³⁵ *Cartas a Fernando Pessoa* (Lisboa 1958) I, 162.

³⁶ Citações de *Páginas de Doutrina Estética*, ed. Jorge de Sena (Lisboa, s.a.), respectivamente pp. 267 e 268.

³⁷ *Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente* (Porto 1973) 59-60.

..... às setes que contendem
 cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
 ou heptápila Tebas,
 Ogígia mãe de Píndaro.

Se Fernando Pessoa marca um dos momentos mais altos da presença do legado clássico na poesia portuguesa, quer sob o ponto de vista temático, quer formal, não devemos deixar de dar o devido relevo à vitalidade que esse mesmo legado cultural tem assumido na produção contemporânea, em consonância, aliás, com o que se passa em outros países, e nos mais variados géneros literários (facto a que o reavivar do interesse pelos mitos gregos, na esteira da psicanálise e da antropologia estrutural, poderá não ser estranho).

No caso português, pode dizer-se que quase não há um poeta, pelo menos entre os maiores, que não revele com frequência, na escolha dos temas, na alusão, ora clara, ora fugidia, ao mito, a interiorização da matriz cultural greco-latina. Exemplificámos esse facto há alguns anos com um breve estudo sobre o tratamento do mito de Orfeu e Eurídice (no qual tanto se pode incarnar o valor invencível da palavra poética como o duelo *mors/amor*), em Miguel Torga, Sophia de Mello Breyner Andresen e Gomes Ferreira³⁸. Os dois primeiros publicaram, depois dessa data, várias composições que retomam temas clássicos, com a pureza de linhas e de sons característica da sua poesia.

Pelo que toca a Sophia de Mello Breyner, a sua receptividade ao legado grego, patente desde o primeiro livro, *Poesia* (1944), afirma-se sob muitas formas, de que gostaríamos de destacar, do seu livro mais recente, *Ilhas*, o poema “A Koré”, porque abraça, numa só composição, em que a emoção e ironia alternam, bem como a sugestão quase gráfica de um motivo bem conhecido da arte grega arcaica, a Grécia em toda a sua história, sujeita às intempéries da política, mas sempre rediviva, graças aos valores imperecíveis de que é suporte:

Alta e solene mais alta do que a luz
 a pesada palidez sagrada do Pártenon
 reina sobre o dia

Folhagens dançam movidas pelo vento

Na mesa ao lado a Koré de nariz direito e cabelo entrançado
 serve de intérprete e erguendo a sua taça
 brinda com os comerciantes tedescos que saquearam
 a Grécia e a Europa quase toda

³⁸ Vide, neste volume, o ensaio 36. Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice.

mas que após a derrota de seus generais
ganharam a guerra

O café tem pó – relíquia dos turcos

Porém no vinho resinado no frescor da vinha
na fina suave brisa nas pálidas colunas
algo dos deuses súbito visita
a luz do instante

Outros poetas têm igualmente vivido o mesmo clima espiritual e artístico. Recordem-se, por exemplo, Vítor Matos e Sá, João Maia, e, mais recentemente, José Augusto Seabra, *Gramática Grega* (Porto 1985), onde se entrecruzam, numa teia de relações subtilmente urdida, símbolos de uma cultura que mergulha no passado mais longínquo sem nunca perder a intensidade da sua luz. Veja-se um exemplo:

Pela encosta soaram
as últimas passadas
de um aedo perdido
em tanta luz. Errava cada noite
entre a Pítia dormindo
e a serpente
morta. Às vezes repetia
sons gastos entre os lábios
loucos. Dizia que inventara
os restos de uma língua
cega.

Também entre os mais recentes, figura *Noema*, uma colectânea de poemas de Orlando Neves (Lisboa 1991), onde, sob a mesma luz imortal da Grécia antiga, Nausícaa, a princesa dos Feaces que acolhe Ulisses náufrago, no Canto VI da *Odisseia*, traz do poema homérico a leveza dos seus passos:

Cerram-se os olhos à viveza da luz.
Insustentável é a transparência do ar
quando Nausica dança.

Do mesmo modo, num livro quase acabado de sair, *Rente ao Dizer* (Porto 1992), Eugénio de Andrade, o artista que recriou como ninguém muitos fragmentos de Safo em língua portuguesa³⁹, juntou aos seus anteriores poemas de inspiração

³⁹ *Poemas e Fragmentos de Safo* (Porto 1974). Das muitas versões portuguesas de autores gregos e latinos não nos ocuparemos aqui em especial. Podem ver-se listas delas em Luís de Sousa Rebelo, *A Tradição Clássica da Literatura Portuguesa* (Lisboa 1982), cap. 4, e no artigo “Antiguidade”, que

helénica mais este, em que transfere para um lugar geograficamente determinado e agora ligado à sua vida o perpassar do símile da palmeira de Delos, com que Ulisses, na mesma cena da *Odisseia*, enaltece a figura da jovem princesa que o acolhe:

Chegaram tarde à minha vida
 as palmeiras. Em Marraquexe vi uma
 que Ulisses teria comparado
 a Nausica, mas só
 no jardim do Passeio Alegre
 comecei a amá-las. São altas
 como os marinheiros de Homero.
 Diante do mar desafiam os ventos
 vindos do norte e do sul,
 do leste e do oeste,
 para as dobrar pela cintura.
 Invulneráveis – assim nuas.

Percorremos um longo trajeto, sem poder parar o tempo necessário em todos os lugares. De alguns delineou-se apenas um esboço, outros foram somente referidos⁴⁰. O conjunto terá, mesmo assim, deixado claro que o contacto com o legado clássico principia nos alvares da nacionalidade e se mantém, promissor, na cultura contemporânea. Matéria de estudo mais ou menos intenso ao longo dos séculos, fonte de inspiração artística que parece reavivar-se nos períodos mais brilhantes e de grande viragem cultural na História, está presente também nas teorizações literárias, e não é por acaso que os especialistas contemporâneos vão haurir parte da sua terminologia à *Poética* de Aristóteles. Na filosofia, na ciência, nas artes, nas letras, todos os caminhos continuam, afinal, a ir dar a Roma e, através desta, àquela que, como escreveu Horácio, “vencida, dominou o seu feroz vencedor”.

escrevemos para o *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, ed. João José Cochofel, vol. I. Naturalmente que já muito mais traduções directas dos clássicos foram publicadas depois dessa data. Sem falarmos de versões avulsas, algumas das quais de excepcional qualidade, referiremos apenas, a título exemplificativo, que a Coleção “Textos Clássicos”, do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, soma actualmente trinta e seis títulos e que entretanto principiou a editar-se a Série “Clássicos Gregos e Latinos”, das Edições 70, sob a orientação do Instituto de Estudos Clássicos da mesma Universidade, que já conta com trinta e um volumes. Sob a direcção do seu congénere da Universidade de Lisboa, os “Clássicos Inquérito” passaram a publicar versões de qualidade, algumas das quais em edição bilingue. Nesta breve enumeração omitimos, naturalmente, traduções feitas através de outras línguas por não-especialistas.

⁴⁰ Da maioria dos poetas mencionados tratámos com mais pormenor em diversos artigos reunidos em duas colectâneas, *Temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1972 [2008]) e *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1988 [2012]).

2. EM VOLTA DAS “PALAVRAS ALADAS”*

É da boca de Aquiles que as “palavras aladas” – *epea pteroenta* – saem pela primeira vez na literatura europeia. Perto do herói está a deusa Atena, visível só para ele, e o seu olhar tem um brilho terrível. Estupefacto, vai perguntar-lhe a razão da sua vinda. Mas o discurso directo, em Homero, tem sempre um relevo especial; ele é a passagem da diegese simples à mimese, para usar a terminologia platónica. Por isso é anunciado por fórmulas¹ próprias, que geralmente enchem um verso completo, e uma delas é precisamente a que nos ocupa:

Dirigindo-se a ela, proferiu estas palavras aladas:
“Porque vieste, filha de Zeus detentor da égide?
Acaso foi para veres a insolência do Atrida Agamémnon?
Eu te digo, e julgo que o cumprirei:
por causa da sua arrogância, em breve perderá a vida.”

[*Iliada* I.201-205]

O verso introdutório repete-se, com levíssimas variantes, mais vinte e nove vezes nos Poemas Homéricos, e a fórmula em si atinge um total de cento e vinte e cinco ocorrências.

Porém, se as compararmos, depressa verificamos que o qualificativo das ‘palavras’ não está condicionado pela circunstância de os interlocutores serem divinos ou humanos, masculinos ou femininos, chefes ou subordinados. Também parece não estar directamente relacionado com o conteúdo do discurso, embora se note que não se usa normalmente para indicar uma resposta, para introduzir

* Publicado em *Colóquio/Letras* 80 (1984) 35-48. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.ª ed. rev.), 357-373.

¹ Usamos ‘fórmula’ no sentido consagrado na crítica homérica desde Milman Parry, mas que só veio a encontrar a sua definição mais simples em Hainsworth: “Fórmula é um grupo de palavras que se repete.”

uma longa tirada, um juramento ou uma prece, nem para perguntar quem é a pessoa que chegou².

Sendo assim, porque são as palavras ‘aladas’? As duas exegeses mais seguidas vêm no qualificativo uma metáfora, que, aliás, poderia vir já da poesia oral pré-homérica: a similitude seria, para uns, com o voo dos pássaros (Wackernagel), para outros, com o voo de uma seta (Durante). Sabendo que as setas dos guerreiros homéricos eram emplumadas, e ainda que *pteroenta* aparece diversas vezes a adjectivar *ia* (‘setas’), torna-se fácil aceitar que o epíteto servisse para exprimir a noção de que as palavras acertavam no alvo como flechas, noção essa cuja continuidade nos líricos e nos trágicos seria fácil documentar. Porém outros contextos em que ocorre dificultam esta interpretação, e ainda mais a existência da célebre fórmula da *Odisseia*, que traduzimos literalmente:

Assim disse; e a sua fala ficou sem asas.

Nas quatro vezes em que se repete, a pessoa cuja fala ficou ‘sem asas’ (*apteros*) conservou-se silenciosa, porque não era oportuno revelar o seu pensamento³. Na situação inversa, isto é, quando alguém profere uma sentença surpreendente, a fórmula acentua a estranheza do facto por meio de uma metáfora bélica:

Que palavra te fugiu da fortaleza dos dentes?

As objeções à comparação com o voo dos pássaros podem resumir-se a duas: o epíteto das aves em Homero não é aquele, mas *peteenos* (aliás, da mesma família) e as ‘palavras’ não são nunca assimiladas a pássaros, nem neste nem noutros poemas⁴, ao passo que surgem em fórmulas que sugerem o arremesso de um objecto, como *lançou-lhe estas palavras*.

² Cf. Paolo Vivante, “On Homer’s Winged Words”, *Classical Quarterly* 25 (1975), pp. 1-12. A tentativa de Calhoun, “The Art Formula in Homer – epea pteroenta”, *Classical Philology* 30 (1935), pp. 215-227, de demonstrar que o uso deste sintagma pressupõe a emoção e intensidade de sentimentos da figura que fala, foi refutada por Milman Parry, “About Winged Words”, *ibidem* 32 (1937), pp. 59-63, que caiu, no entanto, no extremo oposto de considerar o seu emprego meramente convencional.

³ O facto foi observado por J. Latacz, “Apteros mythos – apteros phatis: ungeflügelte Worte?”, *Glotta* 46 (1968), pp. 27-47, que, aliás, se inclina para a metáfora da flecha para explicar *pteroenta*. Que a associação da flecha com a palavra não está documentada em Homero, foi devidamente acentuado por Rita d’Avino, “Messaggio verbale e tradizione orale: hom. epea pteroenta”, *Helikon* 20-21 (1980-1981), pp. 87-117. Não entraremos aqui na subtil distinção entre *mythos* (que surge neste texto) e *epea*, que em Homero são quase sinónimos.

⁴ O começo de uma célebre elegia de Teógnis de Mégara (l.237-252) mostra o contrário, na forma como afirma a imortalidade conferida pelo poeta ao objectivo do seu canto:

Dei-te asas, com que, sem esforço, levantarás voo
sobre o pélagos sem limites e a terra inteira.
Estarás presente em festas e banquetes,
em todas pousando nos lábios dos homens.

Talvez tenham razão os que pensam, como P. Vivante, que o epíteto já não seria para Homero uma metáfora. “As palavras têm asas na medida em que voam da boca do falante para as orelhas do ouvinte”⁵. São qualquer coisa que tem existência própria, e não “um simples meio de comunicação”. Essa existência própria, acrescentaremos nós, confirma-se em passos como este:

Assim disse Sarpédon. E a sua fala mordeu o coração de Heitor.

[*Ilíada* V.493]

Mas a fala (*mythos*), que aqui aparece quase personificada, não deixa de ser uma realidade indefinível, dificilmente apreensível. Pretende-se exprimir o que não tem forma nem peso, e isso faz-se através da sugestão de que é algo de volátil. Tal como a *psyche*, que se escapa do corpo do herói quando ele tomba no campo de batalha:

A estas palavras, envolveu-o o termo da morte.

A alma evola-se dos seus membros para a mansão do Hades,
gemendo a sua sorte, ao deixar a força da juventude.

[*Ilíada* XVI.855-857]

Voltando a *epea pteroenta*, temos assim a noção de que a palavra é imponderável, leve, sem substância, aérea. A comparação com “os flocos de neve invernal”, que em *Ilíada* III.222 define a facilidade oratória de Ulisses, exprime de outro modo o mesmo conceito.

A história poderia continuar. Poderíamos acompanhar a evolução do sentido de *epos* (singular de *epea*) que deixa de se referir à emissão de voz para designar um género literário que dele tira o nome (epopeia), ou de *mythos*, que em vez de ser o conteúdo das palavras⁶ servirá para opor a narrativa fictícia à verdadeira (cf. Platão, *Górgias* 523a). Esta última será o *logos*, que, na sua polissemia, vai englobar, pelo menos a partir dos últimos filósofos pré-socráticos, o significado de ‘palavra’⁷.

Mas não é isso que nos propomos fazer. Esta breve subida às origens pretende apenas delinear, na sua mais antiga formulação, um motivo que recorrerá periodicamente, e de forma muitas vezes independente, em várias literaturas; e, com notória insistência, nos nossos dias.

⁵ *Op. cit.*, p. 2.

⁶ Conforme escrevemos atrás, os dois lexemas são quase sinónimos, e podem até aparecer juntos, numa espécie de reduplicação, corrente em Homero, como sucede em *Odisseia* XI.561. Sobre a possibilidade de distinção entre ambos, vide Fournier, *Les verbes ‘dire’ en grec ancien* (Paris, 1946).

⁷ Discordamos, portanto, de Verdenius, “Der Logosbegriff bei Heraklit und Parmenides”, *Phronesis* 2 (1966) 81-98, que data esse novo sentido apenas de Aristóteles.

E essa presença continuada e quase obsessiva da ‘palavra’ (logo evidenciada em títulos de poemas ou mesmo de livros) que procuraremos surpreender através de uma exemplificação – que está longe de ser exaustiva – colhida em alguns escritores portugueses contemporâneos, e que agruparemos, não por similitude de escola ou por obediência a uma diacronia que nos parece irrelevante, mas de acordo com afinidades na aproximação ao verbo, que sucessivamente traduzem⁸.

Principal entre esses meios de aproximação é a metáfora. Metáfora em que reencontramos, por vezes, a velha ideia grega do voo, como nas *bocas com asa* de José Gomes Ferreira, ou neste final de um poema do mesmo autor que religa a sua temática à terra (*Poesia é a expressão da Terra* – disse em *Imitação dos Dias*, p. 102)⁹:

Este sono tão doce de me alongar no chão
para ouvir bater as asas das palavras nas raízes!

Ou, mais claramente, em Eugénio de Andrade, no poema intitulado “Metamorfoses da palavra”¹⁰:

A palavra nasceu
.....
De ramo em ramo voa,
na luz se derrama.

Num contexto completamente diferente, evocativo dos oráculos das Sibilas, surge a mesma metáfora no poema de Sophia de Mello Breyner que tem o nome dessas videntes antigas¹¹:

Quando as palavras batem contra os muros
em grandes voos cegos de aves presas

⁸ Agradecemos a colaboração da Dr.ª Zélia Sampaio Ventura na recolha de alguns dos poemas que analisamos (Ary dos Santos, João Rui de Sousa, Luís Veiga Leitão e Ruy Belo).

⁹ As citações são, respectivamente, de *Poesia IV* (Lisboa, 1971), p. 221, e de *Poesia V* (Lisboa, 1973), p. 212. Esta religação à terra e à natureza em geral encontra-se também em Eugénio de Andrade, no começo do poema “Nas palavras” (*Poesia e Prosa*, Porto, 1981), pp. 167-168:

Respiro a terra nas palavras
no dorso das palavras
respiro
a pedra fresca da cal;

¹⁰ *Poesia e Prosa*, p. 72. Acerca do valor da palavra neste poeta, vide as lúcidas observações de Eduardo Lourenço na colectânea *21 Ensaíos sobre Eugénio de Andrade* (Porto, s/d), especialmente pp. 37, 42-43 e 57-60. Neste sentido ainda, recorde-se o começo do poema “As Palavras” de Armindo Rodrigues (*Colóquio/Letras*, n.º 59, Janeiro de 1981): *Quebram as palavras o cristal / Quebram as palavras, / com as suas asas brandas / de delicada ave, / a dureza rude das montanhas*. Agradecemos esta referência ao Sr. Luís Amaro.

¹¹ *Coral* (Porto, 1950), p. 37.

Outros animais podem servir de termo de comparação, como nesta quadra de “Objecto e palavra” de João Rui de Sousa¹²:

a palavra mergulha
com olhos de verme
fareja perfura
as crostas de pedra

- o mesmo poeta que adiante traduz a força do verbo no símbolo do cão e do tigre¹³. Ou pode ser descrita por uma acumulação de metáforas em que o trabalho do bicho-da-seda e o da emissão da voz se misturam (*Uma palavra dorme em seu casulo / de saliva lavrada*)¹⁴.

O exemplo mais completo, ao jeito sarcástico e surrealista de Alexandre O’Neill, e com o seu habitual comprazimento no ludismo verbal, é o poema “Animais doentes”, com laivos de fábula, que principia¹⁵:

Animais doentes as palavras
também elas
vespas formigas cabras
de trote difícil e miúdo
gafanhotos alerta
pombas vomitadas pelo azul
bichos de conta bichos que fazem de conta
pequeníssimas pulgas numa sílaba só
lagartos melancólicos
estúpidas galinhas corriqueiras
tudo tão doente tão difícil
de manejar de lançar de provocar
de reunir
de fazer viver

Mais frequente, porém, é a personificação das palavras, expressa pela ausência ou presença de actos ou atributos de seres humanos:

sem pálpebras, pobres, pálidas de rosto
[Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates*, Lisboa, 1961, p. 89]

¹² *Corpo Terrestre* (Lisboa, 1972), p. 14.

¹³ *Ibidem*, pp. 15 e 16.

¹⁴ Ary dos Santos, *Insofrimento in Sofrimento* (Lisboa, 1969), p. 11.

¹⁵ *Poesias Completas* (Lisboa, 1982), p. 93.

Álbum
 das palavras que respiram
 o ar das palavras

 Palavras nuas, na areia, desfocadas,
 tremidas,
 descalças,
 e caracóis loiros

[José Gomes Ferreira, *Poesia IV*, p. 171]

e as palavras deixam-se despir

[Eugénio de Andrade, *Poesia e Prosa*, p. 143]

Todo o poema de Alexandre O'Neill "Há palavras que nos beijam", bem como o que se lhe segue imediatamente, "Carnaval" (*Vem ao baile das palavras / que se beijam desençam / palavras que ficam passam / como a chuva nas vidraças*), se funda numa personificação que tanto exprime a força do verbo como a volubilidade da sua utilização¹⁶. Num plano muito diferente, sugestivo de harmonia e ritmo, se situa o poema de José Augusto Seabra¹⁷:

Sento-me à roda das palavras
 cegas
 e iluminadas
 dançam
 de harmonia enlaçadas.

A imagem da dança também passa na longa cena encantatória de "O Jardim e a Noite" de Sophia de Mello Breyner (onde elas reassumem "a sua forma primitiva e pura, / de fórmulas de magia")¹⁸:

Disse as palavras exaltantes

 Fi-las bailar comigo entre as ramagens,

A comparação com os frutos, a que está subjacente a ideia de maturidade (da palavra-poema) encontra-se presente em duas belas composições, uma de Eugénio

¹⁶ *Ibidem*, pp. 75 e 76. Clara Rocha, no seu prefácio a esta edição, p. 19, comenta com acerto: "Afinal de que se compõe a festa do Carnaval? De alegria e disfarce do quotidiano."

¹⁷ *Tempo Táctil* (Lisboa, 1972), p. 95.

¹⁸ *Poesia I* (Lisboa, 31973), pp. 21-22.

de Andrade¹⁹ (*Sê paciente, espera / que a palavra amadureça / e se desprenda como um fruto / ao passar o vento que a mereça*) e outro de Rui Knopfli, nessa espécie de arte poética que é o “Aprendiz na oficina de poesia”, de que citamos este passo²⁰:

Deixa, pois,
 que as palavras acordem
 na matriz
 e caiam maduras.
 Ávidas ou frias,
 secas e imperturbáveis,
 orvalhadas, humildes,
 estropiadas, até,
 que sejam precisas,
 prenhes de
 significado.
 Espera as palavras.
 Elas viajam misteriosas,
 desconhecidas ainda,
 elas germinam
 em ti.

No mesmo poeta, outras imagens puramente visuais coisificam as palavras com uma precisão quase gráfica: *duras, despidas estacas / [...] / ermas e perfiladas / ergo-as ao sol na vertical / e são monótonas e dão sombra* (*ibidem*, p. 229) ou *da malha apertada das palavras* (p. 232), *na malha áspera destes versos* (p. 212). O *colar de palavras / [...] eivadas / de arestas, agrestes, pontiagudas* de Ruy Belo (*Aquele Grande Rio Eufrates*, p. 89) e o *novelo das palavras* de Ary dos Santos (*Insofrimento in Sofrimento*, p. 18) podem ainda alinhar-se nesta série.

A palavra-objecto-de-escrita, própria de uma cultura que vive a poesia através do “prazer do texto”, ou seja, da sua transmissão gráfica, é o cerne deste pequeno poema de Sophia de Mello Breyner²¹:

Pinças assépticas
 colocam a palavra-coisa
 na linha do papel
 na prateleira das bibliotecas.

¹⁹ *Poesia e Prosa*, p. 39.

²⁰ *Memória Consentida. 20 Anos de Poesia* (Lisboa, 1982), pp. 108-109. O processo de criação artística, numa sequência de metáforas, que principiam e terminam com a do fruto maduro (*Mordo a palavra e dispo-a / de pó [...] / E o poema se desprende, vivo e aberto*) revela-se na composição “A Palavra”, de Casimiro de Brito (*Jardins de Guerra*, Lisboa, 1966).

²¹ *Geografia* (Lisboa, 1967), p. 89.

Algo de semelhante ocorre em João Rui de Sousa, quando escreve²²:

pegar em palavras como quem brinca
e cumpre um acto profundamente sério.

Neste dístico está implícita uma noção, essa muito antiga (e também grega) do poder do verbo (e da conseqüente responsabilidade do poeta). Os exemplos podiam multiplicar-se, a partir do mesmo João Rui de Sousa (*A palavra mergulha / suas raízes de fósforo / na terra insegura / na terra do medo... / a palavra sustenta / a ordem de tudo ou morder de palavras cáusticas / atiradas do coração a arder*²³), de José Gomes Ferreira (*Palavras como fogo ritual. / Palavras com mãos que empurram os homens*²⁴), de Alexandre O'Neill ([...] *dessa arma / que é a palavra não desfigurada*²⁵), de José Terra (*As palavras vestem o cilício / da conturbada hora em que nasceram / palpitantes, vívidas, certas. / As palavras, à esquina do silêncio, / rastejam ao luar, sob a fronteira*.²⁶), de Manuel Alegre (*As palavras dos Homens*²⁷). Note-se que este último poema abre com uma sugestiva metáfora (o reservatório secreto onde se guarda a esperança da liberdade) em que regressa o motivo da palavra-objecto-gráfico, decomponível em sílabas:

Abriu-se uma cisterna em cada sílaba

Comparem-se os poemas de José Augusto Seabra, “A sílaba”, e “O silêncio”, e sobretudo “Estância”²⁸:

Entravas pelo outro lado das palavras. Grave,
decidias das sílabas, subias
por dentro do verso, declinada
e certa. Atravessavas
o centro do silêncio. Gravemente
intacta.

²² *Corpo Terrestre*, p. 17. Outro exemplo ainda é a parte central do poema “As Palavras” de Cabral do Nascimento (*Digressão*, 1953): *Vinde a meus dedos para que vos forme / e vos ponha alinhadas no papel*. Sobre esta composição, que é possível encarar de vários ângulos, vide a sugestiva análise de David Mourão-Ferreira, “Sobre as palavras do poema ‘As Palavras’ de Cabral do Nascimento”, in *Afecto às Letras - Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho* (Lisboa, 1984), pp. 126-131 (donde tomámos esta referência).

²³ *Ibidem*, pp. 14 e 18, respectivamente.

²⁴ *Poesia VI* (Lisboa, 1976), p. 239.

²⁵ *Poesias Completas*, p. 268.

²⁶ *Canto Submerso* (Lisboa, 1956). Agradecemos esta referência ao Sr. Luís Amaro.

²⁷ *A Praça da Canção* (Coimbra, 1975), p. 128.

²⁸ *Tempo Táctil*, pp. 94, 98 e 93, respectivamente. Confronte-se ainda, do mesmo autor, “A Palavra” (citada adiante).

Um poema de Eugénio de Andrade, em que se adivinha a intertextualidade das famosas sinestésias do soneto de Rimbaud, leva a decomposição dos vocábulos aos próprios fonemas que os constituem²⁹:

Que fizeste das palavras?
Que contas darás tu dessas vogais
de um azul tão apaziguado?

E das consoantes, que lhes dirás,
ardendo entre o fulgor
das laranjas e o sol dos cavalos?

Que lhes dirás, quando
te perguntarem pelas minúsculas
sementes que te confiaram?

O valor seminal da palavra é outro tópico frequente, que se pode registar em poetas tão diversos entre si como José Gomes Ferreira e António Gedeão³⁰.

A palavra pode ainda aparecer tanto como matriz (*De cada palavra um poeta nasce / – fio de saliva a corda de cítara / e poema faz-se*) como criação do poeta, transmutação por ele operada (*Tocamos no pão na água no amor / e tudo em palavras convertemos*). As duas faces do processo revelam-se no poema de Luís Veiga Leitão significativamente intitulado “Palavra palavras ou o mito de Midas”³¹. Outras vezes pode ser uma entidade exterior, que atrai o artista e se lhe impõe, espécie de versão moderna da Musa dos poetas clássicos. O exemplo, que é de Eugénio de Andrade, vive, no seu rico jogo metafórico, dos contrastes implícitos entre trevas e luz, força e inconsistência, ruído e silêncio, que precedem a inspiração³²:

Havia
uma palavra
no escuro.
Minúscula. Ignorada.

Martelava no escuro.
Martelava
no chão da água.

²⁹ *Poesia e Prosa*, p. 300.

³⁰ Respectivamente, *Poesia VI*, p. 238, e “As Palavras Escolhidas” in *Poesias Completas* (Lisboa, 1968), p. 75.

³¹ *Ciclo de Pedras* (Lisboa, 1964), pp. 97-98.

³² *Poesia e Prosa*, p. 282.

Do fundo do tempo,
 martelava.
 Contra o muro.

Uma palavra.
 No escuro.
 Que me chamava.

O motivo da inconsistência, da imponderabilidade, da leveza, é, como vimos no começo destas reflexões, um dos que vêm “do fundo do tempo”. O mesmo Eugénio de Andrade usa metáforas da esfera visual, olfativa e tátil para o sugerir³³:

A palavra nasceu:
 nos lábios cintila.

Carícia ou aroma,
 mal poisa nos dedos.

De ramo em ramo voa,
 na luz se derrama.

Mas as palavras também são ambivalentes, e às comparações que sugerem transparência, luminosidade, podem opor-se as que denunciam a violência e as trevas. É o que sucede num poema posterior, “As Palavras”, incluído em *Coração do Dia*³⁴:

São como um cristal,
 as palavras.
 Algumas, um punhal,
 um incêndio.
 Outras orvalho apenas.

Desamparadas, inocentes,
 leves.
 Tecidas são de luz
 e são a noite.
 E mesmo pálidas
 verdes paraísos desenhavam ainda.

³³ *Poesia e Prosa*, p. 72. Compare-se, na composição citada adiante de José Augusto Seabra, uma expressão semelhante: *Visita-me uma sílaba, apanho-a à flor dos dedos. Como pétala, cai.*

³⁴ *Poesia e Prosa*, pp. 85-86.

Ou podem ainda ser duras, pesadas, cortantes. Os exemplos abundam, naturalmente, em poetas da insatisfação e da revolta, como Ary dos Santos:

A palavra será faca
o sentido será gume
a imagem será chama,
mas a matéria é o lume.

Veja-se ainda o começo deste seu poema³⁵:

De palavras não sei. Apenas tento
desvendar o seu lento movimento
quando passam ao longo do que invento
como pre-feitos blocos de cimento.

De palavras não sei. Apenas quero
retomar-lhes o peso a consistência
e com elas erguer a fogo e ferro
um palácio de força e resistência.

Algo de semelhante estava também nas enérgicas metáforas de Alexandre O’Neill³⁶: *Sei que o sal das palavras / vai saraivar, às vezes, carne viva.*

Mas talvez a declaração mais interessante seja a daquele autor de quem António Ramos Rosa escreveu que a sua poesia era “servida por uma excepcional mestria linguística”³⁷. Trata-se do trecho “Não sei nada”, de Ruy Belo, uma pequena arte poética carregada de metáforas, de que salientamos apenas a parte central³⁸:

Sim. Conheço as palavras. Tenho um vocabulário próprio. O que sofri, o que vim a saber com muito esforço faz inchar, rolar umas sobre as outras as palavras. As palavras são seixos que rolo na boca antes de as soltar. São pesadas e caem. São o contrário dos pássaros, embora “pássaro” seja uma das palavras.

Atingimos, com esta nova metáfora, o pólo oposto das “palavras aladas” que foram nosso ponto de partida. Embora o voo não fique excluído, é a dureza e o

³⁵ Respectivamente, *20 Anos de Poesia* (Lisboa, 1984), p. 73, e *Insofrimento in Sofrimento*, p. 7.

³⁶ *Poesias Completas*, p. 265.

³⁷ *Líricas Portuguesas. Quarta Série* (Lisboa, 1969), p. 77.

³⁸ Agradecemos a identificação do autor do texto à Dr.ª Clara Rocha. Figura em *Obra Poética*, vol. I (Lisboa, 1981), p. 180.

peso dos seixos que rolam na boca (reminiscência, acaso, do lendário exercício de Demóstenes para dominar a sua dificuldade de elocução?) que prevalecem.

Esta é a palavra-coisa, corporização da difícil luta do poeta para alcançar o termo justo, luta essa que Miguel Torga por diversas vezes tão bem descreve³⁹.

Essa voz da poesia pode erguer-se no meio do silêncio, que com ela contrasta, criando um vazio expectante que a eleva à altura e à pureza de uma mensagem. É o *concreto silêncio limpo das palavras*, de Sophia de Mello Breyner, são as *palavras / desamparadas e desertas / pelo silêncio fascinadas*, de Eugénio de Andrade, ou o momento em que *uma esbelta palavra se levanta / e canta / o perfeito silêncio que a inventa*, de Ary dos Santos⁴⁰.

Esse momento de expectativa, de suspensão ante o milagre do verbo, é invocado através de uma série de metáforas que sugerem a imaterialidade em “O Poema” de Vítor Matos e Sá⁴¹:

Está no meio do seu silêncio.
Apenas se agitam as palavras;
como nas folhas estremece,
invisível, a chama
do vento.

Mas com maior insistência ainda o motivo se exprime em diversos poemas de José Augusto Seabra, especialmente nos já citados “Estância” (*Atravessavas / o centro do silêncio*) e “O Silêncio” (*Todo o silêncio coalha / entre as palavras [...]*) e ainda em “O Verso” (*Da polpa do silêncio espremo a luz / do verso [...]*)⁴². Este uso da linguagem “como caminho de redescoberta e de renovação sensorial, como salvação” fora já apontado por António Ramos Rosa a propósito da composição do mesmo autor “A Palavra”, de *Os Sinais e a Origem*⁴³:

Esperar o limite dos lábios, o limbo da palavra.
Ela chega no ritmo, desborda e cria o espaço, a música
[e o tempo.
Ela chega e contempla.
Visita-me uma sílaba, apanho-a à flor dos dedos. Como
[pétala, cai.

³⁹ Em especial nos poemas “Frustração”, “Mudez”, “Miserere nobis” e “Exame” de *Orfeu Rebelde* (Coimbra, ²1970), pp. 17, 30, 32, 34-45, respectivamente.

⁴⁰ Citações, respectivamente, de *Livro Sexto* (Lisboa, ²1964), p. 59; *Poesia e Prosa*, p. 193; *Insofrimento in Sofrimento*, p. 15.

⁴¹ *O Silêncio e o Tempo* (Coimbra, 1956), p. 42.

⁴² Todos de *Tempo Táctil*, respectivamente pp. 93, 98 e 92.

⁴³ *Líricas Portuguesas. Quarta Série*, p. 131.

mais frequentemente desenvolvidos, mas que também o seu oposto, a materialização da fala como rude e pesada moldagem do pensamento, pode ocorrer. A estes, muitos outros vieram ligar-se, numa complexa e variada tessitura, que não perde, nalgumas das vozes mais lúcidas que a analisaram, a consciência de uma continuidade de esforços para atingir o inefável que está na essência da poesia.

3. O MITO DE MEDEIA NA POESIA PORTUGUESA*

A figura de Medeia, a feiticeira da Cólquida, aparece como uma incrustação estranha na complexa tessitura da religião grega. Juntamente com Circe, constitui o único caso de magia que pode registrar-se no chamado “motivo do conto”, um dos elementos que, na famosa análise de M. P. Nilsson, estão na base da constituição do mito¹. E, contudo, ou talvez mesmo devido à sua estranheza, ambas as descendentes do Sol entram muito cedo na epopeia helénica: a primeira, através da lenda dos Argonautas, que, depois da tese de K. Meuli², muitos dos melhores helenistas reconhecem ter servido de modelo a uma parte das aventuras de Ulisses; a segunda, atuando nos episódios inolvidáveis dos Cantos X e XII da *Odisseia*.

Medeia está ausente dos Poemas Homéricos, mas surge num fragmento dos *Korinthiaka* de Eumelo³, que conhecemos pelo escoliasta de Píndaro *Ol.* XIII.74 e pela paráfrase de Pausânias II.3.10, e numa rápida alusão da *Teogonia* de Hesíodo⁴. Já então a sua lenda estava completamente formada, excepto no tocante à morte deliberada e não casual dos filhos, para se vingar da infidelidade de Jasão, importante motivação que Page atribui⁵, com acerto, à inventiva de Eurípides.

* Publicado em *Humanitas* 15-16 (1963-1964) 348-366. Retomado, com alterações, em Aurora López, Andrés Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada, 2003, 69-85, e *Temas clásicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2008 (2.^a ed.), 9-25.

¹ *Geschichte der griechischen Religion*, Munique, I. Band, ³1967, Einleitung. Veja-se também G. S. Kirk, *Myth. Its Meaning and Function*, Berkeley, 1970. E, para se ter ideia da variedade de doutrinas propostas nos últimos decénios, E. Csapo, *Theories of Mythology*, Oxford, 2005.

² *Odyssee und Argonautika*, Berlim, 1921. Entre os que aderiram a esta tese figuram D. L. Page, *The Homeric Odyssey* (Oxford, 1955) e *Folktales in Homer's Odyssey* (Harvard, 1973), e R. Merkelbach, *Untersuchungen zur Odyssee* (Munique, ²1969). As dúvidas principiaram, sobretudo, com H. Eisenberger, *Studien zur Odyssee* (Wiesbaden, 1973), e mantém-se em C. S. Kirk, org., *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. II (Oxford, 1989), *comm. ad loc.*, pp. 50-52 (da autoria de A. Heubeck).

³ M. Davies, ed., *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1988, frs. 2^A e 3^A.

⁴ 961-962.

⁵ Eurípides, *Medea*, ed. D. L. Page, Oxford, pp. XXI-XXV. O mesmo helenista inglês apresenta a sugestão de este motivo ter sido importado da lenda de Procne e Ítis.

E foi depois deste retoque selvagem na história que, ao que parece, o assunto se tornou extremamente popular entre os Gregos, a avaliar pelas várias tragédias desse nome que os achados recentes em papiros documentam para o século IV a.C. e pelas numerosas representações em vasos, desde o final do século V a.C.⁶

Está fora do âmbito do nosso propósito analisar ou enumerar sequer os vários tratamentos literários do mito na Grécia⁷. Limitar-nos-emos a salientar que, na época helenística, a figura estranha de Medeia dá interesse dramático à epopeia *Argonautica* de Apolónio de Rodes, fornecendo ao mesmo tempo um modelo de estudo da paixão devastadora, que havia de servir a Virgílio para a sua Dido.

Logo nos alvares da literatura latina, a tragédia de Eurípides é vertida por Ênio, com acentuada fidelidade ao texto original, a avaliar pelos poucos fragmentos conservados e pelas declarações de Cícero no *De Finibus*⁸, e também por Áccio. Mas é através de Ovídio que ela se tornará universalmente conhecida. Dir-se-ia, na verdade, que o poeta sulmonense se sentiu obsesionado pelo tema. Sobre ele construiu uma das mais apreciadas tragédias romanas, *Medea*⁹; os duzentos e doze versos da duodécima das suas *Heroides*; e os primeiros 452 do Canto VII das *Metamorphoses*. E é o seu tratamento do mito, juntamente com o de Séneca, na sua *Medea*, que irá servir de fonte de inspiração às literaturas modernas¹⁰.

Ambos combinam, no seu desenvolvimento do tema, dois aspectos fundamentais da actuação da princesa bárbara: o exercício das artes mágicas e os efeitos da sua paixão indomável, que a leva ao assassinio dos próprios filhos. O primeiro, discretamente usado por Eurípides (que o limita quase ao motivo da veste envenenada¹¹ e da fuga no carro do Sol), expande-se largamente, tanto na versão das *Metamorphoses* como na tragédia de Séneca, e não costuma estar ausente das inúmeras imitações que dele se fizeram¹².

⁶ Descritas na edição de Page mencionada na nota anterior, de pp. LVII a LXVIII. Sobre a discutida e improvável prioridade da *Medeia* de Néofron, já negada por Wilamowitz, ver *ibidem* pp. XXX-XXXVI.

⁷ O estudo encontra-se feito por Kurt von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Berlim, 1962, capítulo “Die Entwicklung der Iason-Medeasage und die Medea des Euripides”.

⁸ I.2.4, onde inclui esta tragédia entre as *fabellas Latinas ad uerbum e Graecis expressas*. É através dele que conhecemos muitos dos fragmentos.

⁹ *Ouidii Medea uidetur mihi ostendere quantum ille uir praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset* observa Quintiliano, *De Inst. Or.*, X.1.98. O mesmo autor nos transmite, em VIII.5.6, um dos dois versos do drama que chegaram até nós; Séneca, *Suas.*, 3.7, o outro. Sobre o valor atribuído a esta obra de Ovídio, cf. também *Dialogus de Oratoribus*, 12.

¹⁰ Os *Argonautica* de Valério Flaco não devem ter exercido influência considerável. Lucano também tentou o tema. Anteriormente, encontramos nos versos 123 e 185 da *Arte Poética* de Horácio confirmação indirecta da sua popularidade (alusão à ferocidade de Medeia e seu desumano crime), ao passo que *Epodos* III.9-14 e V.61-65 põem em foco as suas artes mágicas.

¹¹ Page, *op. cit.*, p. XXVI, atribui a Eurípides esta invenção.

¹² Corneille, na sua *Médée*, manteve a mesma orientação, fazendo largo uso das cenas de magia. É sabido que Voltaire, na sua crítica a esta obra, censurou abertamente o processo: “Une magicienne

Pelo que toca ao caso particular da poesia portuguesa, desde cedo podemos encontrar exemplos. Embora não tenha sido traduzida por João Ruiz de Sá nem por João Ruiz de Lucena a *Heróide* que lhe fora consagrada¹³, o nome de Medeia depara-se-nos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, entre os “namorados” que Duarte de Brito encontra na sua “Vista do Inferno”¹⁴:

Ali Poris com Tesena,
 e Clise, por Febo Dane,
 Arquiles com Policena,
 e Tereo com Filomena,
 e com Piramus Tisbe.
 Vi Medeia com crimezas
 de Jasam, porque querer
 mais lhe quisesse,
 fazendo moores cruezas
 do que nenhũu ofender
 lhe pudesse.

Conquanto seja visível a influência da *Divina Comédia* neste poemeto e se fale de Jasão e Medeia no *Inferno*, Canto XVIII, 68-99, é de crer que o conhecimento do mito tivesse chegado ao autor pela habitual via hispânica, neste caso, como é sabido, o Marquês de Santillana¹⁵. O vulto de Medeia não se divisa, é certo, no “Infierno de los Enamorados” que serviu de modelo a este, embora lá estejam também “Paris com Thesena” (LIV), “Arquiles e Políçena” (LV). Mas está presente, por exemplo,

ne nous paraît pas un sujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût est perfectionné...” Para uma enumeração dos tratamentos modernos do tema, que são bastantes, veja-se Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford, 1959, p. 527 (Robinson Jeffers e Jean Anouilh) e Américo da Costa Ramalho, *Actualidade do Teatro Grego Antigo*, Porto, 1956, pp. 18 e 28, e ainda Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*, Estugarda, 1962, cap. 8, pp. 161-174 (que analisa, além destas, a trilogia de Grillparzer, *Das goldene Vlies*, a *Medea* de Matthias Braun e a de Hans Henny Jahnn), Kurt von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, cit., pp. 383-429 (Corneille, Longepierre, Hoffmann – o autor do libreto da ópera de Cherubini –, Grillparzer, Anouilh) e as Actas do Colóquio *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Coimbra, 1991. A música contemporânea também não tem ficado alheia ao mito: a ópera de D. Milhaud é de 1938 e a de Samuel Barber, de 1946. Sobre um bailado moderno inspirado neste tema, leia-se C. A. Louro Fonseca, “O Bailado Medeia”, *Humanitas* 17-18 (1965-1966) 239-243.

¹³ João Ruiz de Sá traduziu, como é sabido, a I (Penélope a Ulisses), a VII (Dido a Eneias) e a XIII (Laodamia a Protesilau). João Ruiz de Lucena verteu a V (Énon a Paris), e ainda uma resposta de Ulisses a Penélope, tirada de Aulo Sabino. Sobre as *Heróides* no *Cancioneiro Geral*, veja-se A. J. da Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa, Idade Média*, Coimbra, 1959, p. 380, e ainda André Crabbé Rocha, *Alguns Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra, s.d., pp. 41 e 94-95. A mesma investigadora atribui a moda das imitações ovidianas à influência espanhola, *ibidem*, pp. 84-85.

¹⁴ Tomo I, pp. 333-334 da edição de Aida Fernanda Dias, Lisboa, 1990.

¹⁵ Cf. A. J. da Costa Pimpão, *op. cit.*, p. 331, e *Poetas do Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1942, p. 8.

na visão do “Triunfete de Amor”, estância XVII¹⁶ como, aliás, já no “Triumphus Cupidinis” de Petrarca (I, 128-129). E a figura da feiticeira surge como inesperado pano de fundo para preparar o ambiente de “El Planto de la Reina Margarida”, estrofe I¹⁷; na estrofe IV, o efeito da notícia do triste acontecimento é expresso por um inapropriado símile, tirado de outro episódio da mesma lenda¹⁸.

Embora notoriamente ausentes da “Sátira contra as mulheres”, de Jorge de Aguiar, onde tão bem teriam quadrado, as “cruzas” de Medeia também impressionaram outro poeta que colaborara no *Cancioneiro Geral*, o Doutor Francisco de Sá, que assim se exprimiu na *Égloga Andrés*, 352-359¹⁹:

Beldad, sangre, tesoros, arte y estrellas,
 todo lo tuvo en su favor Medea;
 aquí perdonen las nobles donzellas,
 si del su amor se cuenta obra tan fea;
 que buen remedio de las sus querellas

16

Ví ançillas sofraganas,
 vestidas de la librea
 daquellas [fle]chas mundanas
 que mataron a Medea:
 vi a la Pantasilea,
 Dayni, Fedra, Adriana,
 vi la discreta troyana
 Breçaida [Dacne] Penea.

17

A la hora que Medea
 Su sçiencia proferia
 a Jasón, quando quería
 asayar la rica prea,
 e quando de grado en grado
 las tinieblas an rrobado
 toda la flama febea,
 [vime] del todo arrobado.

18

Qual la fija de [Croante]
 tornó con el mensajero
 su gesto, de plazentero
 [en] doloroso semblante;
 el qual de Colcas dezía
 nuevas, por donde sentía
 non le ser Jasón constante;

As citações do Marquês de Santillana são feitas por *Canciones y Decires*, edición y notas de Don Vicente García de Diego, Clásicos Castellanos, Madrid, Ediciones de “La Lectura”, 1913.

¹⁹ Seguimos o texto de M. Rodrigues Lapa, Lisboa, ²1942, vol. I, p. 212. Na sua edição das *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* (Halle, 1885), Carolina Michaëlis de Vasconcelos dá esta estrofe como intercalada, pelo que só a refere no aparato crítico.

quasi lugar no dexa a que se crea:
a los sus hijos tiernos airada puso
manos, devidas más a rueca y huso.

Em Gil Vicente, perpassa duas vezes a figura da princesa bárbara²⁰. Uma é no prólogo do autor ao *Templo de Apolo*, em que declara ter tido uma visão, durante as febres de que sofreu (46-50):

La muy lucida Medea,
hermosa sin división,
vi perguntar por Jasón
puesto en una chaminea
en el techo de un mesón.

A outra consta do *Auto da Índia* e igualmente lhe assiste uma intenção cómica. O castelhano jura que (321-324):

Esta burla es de verdad
por los huesos de Medea,
sino que arrastrado sea
mariana por la ciudad.

A “fereza” de Medeia serviu a Camões para um galante exagero no seu *ABC em motos*²¹:

Medeia foi mui cruel,
mas não chegou a metade
de vossa grã crueldade.

²⁰ Ambas registadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas, IV, Cultura Intelectual e Nobreza Literária*, reedição da revista *Ocidente*, Lisboa, 1945, p. 430. O pouco significado destas tinturas eruditas, neste e noutros autores, é posto em evidência pela ilustre romanista, quando escreve (pp. 332-333):

Comum não somente ao dramaturgo português e aos dois confrades espanhóis, mas também aos poetas eruditos do séc. XV, mais acima citados (sobretudo a Mena, Santillana, Gomez Manrique, o Condestável e Duarte de Brito, Álvaro de Brito, Luís Anriques, Lucena, João Rodrigues de Sá e Meneses, o Conde de Vimioso, D. João Manuel), é naturalmente a simples menção oportuna ou inoportuna de nomes próprios preclaros, mas vulgares, da Antiguidade e a alusão a factos históricos da vida dos seus donos.

O que vale para Gil Vicente aplica-se, neste particular, à maioria dos escritores que temos estado a referir.

²¹ As citações da *Lírica* de Camões são feitas pela reedição das *Rimas*, de A. J. da Costa Pimpão, com Apresentação por Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, 1994.

e é aproveitada para encarecer os erros da rainha D. Teresa, na estância 32 do Canto III de *Os Lusíadas*:

Ó Progne cruel! Ó mágica Medeia!
 Se em vossos próprios filhos vos vingais
 Da maldade dos pais, da culpa alheia.
 Olhai que inda Teresa peca mais!
 Incontinência má, cobiça feia
 São as causas deste erro principais:
 Scila, por ãa, mata o velho pai,
 Esta, por ambas, contra o filho vai.

A arte da feitiçaria, a que se alude no primeiro verso, é o motivo da referência do soneto 121²² e da ode VIII²³.

Nesta mesma época, os escolares de Coimbra tinham visto representar a *Medeia* de Eurípides, na versão latina de Jorge Buchanan, mas o tema não seduziu nenhum dos dramaturgos quinhentistas de inspiração clássica. Dois séculos mais tarde, quando o árquede Manuel de Figueiredo intenta reconduzir o teatro aos moldes da Antiguidade, tão-pouco se interessa por este motivo, embora se inspire no trágico grego para a sua *Iphigenia em Aulide* e, em parte, para a *Andromacha* (incluídas, respetivamente, nos tomos nono e décimo do *Teatro*, Lisboa, na Imprensa Régia, 1810).

É, porém, nessa mesma era setecentista, mas na sua primeira metade, que o vamos encontrar no teatro cómico, na “ópera” de António José da Silva intitulada *Os Encantos de Medeia* e representada no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, em Maio de 1735.

22

Dos vossos olhos essa luz Febeia.
 Esse respeito, de um império dino?
 Se o alcançastes com saber divino,
 Se com encantamentos de Medeia?

23

Olhai que, em vossos anos,
 Ûa horta produz vrias ervas
 Nos campos Indianos,
 As quais aquelas doutas e protervas
 Medeia e Circe nunca conheceram,
 Posto que a lei da Mágica excederam.

Um soneto dedicatório de uma elegia que A. J. da Costa Pimpão considera apócrifa (Apêndices I) também associa Medeia a Circe:

A ti, Senhor, a quem as sacras Musas
 Nutrem e cibam de poção divina,
 Não as da fonte Délia Cabalina,
 Que são Medeias, Circes e Medusas.

É sabido²⁴ que o Judeu se inspirou na peça em verso de Francisco de Rojas, *Los Encantos de Medea*, mas, para além da ideia de utilizar este mito, não há muito de comum entre a obra portuguesa e a espanhola. É certo que se encontram em ambas a duplicidade de Jasão, o amor e a magia de Medeia, a indignação do rei, o enlevo de Creúsa. E um criado de Jasão, quer se chame Mosquete ou Sacatrapo, está encarregado de proporcionar o elemento burlesco da peça. Mas, no autor castelhano, o rei é o pai do Argonauta e a acção decorre muito depois da aventura do velo de ouro, quando Medeia e Jasão têm dois filhos, que aquela há-de degolar, num final que segue, *grosso modo*, a tradição de Eurípides e de Séneca, até no dragão que leva a heroína para outras terras, onde será rainha. Está portanto excluído o *happy end* da comédia portuguesa. O anel já aparece, mas com finalidade dramática e simbólica simultaneamente: Medeia dá-o a Jasão para o proteger, na primeira jornada; tenta tirar-lho, mas acaba por lho deixar, na segunda; e subtrai-lho ardidosamente na terceira, quando nada mais resta nela do que o desejo ardente de vingança. Na comédia portuguesa, o motivo tornou-se apenas um elemento de burlesco, passando das mãos de Sacatrapo para as de Arpia. Em Rojas, Jasão ilude-se, tomando Medeia, disfarçada, por Creúsa; o expediente é utilizado pelo Judeu para a segunda cena da segunda parte, mas modificado: Sacatrapo, também por engano, dá à primeira o recado de seu amo, que levava para a segunda. Também é possível ver na luta imaginária de Mosquete com um gigante do palácio, na terceira jornada, um modelo longínquo para o combate entre Sacatrapo, que se julga invisível, e os soldados do rei, na quarta cena da segunda parte. É comum às duas peças a abundância de actos de magia, embora com manifestações diferentes; poderá apontar-se uma única semelhança entre o castelo que subtrai Medeia às iras do rei Éson, no final da terceira jornada de Rojas, e a torre que surge com igual finalidade na quarta cena da segunda parte da peça portuguesa.

Como é seu costume, António José da Silva altera a tradição a seu bel-prazer. E assim, a filha de Creonte, Creúsa, que em Eurípides não recebia nome, mas era designada por Kreonteia num dos vasos gregos de figuras vermelhas que representam a lenda – um *krater-de-volutas* em Munique²⁵ – e depois em Séneca, é agora, tal como em Rojas, sobrinha do rei de Colcos, mas desperta logo de início paixão tal em Jasão que ele se debate todo o tempo entre a conveniência de preferir Medeia, que lhe consegue a posse do velo de ouro, e o desejo de seguir as suas inclinações pessoais. Teseu que, na versão ovidiana, dificilmente escapa à tentativa de

²⁴ O facto é referido, mas não demonstrado, por José Pereira Tavares, prefácio à edição das *Obras Completas* de António José da Silva (O Judeu) na Colecção de Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1957-1958, 4 vols., vol. I, pp. XXXV-xxvi, e vol. II, pp. VIII-IX.

²⁵ Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, fig. 795. O nome significa apenas “filha de Creonte”. Uma tradição conservada, entre outros, por Pausânias, II.3.6, denominava-a Glauke: segundo essa versão, a princesa ter-se-ia lançado a essa fonte, na esperança de conseguir um antídoto para os venenos de Medeia. A “fonte de Glauke” ainda hoje se pode ver em Corinto.

envenenamento por parte de Medeia, tornada sua madrasta pelo casamento com Egeu, é agora amigo e companheiro de Jasão. E dois criados, Arpia, do palácio de Colcos, e Sacatrapo, dos Argonautas, ambos dotados de nomes significativos, enchem de comicidade as cenas em que intervêm. Abundam as peripécias, as mutações rápidas de cena, as fantasias que o teatro de bonifrates tão bem possibilitava²⁶. Lembremos apenas os vários episódios relacionados com o anel, incluindo aquele em que a cabeça de Sacatrapo se separa do corpo (cena IV); Sacatrapo vomitado por um dragão; e a dança das árvores, com que termina a cena V da I parte; e, na segunda, a aparição de Sacatrapo com cabeça de burro (cena II); a torre que, elevando-se subitamente, furta Medeia às iras do pai (cena IV); a arca de Arpia, lançando cobras, para terror de Sacatrapo (cena V); o regresso dos Argonautas fugitivos, por imposição mágica (cena VII); e, como cenas cómicas mais flagrantes, o recado dado às escuras por Sacatrapo a Medeia, julgando-a Creúsa, e traíndo assim todos os segredos do seu amo (cena II da II parte) e a luta entre o criado, que se julga invisível, e os soldados do rei (cena IV, II parte).

Medeia é, em toda a peça, a feiticeira, apenas humanizada pela sua sincera paixão por Jasão. Por outro lado, a época da sua vida em que decorre a acção e a presença de Creúsa em Colcos eliminam a parte da lenda que diz respeito aos filhos e seu assassínio.

²⁶ Cf. Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, Coimbra, 1968, pp. 322-323, especialmente p. 322, onde dá um passo desta “ópera” como exemplo de “teatralidade fantástica”. Sobre a possibilidade de representação, também por actores, vide C. H. Frèches, “Introduction au théâtre du Judeu (António José da Silva)”, *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, I, 1, 1950, 33-61 (especialmente p. 51), e, do mesmo autor e na mesma revista, “António José da Silva (O Judeu) et les Marionnettes”, V, 2, 1954, 325-344, com bibliografia do assunto, p. 326. A p. 344 transcreve um curioso soneto que abona essa hipótese, e foi publicado por João Cardoso da Costa, *Musa Pueril*, Lisboa, 1737, p. 29, com a informação “Vendo humas senhoras representar os encantos de Medeia”:

Se póde a Musa aos ambitos do ouvido
 Exprimir os assombros do elevado,
 No que vio em bellezas transformado
 Publique nos encantos do sentido.

Tudo prodigios ao mais bello unido
 Levarão attenção no equivocado
 Se de Medea a encantos no tablado
 Formusuras a assombros no attendido.

Nem Timantes com toda a valentia
 Poderá debuxar em cópia pura
 Tanta, que ao sol belleza escurecia:

Encantos já serão da formusura,
 Pois que alcançou Medea neste dia
 Tanto ceo, mayor sol, tanta ventura.

O drama de António José da Silva aparece-nos assim como um *travesti* setecentista herói-cómico de um velho mito, trabalhado por uma fantasia despreocupada de verosimilhança e atenta apenas a fazer jorrar o cómico de palavras, figuras e situações²⁷.

A viagem de Jasão em busca do velocino aparece noutra autor da mesma centúria, António Diniz da Cruz e Silva, na primeira das suas *Odes Pindáricas* (epodo 1.^a, estrofe 2.^a e antístrofe 2.^a), mas, tratando-se de fornecer um paralelo que sirva para exaltar o feito de Vasco da Gama, o episódio de Medeia é naturalmente omitido²⁸.

Há, porém, um soneto, o XCIX da II centúria, em que o mesmo poeta deixa falar a princesa da Cólquida. Numa apóstrofe veemente a Jasão, a heroína, depois de lembrar quantos sacrifícios o traidor lhe devia, convoca as Fúrias para a vingarem; como estas não a atendem, ela conclui que, mais do que as deusas infernais, há-de poder o seu próprio ciúme. O soneto combina admiravelmente o motivo do desespero da mulher abandonada com o da magia (invocação das Fúrias), logo substituído pelo da força derivada do seu próprio sentimento. As diversas partes do poema ordenam-se, assim, num crescendo de agitação: a apóstrofe ao perjuro, nas duas primeiras quadras; às Fúrias, no primeiro terceto; a ameaça de vingança pelos seus próprios meios, no terceto final, com o elaborado conceito sobre a força do ciúme. Eis o soneto:

Jason, cruel Jason, louca sem tino
Medea exclama: como n'hum instante
De mim te esqueces, e do amor constante,
Com que errante segui o teu destino?

Do triste irmão a morte, o velocino,
Medeia, a minha mão, esta alma amante
Tens em tão pouca estima, que inconstante
Dás a Creusa o coração indino!

Deosas! filhas da noite tenebrosa!
Do Cocito sahi, a vossa fúria
N'aquela alma empregai tão aleivosa.

Não sahis? pouco importa! a minha injúria
Só vingarei, que uma mulher zelosa
Que as Fúrias infernais he maior Fúria.

²⁷ Sobre esta “ópera” veja-se também José Oliveira Barata, *António José da Silva. Criação e Realidade*, Coimbra, 1985, vol. I, especialmente pp. 211-212 e 476-477.

²⁸ Dois séculos antes, também Diogo Bernardes fizera alusão à glória dos Argonautas, sem mencionar a outra parte do mito, no seu soneto 102.

Se procurarmos a fonte entre os modelos latinos que já referimos no começo deste estudo, verificamos que são outros os momentos da vida de Medeia escolhidos para a sequência das primeiras centenas de versos das *Metamorfoses* de Ovídio; e que, embora no prólogo da tragédia de Séneca a heroína invoque, como aqui, as Fúrias, e mais adiante surja o motivo da sua cólera (397-414) e da ingratidão de Jasão (466-489), a cena de magia que ocorre mais adiante (740-844) termina com os sinais da protecção de Hécate, conduzindo assim a uma situação oposta à que se apresenta nos tercetos deste soneto. Uma terceira fonte possível é a *XII Heróide* de Ovídio. O poema latino, embora muito mais longo (duzentos e doze versos!), decorre, como este, na ocasião em que Medeia se sabe traída e quer vingar-se. A princesa lembra quanto fez pelo ingrato; queixa-se da sua situação desesperada, a que não acodem Hécate, a magia, as ervas ou as suas artes; e, depois de uma súplica a Jasão para que volte, regressa à atitude colérica, para terminar:

nescio quid certe mens mea maius agit.

Temos, portanto, de comum a enumeração dos sacrifícios feitos em favor de Jasão; o inoperante recurso à magia; a ameaça final de vingança. Não é suficiente para se afirmar que se trata de uma imitação da *XII Heróide*, mas parece lícito supor que foi nessa epístola ovidiana que Cruz e Silva encontrou os tópicos para o seu soneto.

O tema surge, ainda, noutros escritores setecentistas, nomeadamente em Bocage, que se refere à feiticeira da Cólquida em dois dos seus *Idílios farmacêuticos*:

Parte do incenso que Medeia impia
Dava da horrível Hécate aos altares,
Guardo naquela gruta, ao sol vedada.
Trazei-me, versos meus, a minha amada.

(Crinaura ou o Amor Mágico, vv. 117-120)

Na aberta, esquerda mão tinha os malditos
Preceitos da ciência tenebrosa,
Com sangue de hidra por Medeia escritos.

(Ulânia ou o Amor Vencido, vv. 13-15)

É precisamente este poeta quem nos dá um dos mais extensos tratamentos do tema, dedicando-lhe toda uma cantata.

Publicada nas *Rimas*, vol. II, pp. 171-176, com o título de *Medeia*, aí figura como a primeira de uma curta série de cinco composições desse teor, tanto ao gosto da época²⁹.

Que o autor a tinha em particular estima, ressalta deste passo da sátira I³⁰:

Ainda carecente da ígnea força
 Que à pátria deu *Leandro, Inês, Medeia*,
 O *antro dos zelos*, de Areneo e Argira
 A história, que o sabor colheu de Ovídio,
 Na dicção narrativa experta, idónea,
 E o mais, às Musas grato, e grato a Lísia.

Se a compararmos com as outras duas cantatas aqui mencionadas, a de Hero e Leandro e a de Inês de Castro, esta aparece-nos como mais sóbria, menos barroca, tanto de expressão como de acção.

Evidenciam-se nela, com efeito, algumas das melhores qualidades do poeta, “uma linguagem fremente, impetuosa, de vocabulário intenso e sintaxe emotiva”, para usarmos a feliz expressão de J. do Prado Coelho³¹. O uso repetido de tempos do passado, sobretudo imperfeitos descritivos, nos vinte primeiros versos, sugere, numa lenta cadência, o acumular de actos execrands: os rituais mágicos, o atear do incêndio no corpo de Creúsa. A partir do verso 21, passa à apóstrofe directa, que lembra a fala de um coro. Os versos 48 a 73 são o claro-escuro da hesitação de Medeia, que tem o seu desfecho no breve discurso de 74 a 82. O crime consuma-se nos versos seguintes, marcando o contraste entre os filhos, que querem ainda afagar a mãe, e a megera impiedosa, que encobre a cena com um véu, para a

²⁹ Sobre as cantatas de Bocage, veja-se Vitorino Nemésio, no prefácio à sua edição das *Poesias Várias*, Lisboa, 1943, pp. 15-16. José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha, no estudo contido na sua edição de Bocage, *Excerptos seguidos de uma notícia sobre sua vida e obras, um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos e estudo da língua*, Rio de Janeiro, 1867, vol. III, p. 158, afirma que “conquanto que vasadas em antigas e boas formas, encontra-se talvez mais originalidade nestas que na maioria das outras produções”. Também L. A. Rebelo da Silva, no estudo biográfico e literário apenso à edição das *Poesias* por I. F. da Silva (Lisboa, 1853, 6 vols.), admira especialmente as cantatas, colocando-as acima das de Garção, e distinguindo acima de todas a de Hero e Leandro (vol. VI, pp. 394-396). Quanto ao seu número, a edição das *Rimas*, vol. II, só inclui três (*Medea, Inês de Castro, Leandro e Hero*); a maior parte (incluindo a mais recente, por J. G. Herculano de Carvalho, *Bocage, Opera Omnia*, vol. II, Lisboa, 1970) conta cinco, mas a de I. F. da Silva, acima citada, tem uma sexta, *As Forjas de Lemnos*, “traduzida livremente de J. B. Rousseau” (vol. II, pp. 181-183). Gomes Monteiro, na bibliografia com que termina a sua obra *Bocage, esse desconhecido*, Lisboa, 1942, cita, a p. 256, uma edição avulsa de *Medeia ou a Vingança*, Lisboa, 1826, que não conseguimos encontrar. A Biblioteca da Universidade de Coimbra apenas possui uma publicação isolada de *Inês de Castro*, Lisboa, 1824.

³⁰ Vol. I, p. 499 da edição das *Obras Poéticas*.

³¹ “O Pecado e a Graça na Poesia Amorosa de Bocage”, incluído na colectânea do autor, *Problemática da História Literária*, Lisboa, 1961, pp. 155-156.

renovar na frente de Jasão. O verso 100 assinala com interjeições a chegada do pai, prestes a exercer imediata vingança, logo sustada pela magia petrificante da princesa bárbara. Esta desvenda-lhe a horripilante visão, exprobra ao marido o seu procedimento e desaparece no carro alado. Os versos 134 a 137 descrevem o horror da natureza perante acto tão selvagem e os dois seguintes sugerem a agonia de Jasão. As cinco quadras finais da ária são o comentário do drama, onde a ira venceu o amor.

Naturalmente que do tradutor de tantos excertos das *Metamorfoses*³² se esperava uma imitação inspirada em Ovídio, tanto mais que sabemos ser este um dos seus modelos:

Estro de Ovídio, seguirei teus voos,
Se não me é dado emparelhar contigo.

(*Areneo e Argira*, 1-2)

E era assim que o viam os admiradores seus contemporâneos:

Brinda as cantoras que estes sítios honram
Com teus versos de fogo, com teus versos
Em que renasce Ovídio, e que sossobram
Nos lares imortais o Mantuano³³.

Mas, no Canto VII do poema didáctico latino, a morte dos filhos de Medeia é contada brevemente de versos 391 a 397. Tão-pouco a *XII Heróide* se ocupa da cena, pois a vingança não está ainda consumada.

Se, porém, compararmos este texto com a *Medea* de Séneca, os pontos de contacto tornam-se evidentes. Note-se que dizemos apenas “pontos de contacto”, pois não se trata de imitação directa, nem mesmo de paráfrase. O próprio autor faz uma advertência “Ao leitor” no vol. II das suas *Rimas*, depois de se referir às traduções que apresenta³⁴.

³² A enumeração completa figura adiante, no ensaio 10. Bocage e o legado clássico. As traduções ou imitações das *Metamorfoses* são particularmente abundantes no século XVIII. Elpino Duriense (António Ribeiro dos Santos) extasia-se em mais do que uma ode ou epístola ante a qualidade da versão de Almeno (Fr. José do Coração de Jesus). Vide *Poesias de Elpino Duriense*, Lisboa, 1812, tomo I, pp. 99, 102 e 103-109, e tomo II, pp. 108-109 e 113-115. Cruz e Silva inspira-se, como é sabido, no mesmo poema para fornecer os *aitia* da fauna e flora brasileira (cf. Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, pp. 283-284).

³³ Marquesa de Alorna, *Epístola a Elmano*, p. 35 do vol. II das *Obras Poéticas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1844.

³⁴ A nota pode ler-se, neste volume, no ensaio 10. Bocage e o legado clássico.

Em Séneca, as feitiçarias da Cólquida ocupam uma longa descrição da ama (670-739) e prosseguem nas invocações directamente ouvidas desde o verso 740 a 844. A sequência é apresentada dramaticamente: Medeia manda os filhos a Creúsa com os presentes fatais; depois de um canto do coro, o mensageiro anuncia os seus efeitos terríveis; na cena seguinte, Medeia delibera, culpando as crianças como filhas de Jasão – tal como no poeta português. Mas o requinte de crueldade, acrescentado por Séneca, de matar o segundo já na presença do pai, não foi aproveitado por Bocage. Inversamente, as últimas linhas deste parecem sugerir o suicídio de Jasão – tal como em Corneille. O tema da ária, por outro lado, retoma, embora em moldes diferentes, a antinomia ira-amor, que se encontra no coro do poeta latino, e, como este, universaliza os acontecimentos referindo-os a um plano moral: luta de sentimentos intensos e profundos.

O problema de Medeia é visto dramaticamente pela Marquesa de Alorna, que, na sua canção intitulada *Ciúmes*, coloca a famosa maga nos infernos³⁵:

À luz sulfúrea e pálida da tocha,
Com que o monstro feroz me alumiava,
Vi da triste Medeia a face roxa,
Que os torvos olhos contra o céu voltava.

Além da “ópera” do Judeu, do soneto de Cruz e Silva e da cantata de Bocage, só conhecemos, em escritores portugueses, outro desenvolvimento de importância do mito. É da autoria de um dos mais notáveis poetas contemporâneos, Sophia de Mello Breyner Andresen, e faz parte da sua coletânea *Dia do Mar*³⁶.

Aqui surge-nos o motivo da magia da feiticeira, que, depois de dar três voltas e três vezes molhar os cabelos na água da fonte e de lançar três gritos estridentes, se curva três vezes para invocar a noite, a lua, os astros, Hécate e outras divindades, a fim de a ajudarem nos seus encantamentos. A cena é já nossa conhecida do livro VII das *Metamorfoses* de Ovídio (189-206)³⁷:

ter se conuertit, ter sumptis flumine crinem
inrorauit aquis ternisque ululatus ora
soluit et in dura summisso poplite terra:
“Nox” ait “arcanis fidissima, quaeque diurnis
aurea cum luna succeditis ignibus astra.
tuque triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris

³⁵ *Obras Poéticas*, vol. I, p. 262.

³⁶ Na edição mais recente, *Obra Poética*, vol. 2, Lisboa, 1999, p. 155.

³⁷ O mesmo passo que inspirou os encantamentos de Próspero em *The Tempest* de Shakespeare (cf. Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, cit., p. 206).

adiutrixque uenis cantusque artisque magorum.
 quaeque magnos, Tellus, pollentibus instruis herbis,
 auraeque et uenti montesque amnesque lacusque,
 dique omnes nemorum, dique omnes noctis, adeste,
 quorum ope, cum uolui, ripis mirantibus, amnes
 in fontes rediere suos concussaue sisto,
 stantia concutio cantu freta, nubila pello
 nubilaque induco, uentos abigoque uocoque,
 uipereas rumpo uerbis et carmine fauces,
 uiuaque saxa sua conuulsaue robora terra
 et siluas moueo, iubeoque tremescere montis
 et solum manesque exire sepulcris!

A fala de Medeia continua a exaltar as suas artes até ao verso 219. Limitámo-nos a transcrever a parte que interessa ao presente estudo.

Podemos dizer que estamos em face de uma imitação, que por vezes roça pela tradução literal: *ter se conuertit* – “três vezes roda”; *ter sumptis flumine crinem / inrorauit aquis ternisque ululatibus ora soluit* – “três vezes inunda / na água da fonte os seus cabelos leves, / três vezes grita”; *nox, ait, arcanis fidissima quaeque diurnis / aurea cum lima succeditis ignibus astra, / tuque triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris adiutrixque uenis* – “e diz: Noite fiel aos meus segredos, / Lua e astros que após o dia claro / iluminais a sombra silenciosa, / Tripla Hécate que sempre me socorres”; *dique omnes nemorum, dique omnes noctis* – “deuses dos bosques, deuses infernais”; *quorum ope, cum uolui, ripis mirantibus, amnes / in fontes rediere suos concussaue sisto, / stantia concutio cantu freta* – “ajudada por vós, posso fazer / que os rios entre as margens espantadas / voltem correndo até às suas fontes, / posso espalhar a calma sobre os mares / ou enchê-los de espuma e fundas ondas”; *uentos abigoque uocoque* – “posso chamar a mim os ventos, posso / largá-los”; *iubeoque tremescere montis / et mugire solum* – “fazer que a terra cante, que as montanhas tremam”. E, contudo, nestes mesmos exemplos se descobre o poeta original, que, quando traduza frase *uentos abigoque uocoque* amplifica a sua versão com uma bela imagem:

Posso chamar a mim os ventos, posso
 Largá-los cavalgando os espaços.

Do tópico do verso 203:

uipereas rumpo uerbis et carmine fauces,

aproveita apenas a noção do sortilégio da voz, contida em *uerbis et carmine*, para sugerir, numa daquelas imagens envolventes de que fala David Mourão-Ferreira³⁸, o poder do verbo inspirado:

As palavras que digo e cada gesto
 Que em redor do seu som no ar disponho
 Torcem longínquas árvores e os homens
 Despedaçam-se e morrem no seu eco.

O modelo clássico da princesa bárbara que invoca os poderes subterrâneos e noturnos para a coadjuvarem nos seus propósitos de alterar o curso da natureza desvanece-se para dar lugar a uma voz puríssima que parece definir, não já o transitório efeito do encantamento, mas os próprios dons da poesia. Compare-se o poema “O Jardim e a Noite”, incluído em *Poesia*, pp. 20-24, e sobretudo os versos:

Palavras que eu despi da sua literatura,
 Para lhes dar a forma primitiva e pura,
 De fórmulas de magia.

É interessante observar que no primeiro volume de versos da autora (*Poesia*)³⁹, figura uma composição com o título “Níobe transformada em fonte” e a anotação “Adaptado de Ovídio”. Trata-se do mito de Níobe, contado nos versos 146-312 do livro VI das *Metamorfoses* com aquela abundância de pormenores e tendência para o anedótico tão característicos da pior maneira do Sulmonense. Mas, de toda essa longa narrativa, Sophia de Mello Breyner aproveita apenas o final: a petrificação de Níobe e sua mutação em fonte (303-312). Também aqui podemos alinhar equivalências bastante exactas: *Nullos mouet aura capillos, / in uultu color est sine sanguine, lumina maestis / stant inmota geniss, nihil est in imagine uiuum* – “Os cabelos embora o vento passe / já não se agitam leves. O seu sangue, / gelando, já não tinge a sua face./ Os olhos param sob a fronte aflita. Já nada nela vive nem se agita”; *Nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est* – “Os seus pés já não podem formar passos, / lentamente as entranhas adormecem”. Mas a língua enregelada no interior do palato endurecido e as veias que desistem de pulsar (306-307) foram felizmente eliminadas na versão portuguesa, e, em vez do prosaico *nec brachia reddere motus* (308), lemos:

E até os gestos gelam nos seus braços.

³⁸ “Sophia de Mello Breyner Andresen. Na Publicação de *No Tempo Dividido*”, crítica incluída na colectânea do autor *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, 1960, p. 133.

³⁹ Edição da autora, 1944; 2.ª edição, Colecção Poesia, Lisboa, Ática, 1959, p. 57.

Os três versos latinos finais descrevem o arrebatamento de Níobe, num turbilhão de vento, até à sua terra natal, para o alto de uma montanha onde o mármore continua a verter lágrimas. A poetisa substitui este *finale* por quatro versos em que se acentua a persistência da dor em luta contra o tempo:

Mas os olhos de pedra não esquecem.
 Subindo do seu corpo arrefecido
 Lágrimas lentas rolam pela face,
 Lentas rolam, embora o tempo passe.

Se demorámos um pouco mais nesta poesia, foi porque, juntamente com a anterior, é o exemplo mais nítido do processo de adaptação de um modelo clássico: partindo de um estreito formalismo, a autora em breve o transcende e o plasma de novo, de molde a poder-se falar, como fez Nuno de Sampayo⁴⁰, de uma verdadeira recriação. Muitos são os poemas de Sophia de Mello Breyner de motivação clássica⁴¹ – especialmente numerosos em *Dia do Mar*, *Dual* e *Geografia* – mas talvez nenhuns estejam tão próximos da adaptação ou mesmo da tradução como estes dois. E precisamente por essa razão eles nos permitem apreciar, através de significativos desvios do original, o que há de específico e de universal nas coordenadas do mundo poético da autora.

Este breve peregrinar por vários séculos de literatura portuguesa, sem tentar de modo algum ser exaustivo, demonstra-nos, pelo menos, que, dos dois tópicos principais do mito de Medeia, a posse das artes mágicas e a paixão desvairada que se vinga no assassinio dos filhos, foi o primeiro que de preferência impressionou os nossos autores, embora, dos quatro principais desenvolvimentos que se nos depararam, um deles, a cantata de Bocage, os conjugue a ambos numa poderosa cena dramática, cuja inspiração deverá buscar-se em Séneca. No soneto de Cruz e Silva, a violência dos sentimentos de Medeia prevalece sobre os poderes infernais, sem que se defina claramente em que consistirá a vingança. Na “ópera” de António José da Silva, o motivo da magia é explorado *ad nauseam*, no meio das mais facetas peripécias. O mesmo motivo da magia, quando derivado das *Metamorfoses* de Ovídio pela pena de Sophia de Mello Breyner, evoca as divindades tenebrosas e sobrenaturais do vate latino, mas em breve se evolva do precível e circunstancial do tema para nos tornar perceptível o próprio poder da criação poética.

⁴⁰ “A Evolução da Poesia de Sofia de Mello Breyner Andresen”, incluído na colectânea do autor *O Espírito da Obra*, Lisboa, 1961, p. 151, n. 2.

⁴¹ O mesmo mito é aproveitado por vezes de mais do que uma maneira, como, por exemplo, o de Dionysos (*Dia do Mar*, pp. 31 e 43) e de Eurydice (*Coral*, p. 91; *No Tempo Dividido*, pp. 16 e 45).

4. A TRADIÇÃO CLÁSSICA NA POESIA PORTUGUESA: ALGUNS EXEMPLOS*

Embora nunca se perdesse totalmente no nosso País o conhecimento da tradição clássica no período medieval (como provam, entre outros, certos textos, quer dos Príncipes de Avis, quer dos primeiros grandes cronistas, e alguns poemas reunidos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende), é a partir do século XVI que principia entre nós o grande momento criador do Renascimento, que traz consigo o renovar dos modos líricos da Ode, da Elegia, da Bucólica e também o Drama. A Sá de Miranda, que fizera uma demorada viagem a Itália, atribuiu outro dos mais conhecidos poetas da época, António Ferreira, o papel de corifeu no nosso país do novo movimento literário (*Cartas* II.10.96):

Neste primeiro ardeu cá o bom Miranda.

Muito haveria a dizer, e muito se tem escrito sobre a presença dos modelos clássicos nos autores quinhentistas, e até sobre a prioridade de alguns deles na introdução dos diversos subgéneros.

Limitar-nos-emos, porém, ao exemplo máximo da adaptação criadora dos moldes greco-latinos ao grande tema moderno que era o encontro das culturas do Ocidente e do Oriente, na esteira da viagem de Vasco da Gama – o feito sobre o qual A. Toynbee escreveu que a sua importância foi tal que deveria dividir-se a história do homem em pré-gâmica e pós-gâmica. Referimo-nos, evidentemente, à epopeia de Camões.

Efectivamente, *Os Lusíadas*, para além de seguirem a ordem consagrada nos modelos homéricos e virgiliano, como a proposição, invocação, narração lançada *in medias res*, são construídos sobre um esquema de comparação com eles, comparação que se resolve a favor da superioridade do novo tema, encarecendo-o

* Publicado em *Portugal e a Europa*. Coimbra: FLUC, 2002, 9-29.

pelo processo que Curtius definiu como *Überbietung*¹. O emprego deste processo é introduzido, como notou Kurt Reichenberger², pelo equivalente português da fórmula *cedat* (“cesse”), combinada com a fórmula *taceat* (“cale-se”), presente logo na estrofe 3 do canto I:

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;

Dois pares de figuras ilustres: primeiro o protagonista da *Odisseia* e o da *Eneida*; depois, um grande rei e conquistador grego, outro romano. A *Odisseia* e a *Eneida* vão reaparecer num ponto central da epopeia lusitana, aquele em que Vasco da Gama termina a sua longa narrativa da História de Portugal ao Rei de Melinde com esta pergunta retórica (V.86.3-4):

Crês tu que tanto Eneias e o facundo
Ulisses pelo mundo se estendessem?

As três estrofes seguintes amplificam o tema no mesmo sentido da *Überbietung*, apoiada na veracidade dos factos narrados (V.89.5-8):

Que por muito e por muito que se afinem
Nestas fábulas vãs tão bem sonhadas,
A verdade que encontro nua e pura
Vence toda grandíloqua escritura.

Por sua vez, as descobertas científicas, quer na área geográfica quer noutras, revelam uma dupla preocupação: por um lado, identificar os lugares encontrados com os da *Geografia* de Ptolomeu; por outro, salientar quantos dados novos tinham sido trazidos pelas viagens marítimas portuguesas.

Apontaremos somente alguns exemplos, começando pelos da epopeia camo-niana:

¹ *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bem, 1948), pp. 169-172. Na sua excelente tradução, com prefácio e aditamentos, de Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária* (Lisboa, 1966), p. 108, R. M. Rosado Fernandes propôs, para o termo alemão, a equivalência de “esquema de superação”.

² “Epische Grösse und manuelinischer Stil. Untersuchungen zum Proömium der ‘Lusiaden’”, *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte 2* (1961), p. 89.

A primeira estância de *Os Lusíadas* dá como prova máxima da entrada num mundo desconhecido o ultrapassar da ilha de Ceilão³ (I.1.1-4):

As armas e os barões assinalados
Que da ocidental praia lusitana,
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana.

Outro é o não menos conhecido passo em que o Adamastor faz a sua própria identificação com o Cabo que virá a chamar-se da Boa Esperança (V.50):

Eu sou aquele oculto e grande cabo
A quem chamaís vós outros Tormentório,
Que nunca a Ptolomeu, Pompónio, Estrabo,
Plínio, e quantos passaram fui notório.
Aqui toda a Africana costa acabo
Neste meu nunca visto promontório,
Que para o Pólo Antártico se estende,
A quem vossa ousadia tanto ofende.

A passagem ao Hemisfério Sul e a visão, no céu, do Cruzeiro do Sul, e concomitante desaparecimento das Ursas (V.14 e 15) são outras descrições famosas a que logo vão juntar-se as observações sobre fenómenos meteorológicos e marítimos.

Se estas e outras novidades figuram também nos cronistas como João de Barros e Fernão Lopes de Castanheda, ou nos Roteiros, é através de *Os Lusíadas* que elas ganham notoriedade. Não queremos, no entanto, deixar de mencionar as declarações de dois grandes cientistas portugueses da época, que exprimem ideias semelhantes, cada um no ramo do saber em que se notabilizou:

O primeiro é de 1537, e figura no *Tratado em Defesa da Carta de Marear*, do cosmógrafo Pedro Nunes⁴:

Não há dúvida que as navegações deste reino de cem anos a esta parte são as maiores, mais maravilhosas, de mais altas e discretas conjeituras que as de nenhuma outra gente no mundo. Os Portugueses ousaram cometer o grande mar Oceano. Entraram por ele sem nenhum receio. Descobriram

³ Em anotação *ad locum*, Epifânio, na sua edição comentada do poema (Lisboa, 1916-1918), enumera os passos de autores latinos referentes à localização da ilha, de que salientamos o dito de Plínio VI.81: *Taprobanam alterum orbem terrarum esse diu existimatum*. Sobre a possível oscilação em identificar Taprobana com Ceilão ou com Samatra (patente em textos do próprio Camões), veja-se o que escrevemos em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, 2012), pp. 94-101.

⁴ *Obras* (ed. da Academia das Ciências de Lisboa), vol. 1 (1940), p. 175.

novas ilhas, novas terras, novos mares, novos povos e, o que mais é, novo céu e novas estrelas.

O segundo é a afirmação de Garcia de Orta no Colóquio XX dos *Colóquios dos Simples e Drogas* (Goa, 1563):

Digo que se sabe mais em um dia agora pelos Portugueses do que se sabia em cem anos pelos Romanos.

Convém recordar aqui que o célebre médico que estudou pela primeira vez as propriedades medicinais das plantas indianas era o amigo de Camões, que fez a apresentação da sua obra ao Vice-Rei da Índia D. Francisco Coutinho na célebre Ode ao Conde do Redondo⁵.

Voltando, porém, à presença dos motivos clássicos na poesia portuguesa, de que só demos o exemplo cimeiro de *Os Lusíadas*⁶, notaremos que ela persiste ao longo do século XVII e atinge grande expressão na centúria seguinte, na recondução aos modelos antigos operada pelos poetas da Arcádia Lusitana – sobretudo Cruz e Silva e Correia Garção – que não só a põem em prática como sobre ela teorizam largamente. Grande uso desses motivos também fazem outros autores setecentistas, entre os quais se destacam aqueles que, numa terminologia hoje muito contestada, é costume designar por pré-românticos – como Bocage e a Marquesa de Alorna.

Porém, se o conhecimento da Antiguidade, na esteira de outros factos políticos e culturais, como a fuga de sábios de Bizâncio para a Itália, muitos dos quais vêm publicar ou organizar as primeiras edições dos clássicos gregos – que são, além da Bíblia, os primeiros a usufruir da recém-inventada arte de imprimir – ou ensinar a língua helénica nas universidades daquele país (primeiro Pádua e depois Florença) – fora essencial ao desencadear do Renascimento, é entre a segunda metade do século XVIII e os princípios do século XIX que a actuação de dois grandes nomes vai de novo reacender o interesse pela Antiguidade grega. Referimo-nos em especial à criação da História da Arte como disciplina por Winckelmann e a todo o impulso que daí havia de provir para os estudos de arqueologia clássica; e à fundação da Universidade de Berlim, para a qual Wilhelm von Humboldt deu um contributo decisivo, que incluía o estudo do grego como parte indispensável do treino intelectual dos alunos.

Um facto político veio contribuir também para concentrar as atenções sobre a Grécia: a restauração da independência, após a batalha de Navarino (1827),

⁵ E que, por sinal, foi, como se sabe, a primeira composição camonianiana a ser impressa, e uma das raras obras líricas do Poeta a que tal sucedeu.

⁶ Haveria que referir por exemplo o grupo de poetas que gravitava em torno de Sá de Miranda, como António Ferreira (o chamado “Horácio Português”), Diogo Bernardes, Pedro de Andrade Caminha.

confirmada dois anos depois pelo Tratado de Andrinopla. É reconfortante lembrar a adesão de grandes poetas da época a esta causa. Para já não falar de Lord Byron, que sucumbiu quando se preparava para entrar na luta, e de Shelley, que, no prefácio ao seu drama lírico *Hellas*, havia exortado os grandes países europeus a ir em socorro da Grécia, prefácio esse em que brilha a famosa frase “We are all Greeks”, também Victor Hugo celebraria a vitória de Navarino com os conhecidos e belos versos das *Orientales*:

Console-toi: la Grèce est libre.
Entre les bourreaux, les mourants,

L'Europe a remis l'équilibre.

Esta breve digressão por outros países poderá suscitar a pergunta: e como reagem os poetas portugueses? O maior dessa primeira metade do século XIX, Almeida Garrett, saudou a importância do acontecimento num importante ensaio de natureza política, *Portugal na Balança da Europa*, publicado a primeira vez em 1850, em termos entusiastas, de que salientamos este passo⁷:

Esse povo, que tinha desaparecido de entre as nações, envergonhou-se enfim de sua longa escravidão, quis liberdade, independência; conquistou-as e se reconstituiu nação entre as nações. Acontecimento é este que faz época na história do Mundo, cujas consequências serão importantíssimas para toda a Europa. Exultaram geralmente os povos de ambos os hemisférios, e deram não equívocas provas de seu interesse, do entusiasmo que tão santa causa inspirara a todos aqueles a quem manifestá-lo foi livre.

No âmbito da poesia, porém, Garrett, embora tivesse usufruído de uma boa formação latina (patente nas múltiplas citações, traduções e imitações de autores romanos, sobretudo Horácio), não tinha preparação equivalente no grego⁸, embora se multiplique em alusões aos grandes nomes desta Literatura, e se tenha identificado, em nota da *Lírica de João Mínimo*, como “O Alceu da Revolução de Vinte”⁹.

⁷ *Portugal na Balança da Europa* (Lisboa, s.a.), p. 99.

⁸ Nada indica que as traduções de Alceu, Safo e *Anacreonteia*, que figuram na *Lírica de João Mínimo* e nas *Flores sem Fruto*, tenham sido feitas do original. Quanto às da poetisa grega, veja-se A. Costa Ramalho, “Versões Garretianas de Safo”, *Humanitas* 17-18 (1967-1968) 73-85.

⁹ Em nota à Ode “À Pátria” do Livro II, Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e criação* (Coimbra, 1971), intitula assim o capítulo IV do vol. I desta sua obra. Note-se que Garrett incluiu em *Flores sem Fruto* duas versões livres de poemas de Alceu: “O Inverno” (proveniente dos frs. 348 e 346 Lobel-Page) e outro que conviria bem à sua condição de poeta-soldado, mas que não é deste lírico, mas sim uma canção-de-mesa ateniense do séc. VI a.C.

É, de resto, bem conhecido o seu abjurar da tradição mitológica grega, simbolizada em Hesíodo, invocado como os “áureos numes d’Ascreu”, com que abre uma das obras introdutórias do romantismo em Portugal, o poema *Dona Branca* (1826).

É quase um século depois que surge em Portugal, fruto de uma excelente educação inglesa recebida na África do Sul, o mais notável de todos os poetas portugueses que retomaram a lira horaciana. Referimo-nos, como é evidente, a um dos heterónimos de Fernando Pessoa, aquele que outro grande poeta da época, Mário de Sá Carneiro, definiu como “Horácio multiplicado por alma”¹⁰: Ricardo Reis.

Oscilando, tal como o seu modelo latino, entre o Estoicismo e o Epicurismo, mas pendendo mais para este sistema filosófico, toma como temas mais frequentes, na atmosfera de um renovado paganismo, a efemeridade da vida, e a consequente necessidade de a gozar enquanto dura; outras vezes, consagra a permanência do valor da sua obra. E tudo isto numa linguagem depurada, a que não faltam latinismos, neologismos, e até uma sintaxe que usa do hipérbato e outras figuras de retórica com uma liberdade comparável à de Horácio. Escolhemos apenas três exemplos¹¹, entre muitos, em que o ponto de partida é mais facilmente reconhecível no original do Venusino. Assim, a famosa *Ode do Monte Soracte* (I.9) reaparece nesta:

Ao longe os montes têm neve ao sol,
mas é suave já o frio calmo
Que alisa e agudece
Os dardos do sol alto.

Hoje, Neera, não nos escondamos,
Nada nos falta, porque nada somos.
Não esperamos nada
E temos frio ao sol.

Mas tal como é, gozemos o momento,
Solene na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece.

¹⁰ *Cartas a Fernando Pessoa* (Lisboa, 1958), vol. 1, p. 162.

¹¹ As citações são feitas pela edição de Luiz Fagundes Duarte, *Poemas de Ricardo Reis* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994), onde ocupam as pp. 92-93, 67 e 3. Em todas modernizámos a grafia.

As danças das Ninfas e das Graças na primavera, em contraste com o triste fim que aguarda o homem, que enforma duas das mais célebres odes de Horácio (I.4 e IV.7), estão presentes nesta outra composição:

O ritmo antigo que há em pés descalços.
 Esse ritmo das ninfas repetido,
 Quando sob o arvoredado
 Batem o som da dança,
 Vós na alva praia relembrai, fazendo,
 Que 'scura a 'spuma deixa; vós, infantes,
 Que inda não tendes cura
 De ter cura, reponde
 Ruidosa a roda, enquanto arqueia Apolo
 Como um ramo alto, a curva azul que doura,
 E a perene maré
 Flui, enchente ou vazante.

O motivo da perenidade da obra poética, ante a decomposição que o tempo impõe às coisas, celebrizado na Ode 30 do Livro III do autor latino, reaparece, transformado, neste poema:

Seguro assento na coluna firme
 Nos versos em que fico,
 Nem temo o influxo inúmero futuro
 Dos tempos e do olvido;
 Que a mente, quando, fixa, em si contempla
 Os reflexos do mundo,
 Deles se plasma torna, e à arte o mundo
 Cria, que não a mente.
 Assim na placa o externo instante grava
 Seu ser, durando nela.

Na lírica portuguesa contemporânea, os motivos clássicos estão presentes, pode dizer-se, em todos os seus maiores cultores. De entre esses, seleccionámos três: Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade e Manuel Alegre.

Todos três estiveram na Grécia e viram e descreveram a beleza da paisagem real, em que por vezes afloram os seus monumentos antigos, entre os quais os grandes santuários. Mas também sentem profundamente a sua paisagem espiritual, o seu lugar de pátria dos grandes ideais de democracia, de justiça e de liberdade, de saber e de beleza.

É isso que se percepçiona logo nestes versos de Sophia de Mello Breyner pertencentes a “Apolo Musageta”, precisamente o deus emblemático do helenismo¹²:

Eras a medida suprema, o cânon eterno
Erguido puro, perfeito e harmonioso

Do seu contacto directo com a Grécia deriva este dístico inaugural, que, com o título de “Acaia”, foi publicado inicialmente em *Geografia*¹³:

Aqui despi meu vestido de exílio
E sacudi de meus passos a poeira do desencontro

O mesmo sucede no poema que serve de pórtico a “Arquipélago”, pertencente a *Dual*¹⁴:

Eis aqui o país da imanência sem mácula
O reino que te reúne
Sob o rumor da folhagem que há nos deuses

Um exemplo diferente destes é “A Koré”, que reúne numa só composição épocas várias da história da Grécia: a Antiga, representada pelo Pártenon na primeira estrofe e na última, onde não falta a presença dos deuses; a actual, com as reminiscências da guerra, cujos causadores se simbolizam nos “comerciantes Tedescos”, que perderam sob o ponto de vista militar, mas acabaram por recuperar no plano económico – na estrofe central. As três estrofes são separadas por um verso único, o primeiro dos quais assinala a mudança da história e do cenário, e o segundo remete para os vestígios do longo e obscuro período da dominação turca.

Repare-se ainda na presença da arte grega: a arquitectura do Pártenon, com os seus mármore brancos, com a sua “pesada palidez sagrada”, “mais alta do que a luz” (vv. 1 e 2) e suas “pálidas colunas” (v. 13), e os jogos de luz no primeiro e último verso; e o modelo da escultura arcaica, que se oculta no nome e na descrição da guia-intérprete, “a Koré de nariz direito e cabelo entrançado”. Vejamos agora o conjunto¹⁵:

¹² O poema figura na mais antiga colectânea da autora, *Poesia* (1944). As citações que se seguem serão feitas pela *Obra Poética* (Lisboa, vol. I, 5ª ed., 1999; vol. II, 4ª ed., 1999; vol. III, 3ª ed., 1999). Esta é do vol. I, p. 23.

¹³ Lisboa, 1967. Actualmente em *Obra Poética*, vol. III, p. 61.

¹⁴ Lisboa, 1962. Actualmente em *Obra Poética*, vol. III, p. 143.

¹⁵ *Ilhas* (Lisboa, 1989). Actualmente em *Obra Poética*, vol. III, p. 321.

Alta e solene mais alta do que a luz
a pesada palidez sagrada do Pártenon
reina sobre o dia

Folhagens dançam movidas pelo vento

Na mesa ao lado a Koré de nariz direito e cabelo entrançado
serve de intérprete e erguendo a sua taça
brinda com os comerciantes tedescos que saquearam
a Grécia e a Europa quase toda
mas que após a derrota de seus generais
ganharam a guerra

O café tem pó – relíquia dos turcos

Porém no vinho resinado no frescor da vinha
na fina suave brisa nas pálidas colunas
algo dos deuses súbito visita
a luz do instante

De Eugénio de Andrade seleccionámos quatro poemas, todos ligados a obras maiores da Literatura Grega. Principiaremos por “Arredores de Atenas”¹⁶:

O plátano.
E o estrídulo
Sol a prumo das cigarras.
O rio quase à mão.
E um rumor, não de ninfas, de palavras.
O azul é branco,
Duro.
Os dois homens dormem
Agora
À sombra da tarde.
E da memória.

Os elementos da paisagem: uma árvore de grande porte, o canto das cigarras, o rio. Todos eles pertencem à entrada de um dos mais importantes diálogos de

¹⁶ *Escrita da Terra* (Porto, 1974). As citações deste autor serão feitas pela colectânea *Poesia* (Porto, 2000). O poema citado é da p. 220 [cf., neste volume, o ensaio 27. Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade].

Platão, *Fedro* (230b-d) e ao contexto da programática declaração de Sócrates, em que ele define a orientação antropológica da sua filosofia: “Eu gosto de aprender. E o campo e as suas árvores não têm nada que me ensinar; mas os homens que vivem na cidade, esses, sim.”

Também no texto grego se fala da consagração do recinto às Ninfas. O poema transfere para o dialogar de Sócrates e Fedro o rumor, que passa a ser o das palavras, e tudo termina na “sombra da tarde”, em que subitamente as duas figuras se imobilizam na memória.

Outra paisagem surge no mesmo livro, desta vez cheia de traços negativos, aqueles que lhe confere a desolação do lugar e a terrível história a que está associado. Trata-se do mito de Édipo, versado por todos os grandes trágicos gregos, mas só conservado na obra de Sófocles. O poema, a que a presença continuada da vibrante múltipla acentua o dramatismo, intitula-se “Tebas”¹⁷:

Era um lugar onde só
a poesia
me podia ter levado –
lugar de morte, a luz
roída,
rala.
Até a minguada
romãzeira
era de pedra.
O vento
acrescenta-lhe a poeira.

Data de 1992 a publicação do livro *Rente ao Dizer*, em que figura um poema que tem muito de autobiográfico, pois se situa após a mudança do autor para a sua casa em frente ao jardim do Passeio Alegre, no Porto, onde se perfilam as altas palmeiras batidas pelos ventos da Foz do Douro. É aí que vai inserir-se uma bela reminiscência da *Odisseia* (VI.160-169), no passo em que Ulisses náufrago compara à palmeira de Delos a esbelta beleza da princesa dos Feaces. É este o texto de “Passeio Alegre”¹⁸:

Chegaram tarde à minha vida
as palmeiras. Em Marraquexe vi uma
que Ulisses teria comparado

¹⁷ *Poesia*, pp. 221-222. Sobre esta composição, vide, neste volume, o ensaio 27. Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade.

¹⁸ *Poesia*, p. 468.

a Nausica, mas só
 no jardim do Passeio Alegre
 comecei a amá-las. São altas
 como os marinheiros de Homero.
 Diante do mar desafiam os ventos
 vindos do norte e do sul,
 do leste e do oeste,
 para as dobrar pela cintura.
 Invulneráveis – assim nuas.

O quarto poema é também de raiz homérica, e intitula-se mesmo “À sombra de Homero”. Pertence a *O Sal da Língua*, e a sua origem está claramente expressa: é do “livro sempre à mão, na súplica de Príamo”, isto é do Canto XXIV (469-670) da *Ilíada*, ou seja, daquele famoso episódio que termina com a grande lição de humanitarismo da epopeia. Mas a evocação de Eugénio de Andrade fixa-se no começo dessa cena, quando o rei de Tróia acaba de suplicar a Aquiles que aceite o resgate do cadáver de seu filho Heitor, a fim de poder sepultá-lo, e os dois choram, cada um pelos seus entes queridos.

É esse texto, em que a repetição de lexemas do campo semântico de ‘atormentar’ e de ‘velhice’ e ‘morte’ acentua a angústia e a compaixão, que a seguir se transcreve¹⁹:

É mortal este agosto – o seu ardor
 sobe os degraus todos da noite,
 não me deixa dormir.
 Abro o livro sempre à mão na súplica
 de Príamo – mas quando
 o impetuoso Aquiles ordena ao velho
 rei que não lhe atormente mais
 o coração, paro de ler.
 A manhã tardava. Como dormir
 à sombra atormentada
 de um velho no limiar da morte?,
 ou com as lágrimas de Aquiles,
 na alma, pelo amigo
 a quem dera há pouco sepultura?
 Como dormir às portas da velhice
 com esse peso sobre o coração?

¹⁹ *Poesia*, pp. 534-535.

Vários são os poemas de Manuel Alegre, o cantor da liberdade, que gravitam em volta da visão da Grécia após a sua viagem a esse país, em Maio de 1983. Desses escolhemos apenas dois, ambos publicados na colectânea *Atlântico*²⁰ e ambos para serem entendidos como um elogio da liberdade e da beleza, simbolizadas num dos feitos heróicos mais relevantes em toda a história da Europa: a batalha de Salamina.

No primeiro, o próprio título “Súnion” aponta para o extremo sudeste da Grécia continental, aquele que primeiro avistavam os mareantes que se dirigiam para Atenas. A ameaça, sempre presente, em todos os tempos, contra os valores da civilização é aqui prefigurada no contexto histórico das guerras medo-persas:

Os persas podem chegar ainda a qualquer momento
 Quem não estiver atento ouvirá apenas
 Os presságios trazidos pelo vento

Mas há um rumor de barcos na neblina

Quem sabe se conseguiremos chegar a tempo
 De lutar por Atenas
 Em Salamina

O segundo tem por título o nome da própria ilha junto da qual as forças gregas, comandadas por Temístocles, derrotaram a imensa armada de Xerxes: “Salamina”. É uma verdadeira profissão de fé, expressa com aquele ímpeto e aquela musicalidade características do autor, nos valores que aquele acontecimento histórico defendeu, e que aqui se concentram no *trikolon* do verso final:

Irei morrer ainda a Salamina
 Mesmo que da antiga perdida grandeza
 Não reste mais do que desordem e ruína
 Irei morrer ainda a Salamina
 Pelo sol pela luz pela beleza

Como dissemos já, haveria muitos outros autores que poderiam ser referidos neste contexto, deixando de parte, embora, uma outra face mais conhecida do legado grego, que é a recepção de mitos, face essa que, sem nunca se ter perdido de vista, ganhou novos motivos de interesse a partir do desenvolvimento da psicanálise (desde há um século), e, posteriormente do estruturalismo – correntes essas que, aliás, muitas vezes conduziram a interpretações discutíveis, quando

²⁰ Os dois figuram na p. 550 de *30 Anos de Poesia* (Lisboa, 1997).

não erróneas. Precisamente os mitos têm inspirado largamente, também eles, os nossos poetas actuais. Pareceu-nos, no entanto, mais interessante seguir por caminhos menos trilhados, que foram desde a emulação, no plano dos acontecimentos celebrados pela epopeia, à contemplação deslumbrada de paradigmas em que assenta a civilização ocidental. É esse o sentido da escolha efectuada para este breve esboço que aqui delineámos.

5. REFLEXOS PORTUGUESES DA IV BUCÓLICA DE VIRGÍLIO*

De todas a mais breve, a IV Bucólica é, no entanto, como todos sabem, a mais difícil de interpretar, e a discussão em volta do significado das suas alusões ascende aos tempos imediatamente posteriores ao desaparecimento de Virgílio, pois já o gramático Ascónio se lhe refere.

Será porventura ousado afirmar que é “certamente o poema mais comentado da literatura mundial”, como se lê naquele que deve ser o mais recente artigo sobre a matéria, “Das Geheimnis der Vierten Ekloge”, de Heinrich Naumann, mas não será exagero dizer, com este autor, que “os livros e artigos, que no século passado sobre ele se escreveram encheriam, sozinhos, uma biblioteca”¹. Com efeito, a simples enumeração das publicações mais recentes ocupa quatro páginas de grande formato no tomo 31 do volume II da grande obra coletiva que é *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*².

Não é nosso propósito entrar na discussão desse ponto, sobre o qual, aliás, nada acrescentaríamos de novo, pois além das três grandes correntes de interpretação – “romana”, “oriental” e “cristã”, como geralmente se denominam, ou só “oriental” e “ocidental”, como outros pretendem³ –, dir-se-ia que já todas as possibilidades foram esgotadas por latinistas de renome, sem excluir a moda mais recente da mística dos números (efectivamente, como demonstrou Boll⁴, juntando

* Publicado em *Virgílio e a cultura portuguesa: actas do Bimilenário da morte de Virgílio*. Lisboa: INCM, 1986, 63-85. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.ª ed. rev.), 333-356.

¹ *Altsprachlicher Unterricht* 24, 5 (1981), 29-47. As frases citadas encontram-se na p. 29.

² Berlin, De Gruyter, 1981, II, 31, 1, pp. 641-644. O artigo é de Walther Kraus, “Vergils vierte Ekloge, ein kritisches Hypomnema” e vai de pp. 604 a 644.

³ R. G. N. Nisbet, “Virgils Fourth Eclogue: Easterners and Westerners”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (London), 25 (1978), 59-78.

⁴ Apud H. Naumann, cit., p. 29. Sobre a “estrutura aritmética” das *Bucólicas* existe já uma vasta bibliografia, de que devem salientar-se os artigos de Otto Skutsch, “Symmetry and Sense in the

os três versos da introdução com os quatro do final, obtém-se o número sete, que figura no grupo constituído por 4-10 e 11-17, em simetria com 46-52 e 53-59, a enquadrar quatro grupos ao meio, que descrevem o crescimento da criança e a Idade do Ouro). Contentemo-nos com reconhecer, como o fez há poucos anos H. J. Rose, que o “poema tem quase tantas dificuldades quantos os versos” e que o seu valor é imutável, por conter “uma mensagem de esperança e de consolação para um mundo dolorosamente perturbado”⁵.

É por isso que, para além de uma nebulosa intertextualidade que se julga adivinhar (Livros Sibilinos, Profecias de Isaías), e de uma não menos opaca historicidade (identificação da criança com o filho mais velho – Asinius Gallus – ou o mais novo – Saloninus – do destinatário do poema, o cônsul Polião; com o esperado filho de António ou o de Octávio e Escribónia; com o próprio Octávio ou seu sobrinho Marcelo) – todos mais ou menos difíceis de acomodar às relações familiares e cronológicas sugeridas pelo poema, algo permanece no seu substrato que o torna intemporal⁶.

A esse facto acresce a aura da interpretação messiânica, que, principiada com Constantino, em 325, no Concílio de Niceia, “canonizada” por S. Jerónimo⁷ e Santo Agostinho⁸, atinge as culminâncias na *Divina Comédia*⁹, entusiasma os românticos, como Victor Hugo¹⁰, e dura até aos nossos dias.

É sobretudo esta interpretação messiânica que leva a Idade Média a honrar Virgílio como um dos profetas da vinda de Cristo. Mas o anunciado salvador ou iniciador de uma nova era pode ser também um ser humano de excepcionais qualidades. Seria esse, provavelmente, o pensamento de Virgílio, a seguir à Paz

Eclogues”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 73 (1969), 153-169, e “Numbers in Virgils Bucolics”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (London), 27 (1980), 95-96.

⁵ H. J. Rose, *The Eclogues of Virgil* (Sather Classical Lectures, University of California Press, 1942). As citações pertencem, respectivamente, às pp. 165 e 162.

⁶ Alguns latinistas, como R. M. Ogilvie (*Roman Literature and Society*, Pelican Books, 1980, p. 119), pensam que Virgílio não tinha em mente nenhuma criança especial, e que “he used the visions as a means of conveying his distress at the present world and of stating his own moral aspirations”.

⁷ *Epistula 53 ad Paulinum*.

⁸ *De Civitate Dei*, X, 27.

⁹ *Purgatorio 22.64 sqq.*

¹⁰ No formoso poema que termina:

Dieu voulait qu'avant tout, rayon du Fils de l'homme,
l'aube de Bethléem blanchît le front de Rome.

(citado por René Pichon, *Virgile, Œuvres Complètes*, Paris, ³1936, p. 33).

de Brindes, que o dever histórico faria transferir sucessivamente de umas para outras figuras¹¹.

Precisamente esta possibilidade é que abria a porta a imitações, que trasladassem para uma personalidade concreta o apetecido renovamento da humanidade¹². É mais ou menos isto – embora não exclusivamente – o que se passa entre nós, conforme vamos ver.

A mais antiga referência que conhecemos, em português, à IV Bucólica é de Vasco Fernandes de Lucena, essa enigmática figura de humanista, cujo latim fluente brilha nas Orações de abertura das cortes ou de obediência ao Papa¹³, cujo português alatinado se entrevê nos prólogos às traduções¹⁴ que fez por ordem de Infante D. Pedro, e cuja função de cronista-mor do reino, sem uma linha escrita, é um mistério¹⁵. O trecho figura no prólogo que antepôs à tradução da Oração do Deão de Virge, Embaixador do duque Filipe de Borgonha, sobre a morte do Infante D. Pedro¹⁶.

Aí, depois de um longo panegírico do Regente, pleno de reminiscências clássicas, exclama, quase a terminar:

Assy que aquello de Virgillio delle, e de seus Irmãos dizer possamos com razom: Já reflorece a justiça, já se renovam os reinos de Saturno, já a geraçam dos nobres principes dos altos ceos nos he envyada.

“Aquello de Virgilio”, *illud Vergilii*, está quase traduzido à letra dos vv. 6-7:

¹¹ Compare-se o que Colin Hardie, “Der Juvenis der Ersten Ekloge”, *Altsprachlicher Unterricht* 24, 5 (1981), 17-28, ao procurar, na p. 28, uma explicação para a escolha do herói da *Eneida*, escreve: “Das Epos, das ‘grosse Gut’ im Reich der Dichtung, zuerst geplant für den Sohn von Antonius und Octavia, dann mit Ungeduld und Zweifel auf Pollio übertragen (*en erit unquam/ille dies*, Ecl. VIII., 7-8) wurde in den Georgica dem jungen Caesar grossartig vorausgesagt. Aber wenn er bei der weiteren Arbeit durch Aeneas ersetzt wurde, war in gewisser Hinsicht sogar erhöht worden, zum Gipfel einer Entwicklung von der Vergil in der Aeneis die Anfänge behandelte.”

¹² Na época imperial, os panegiristas identificam a Idade do Ouro com a *felicitas temporum* da *pax Romana*. Cf. M. H. Quet, “La mosaïque de Mérida”, *Conimbriga*, 19 (1980), 43-44.

¹³ Trata-se da Oração de Obediência de D. João II a Inocêncio VIII, e foi editada, com tradução e comentário, por Francis M. Rogers, *The Obedience of a King of Portugal* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1958), o qual lhe chama no prefácio “this magnificent example of fifteenth-century Latin oratorical prose”.

¹⁴ Publicados por Joseph M. Piel em apêndice ao prefácio à sua edição do *Livro dos Offícios de Marco Tulio Ciceram o qual tornou em linguagem o Infante D. Pedro* (Coimbra, 1948), pp. XLII-XLVIII.

¹⁵ Sobre o assunto, vide H. Baquero Moreno “A conspiração contra D. João II”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, II (1970), 47-103, especialmente pp. 56-63, e J. Veríssimo Serrão, *A Historiografia Portuguesa* (Lisboa, 1972), vol. I, pp. 95-100.

¹⁶ Publicada por Joseph M. Piel no apêndice mencionado na n. 2, de p. XLVIII a p. LII. O texto citado a seguir é da p. LII.

*Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.*

(“Eis que volta já a Virgem, voltam os reinos de Saturno e já do alto do céu desce uma nova geração.”)

Não nos cumpre aqui indagar se o elogio das altíssimas virtudes morais e intelectuais do Infante D. Pedro resulta do arrependimento sincero de um homem que estivera em Alfarrobeira ao lado de D. Afonso V ou de uma adaptação oportuna aos novos ventos políticos que sopravam no tempo de D. João II, precisamente o monarca que lhe mandou executar a tradução. Registemos apenas que está aqui prefigurada, sob vestes virgilianas, a “íclita geração, altos Infantes”¹⁷, e notemos, por outro lado, o contraste com Fernão Lopes, que, ao exaltar a época de D. João I, lhe chamara a “sétima idade que começou no tempo do Mestre”, e, ao fazê-lo, se baseara na tradição cristã de seis idades, estabelecida por Eusébio e por Beda¹⁸ – a mesma tradição, aliás, que será usada em *Os Lusíadas*, na famosa perífrase em que se indica a data da partida da expedição de Vasco da Gama (V.2).

Pela mesma altura, outro humanista português, Henrique Caiado, compunha éclogas em latim, nalgumas das quais perpassam ecos da IV Bucólica, como já foi notado pelo seu tradutor e comentador Tomás da Rosa¹⁹. Disse “perpassam”, porque apenas se notam na Écloga III.40, na expressão *pulchra Deum suboles*, e no elogio de Diogo Pacheco, de v. 39 a v. 59. O começo da Écloga IV também se aproxima da correspondente do Mantuano, ao implorar:

*Pastor ut interdum montes, et rara relinquat,
et solitis maiore canat, concedite Musae.*

(“Que o pastor abandone por vezes montes e campos e cante acima do habitual, concedei-mo, ó Musas.”)

¹⁷ F. M. Rogers, *op. cit.*, ‘Foreword’, atenta na semelhança entre a versão do milagre de Ourique na *Oração de Obediência* e em *Os Lusíadas*.

¹⁸ *Crónica de D. João I*, I.ª parte, cap. CLXIII.

¹⁹ “As Éclogas de Henrique Caiado”, *Humanitas*, 5-6 (1953-1954), 103-187. A observação é da p. 107 e refere-se à Écloga III. Outros humanistas imitaram trechos da IV Bucólica, ou para saudar o nascimento de D. Sebastião (Inácio de Moraes) ou para celebrar a felicidade de viver sob a administração de um rei justo (Diogo de Teive, no coro do final do I Acto de *Johannes Princeps*), ou para comemorar o Natal cristão (D. Jerónimo Osório, no seu *Carmen in diem Natalem Domini Nostri Iesu Christi*, apenso às *Paraphrasis in Isaiam Libri V*). [Agradecemos estas indicações, respectivamente, ao Doutor A. Costa Ramalho, Doutora Nair Castro Soares e Doutor Sebastião Tavares de Pinho.]

A descrição da Idade do Ouro, que se lhe segue, está porém muito mais próxima da de Ovídio no começo das *Metamorfoses*.

A Idade do Ouro, bem como qualquer outra forma de idealização da vida humana, é tópico por excelência da poesia bucólica. No entanto, como escreveu Flávio Vara em dissertação de licenciatura que bem merecia ser publicada, “deixou poucos traços nas nossas églogas de Quinhentos a mais discutida das ‘Bucólicas’ de Virgílio. E isto deve-se, sem dúvida, ao carácter singular da égloga no conjunto da recolha”²⁰. O mesmo autor aponta alguns reflexos na ‘Arquigamia’ de António Ferreira, que lembram Virgílio, Buc. IV.6-9, 18-23 e 29-30, e outro em Diogo Bernardes, Écloga VIII.64-65:

Agora, brandas Musas, me inspirai,
agora meu estilo levantai

que é uma variante da abertura da IV Bucólica. (A esta imitação poderíamos acrescentar as alusões de Sá de Miranda na ‘Fábula do Mondego’, no passo em que se lê²¹:

Aquel tan alabado
Títiro mantuano
alzando el canto llano
del campo)

Menciona ainda exemplos em Bernardes, Ferreira e Camões que ecoam, de longe embora, o Mantuano (vv. 43-44, 46-47, 50, 53-57), e que, por já estudados, nos dispensamos de repetir aqui.

É no século XVIII que o motivo vai reaparecer com maior clareza e intensidade (não esqueçamos, de resto, que na centúria anterior (1625) surgira a tradução em verso das Églogas e das *Geórgicas* por Leonel da Costa).

Entre 1744 e 1749, haviam-se colocado, a adornar as paredes das aulas do formoso edifício da Universidade de Évora, uma série de painéis de azulejos, ilustrativos das matérias professadas, entre os quais uns das *Bucólicas* (Sala 5) e outros da *Eneida* (Sala 9). Ora, à esquerda de quem entra na primeira destas salas está um painel (fig. 1) cujo centro é ocupado pela figura de Virgílio, coroadado de louros, com Polião à sua esquerda e, entre os dois, deitada num berço pousado no chão, uma criança, cujo nome, tal como o das outras duas pessoas, se pode ler facilmente: Saloninus.

²⁰ *Virgílio e a Écloga Portuguesa Quinhentista*, diss. dactil. (Lisboa, 1963). A citação é da p. 115.

²¹ Não seguimos a interpretação de M. Rodrigues Lapa, que admite que o poeta se propõe “elevar o seu canto desde a poesia pastoril até à poesia épica” (na sua edição das *Obras Completas* de Sá de Miranda, Lisboa, 1942, vol. I, p. 80). Para os outros autores quinhentistas citados, servimo-nos das edições de Marques Braga: António Ferreira, *Poemas Lusitanos* (Lisboa, 1953, 2 vols.); Diogo Bernardes, *Obras Completas* (Lisboa, 1946, 3 vols.).



Fig. 1 – Azulejo da Universidade de Évora (século XVIII), alusivo à IV Bucólica de Virgílio
 © Universidade de Évora | Gabinete de Comunicação

A paisagem da metade esquerda, com barcos num mar agitado e um lavrador a arar os campos, poderá ser um desenvolvimento dos vv. 31-33:

*Pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis,
 quae temptare Thetim ratibus, quae cingere muris
 oppida, quae iubent telluri infindere sulcos.*

“Restarão no entanto alguns vestígios dos erros primeiros que impelirão os homens a sulcar em barcos as águas de Tétis, a cingir de muralhas as cidades, a cravar sulcos na terra.”

Ao longe avista-se uma cidade, motivo esse que se repete na metade direita do painel. Nessa mesma metade, os arbustos do primeiro plano talvez sejam reminiscências da famosa entrada do poema (embora se trate de um motivo tão frequente em azulejos historiados do século XVIII que não poderemos decidir-nos pela afirmativa):

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus!
 Non omnes arbusta iuvant humilesque myricae;
 si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

“Musas da Sicília, elevemos um pouco nossos cantos!
 Não aprazem a todos os arbustos e os humildes tamarindos.
 Se cantamos as florestas, que as florestas sejam dignas de um
 [cônsul.]”

O mais curioso desta representação é sem dúvida a identificação da criança, porquanto, na manifesta intenção didática destes azulejos²² (e não esqueçamos que na Sala 11, dedicada à Física, está exemplificada a experiência dos hemisférios de Magdeburgo), ela significa a adesão a uma interpretação tida por histórica desde Sérvio, corrente no século XVI (segundo informação oral da Doutora Helena Ureña Prieto, aquele nome costuma figurar nas gravuras que acompanham a IV Bucólica) e retomada em nossos dias, entre outros, por J. Carcopino, com grande cópia de argumentos, num livro que fez época²³. Dissemos “tida por histórica”, tendo em mente as reservas à existência real daquele filho de Polião, levantadas por Ronald Syme em artigo da *Classical Quarterly* (1937), p. 46, e renovadas ultimamente por H. Naumann, no ensaio que há pouco referimos²⁴.

Os poetas, esses, serviram-se do molde para lançarem nele os anseios da sua época.

É certo que há exemplos de adaptação de alguns tópicos virgilianos à celebração do Natal cristão. Assim, António Dinis da Cruz e Silva, na sua *Écloga V*, com que a Arcádia celebrou a festiva data²⁵:

As plantas infelizes se secaram,
perderam as serpentes o veneno

é nítido o modelo do v. 24:

occidet et serpens, et fallax herba veneni.

(“morrerá a serpente, e a erva venenosa, falaz,
Morrerá...”)

Outro tanto fez Reis Quita na *Écloga III*, destinada a idêntica oportunidade. Mas já na *Écloga V*, ‘Lincea’, é dado um conteúdo novo ao messianismo da IV Bucólica, imitada para celebrar o nascimento do Príncipe da Beira, o que data a composição de 1761. Foi nesse ano, efectivamente, que viu a luz do dia o primogénito da futura D. Maria I, o príncipe D. José. Uma vez que o rei do mesmo nome só tinha

²² Sobre este assunto, vide J. M. Santos Simões, “Alguns azulejos de Évora”, *A Cidade de Évora*, III (1945), 91-98, e, sobretudo, José Filipe Mendeiros, “O Humanismo da Universidade de Évora”, *ibidem*, 41-42 (1959), 63-71.

²³ *Virgile et le Mystère de la IV^e Eglogue* (Paris, éd. rev., 1943).

²⁴ Na p. 63.

²⁵ Para os poetas setecentistas, servimo-nos das seguintes edições: Cruz e Silva, *Poesias* (Lisboa, 1833), t. II; Reis Quita, *Obras* (Lisboa, 1781), 2 vols.; Bocage, *Opera omnia* (edição Hernâni Cidade, Lisboa, 1970), vol. III (por J. G. Herculano de Carvalho e M. H. Paiva Joaquim); Alcipe, *Obras Poéticas* (Lisboa, 1844), t. II.

filhas, compreende-se o entusiasmo com que se acolheu este descendente varão, que se supõe ter chegado a figurar como sucessor imediato do avô nos planos do Marquês de Pombal²⁶.

No decurso da composição, o pastor Dorindo conta um sonho que o seu companheiro Alcino interpreta. Ouvi-lo é recordar trechos da IV Bucólica:

A mesma Terra os frutos saborosos
oferecendo-te está, de prazer cheia,
pendentes dos teus ramos graciosos
as roxas uvas, os medronhos belos,
os camoeses rosados, e amarelos.

Principia a conhecer com doce riso
a bela Mãe, de gosto, e de alegria:
principia, ó Menino, que é preciso
suavizar-lhe os gemidos, e agonia
que lhe custou o dar-te à luz do dia.

Quando já Varão firme, e vigoroso
te fizer a viçosa flor dos anos,
submeterás ao jugo valeroso
os indomáveis tigres Africanos,
e os ferozes leões da Líbia ardente.

Passa à robusta idade felizmente,
toma o cajado, com valor defende
das inimigas feras o rebanho.
Grandes fadigas de alta glória empreende,
voe teu Nome ao monte mais estranho,
enche de nova fama a Pátria nossa,
que se esta pobre vida durar tanto,
que teus gloriosos feitos cantar possa,
nem Orfeu mesmo vencerá meu canto.

Lá está a espontaneidade dos frutos da Terra, a progressão em anos do menino miraculoso, a alusão – quase cumprimento – à mãe e ao sofrimento que deve ser compensado com o riso da criança. Mas, para além da alteração na ordem de desenvolvimento dos tópicos, há uma diferença essencial: este príncipe, ao contrário do de Virgílio, não se limitará ao acto de (v. 17):

pacatumque reget patriis virtutibus orbem,

(“e governará o orbe pacificado pelas paternas virtudes.”)

²⁶ Sobre este culto e inditoso príncipe, vide o artigo de H. Barrilaro Ruas na *Enciclopédia Verbo*, donde colhemos estes dados.

Será ele mesmo um conquistador de terras africanas e um defensor da gree. A ligação do destino da criança com o do seu país sai da penumbra em que a deixara Virgílio para dar claramente a entender que se retrata um futuro herdeiro do trono. Só depois disso Reis Quita retoma o motivo final do Mantuano, formulando votos para que lhe seja dado cantar tão ilustres feitos, de maneira que nem Orfeu o vença – ou seja, utilizou apenas o nome do cantor mítico por excelência, com omissão de Lino e do deus dos pastores.

O segundo exemplo arcádico é de Bocage, e a circunstância determinante da composição é parecida: trata-se de celebrar o nascimento, em 1801, da Infanta D. Isabel Maria, filha de D. João VI, que viria a ocupar a regência do Reino em 1826. A forma adoptada não é desta vez a tradicional ficção pastoril, mas a do Elogio Dramático, o terceiro dos que Bocage compôs. Destinava-se a ser interpretado por um actor e uma actriz, e foi recitado no Teatro da Rua dos Condes.

Não são os Elogios que fazem de Elmano um dos nossos maiores vates. Sucedem-se os adjectivos, por vezes em ritmo binário, quando não num cansativo quaternário, as frases feitas que são típicas destas poesias de encomenda. Não vamos, por isso, referi-lo todo, mas apenas notar como os motivos virgilianos são sucessivamente adaptados à circunstância presente, a começar pela transferência da invocação às Musas da Sicília para as do Tejo e pela substituição do cônsul romano pelo rei e pela pátria:

Musas, Musas do Tejo, alçai ao Pólo
versos dignos dos reis, da Pátria dignos.
Desenruga-se o Fado, os tempos volvem
quais a vate Cumeia os viu na mente.
O mundo se renova, o caos triste,
com que opressa gemia a Natureza,
em dias se desfaz de riso e de oiro.
No manto cor de neve Astreia envolta,
as eras de Saturno à Terra guia;
desliza-se dos Céus estirpe nova.

Não falta o patrocínio de Lucina, mas também, aqui, como em Reis Quita, se estabelece a relação de causalidade entre o auspicioso nascimento e os seus benéficos efeitos. Eis, porém, que nos vv. 39-41 se entretecem de novo elementos virgilianos:

Mistos os numes e os heróis veremos;
e se rastos houver do crime antigo,
apagados serão por teus influxos.

Seguem-se as transformações da Natureza, permeadas de reminiscências clássicas, conquanto se afastem dos *topoi* virgilianos:

De flores se matiza em honra tua
a leda Natureza; o térreo seio
levanta o mirto ameno, a páfia rosa,
o loureiro honrador e o mole acanto.
Nas várzeas para ti se está sorrindo,
de áurea espiga toucado, o mês de Ceres.

Neste ambiente próximo do romano, ouvem-se, porém, de repente, os louvores do Tejo, para passar em seguida a uma fantasia mitológica, de uma competição entre as ninfas para melhor celebrar a recém-nascida princesa. Os versos finais do actor contêm uma série de votos de bom augúrio até que regressam, com ligeiras variantes, ao *finale* em *berceuse* do Mantuano:

Querida prole, a conhecer começa
a carinhosa mãe que magoaste
com agro pesadume em longos dias;
melhora os risos teus nos risos dela:
és semideia, ficarás deidade.

Note-se a habilidade com que Bocage esquivou a interpretação de quatro dos mais discutidos versos, 60 a 63, que damos segundo a edição de Mynors²⁷:

*Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem
(matri longe decem tulerunt fastidia menses),
incipi, parve puer! qui non risere parenti,
nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.*

(“Começa, pequenino, a conhecer no riso a tua mãe;
à mãe causaram os dez meses longos sofrimentos.
Começa, pequenino! Quem para a mãe não sorri, a esse
nem o julgou digno o deus de sua mesa, a deusa
[do seu leito.]”)

e como evitou as dificuldades da adaptação do v. 63 à régia posição do objecto do seu louvor.

²⁷ P. Vergili Maronis Opera (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii, 1969).

A ária da actriz, passando do verso heróico ao heróico quebrado, é uma longa prece pela jovem infanta, cuja deificação astral se antevê.

O texto de Bocage que acabámos de analisar é, como dissemos, um Elogio Dramático, e não uma Écloga – modalidade que, aliás, o poeta cultivou com reconhecida perfeição. Não esqueçamos, além disso, que entre as suas admiráveis versões do latim figura uma da V Bucólica.

A sua contemporânea e protectora, a Marquesa de Alorna, também se abalançou a glosar a Écloga messiânica, adaptando a um motivo concreto, mas bem diverso, a mensagem de esperança que contém. Fê-lo na ‘Écloga a Holstenio’, à qual as filhas da poetisa apuseram a seguinte nota: “D. Pedro de Sousa Holstein, hoje duque de Palmela. Esta écloga é uma imitação da 4.^a de Virgílio, intitulada – *Pollio* –, e foi feita em Inglaterra, por ocasião de chegar ali a personagem a que alude”²⁸.

Latinizando habilmente o nome germânico do então ainda só conde de Palmela, D. Leonor de Almeida substitui, como Bocage, as Musas de Teócrito pelas da pátria, e retoma, na sua invocação, o motivo da necessidade de elevar o tom à altura do preiteado:

Vós, Musas Lusitanas, novo canto
Empr’endei hoje: acabe o antigo pranto.
Se os arbustos, se a sombra do arvored
nem a todos convém; eu, que em segredo
nas selvas solto assim minha cantiga,
cousas dignas d’Holstenio em verso diga.

As linhas 4 a 6 de Virgílio são parafraseadas a seguir, sem omissão de tópico nenhum:

Acabaram-se os séculos preditos;
chegou a idade d’ouro, que os escritos
da Sibila Cumeia anunciaram.
Os dias de Saturno ou já voltaram,
ou no oriente apontam: volta Astreia,
que os desenvolvos erros encadeia.

A cessação da Idade do Ferro, anunciada no original latino nos vv. 7-9, é agora associada à vinda do jovem casal:

A raça férrea acaba: áurea progénia
desce dos Céus; cintila Holstenio, Eugénia.

²⁸ *Obras Poéticas*, t. II, p. 157, nota.

Começa então, em Virgílio, o desenrolar da vida do menino, desde o seu nascimento até alcançar os *magno honores*, em sucessivas fases que as mutações da natureza acompanham. A composição portuguesa não podia seguir este esquema. Holstein está na força da vida; seria desajustado invocar Lucina. Já não é o protector Apolo que brilha, mas ele próprio se lhe assemelha e dará provas de ser o que os seus primeiros anos prometiam:

Astros meus, não tardeis! – Gentil mancebo,
dissipa-nos as trevas deste Erebo.
Brilharás como Apolo, a quem semelhas;
e do teu génio grande ígneas centelhas
consumirão as fezes de ignorância:
assim nos prometia a tua infância,
assim nos afiançam teus progressos.

A profecia sobre a acção pacificadora do conde prossegue o seu caminho, num crescendo de entusiasmo, pontuado aqui e ali de reminiscências virgilianas, que aos poucos se vão tornando mais evidentes:

e as paternas virtudes renovando
as dores nacionais irás sarando.
Hás-de emular Heróis, e a Divindade,
se arrancares das trevas a Verdade:

Assim dizem os vv. 31 a 34. A partir do 36, surgem os motivos das plantas que a terra oferece (*as flores espontâneas, c'roa d'hera / de fresco inhame e acanto entrelaçada, / te há-de oferecer a Terra consolada* – cf. Buc. IV.18-20), da abundância do leite e da segurança dos rebanhos ante os leões (cf. Buc. IV.21-22), da ausência de plantas venenosas (cf. Buc. IV.24-25). No texto latino, seguem as maravilhas da natureza, que se observarão quando o menino aprender a ler e a conhecer a *virtus* (26-27): o lourejar das espigas, o amadurecer das uvas nas silvas, o gotejar do mel vindo dos carvalhos (28-30). D. Leonor de Almeida condiciona estes prodígios à sua capacidade de exaltar a esperança despertada pelo herói:

Se a pudesse eu cantar, se no Universo
teu louvor espalhasse altivo o verso,
as espigas maduras nasceriam,
dos abrolhos as uvas penderiam;
ver-se-iam carvalhos eminentes
transsudando de mel áureas torrentes.

Aparecem logo a seguir, tal como em Virgílio, a alusão à “prisca fraude”, à ambição do comércio marítimo, à fortificação de cidades, ao retalhar da terra, à expedição dos Argonautas, à nova guerra de Tróia. Sempre em verso heróico e em rima emparelhada, o texto português decalca com rara harmonia o arquitexto latino:

No caso que restasse algum vestígio
d’antiga fraude, do vapor estígio;
se Avareza, que tem de bronze o peito,
a Tétis insultasse o vítreo leito
pela sede do ganho; se com muros
os cidadãos se cressem mais seguros;
se o fértil chão, cortado em porções várias,
favorecesse as mãos mais temerárias;
Tífios venenos, d’Argos construtores,
Argonautas, e mais exploradores,
cuja voracidade não desmaia,
que irão desembarcar na Ibéria praia:
novas Helenas, guerras motivando,
de Tróia à queda os Gregos provocando.

A introdução do nome de Helena onde Virgílio usou o de Aquiles prepara o ouvinte para a exortação que se vai seguir, em que o herói máximo da *Ilíada* é paradigma:

Olha, Holstenio, estes males; não vaciles,
vence-os todos, que hás-de exceder Aquiles.

A parénese prossegue, até que, no v. 81, voltamos a ouvir os ecos da IV Bucólica e as comparações míticas com que o cantor enobrece o seu tema:

Nem Trácio Orfeu co’a lira transcendente,
nem Lino, de quem é sempre virente
a láurea c’roa, hão-de igualar meus hinos,
bem que os influxos seus sejam divinos.
A Musa a minha voz conforta e guia,
Apolo a própria lira me confia.
Fosse Pan meu rival, tu meu assunto,
o Deus flautista havia arriscar muito:
a Arcádia em coro os versos meus louvara,
e o Númen, sem receio, condenara.

Aqui encerra a égloga de Alcipe, suprimindo a *berceuse* final, que se lhe não adequava.

Aplicadas a uma figura notável, mas não messiânica, estas hipérboles podem parecer-nos singularmente desajustadas. O que hoje sabemos, no entanto, do alvoroço com que a colónia portuguesa em Londres recebeu o diplomata ajuda-nos a compreender a euforia da situação. É o caso especial da Marquesa de Alorna, que atravessava um período de grandes dificuldades financeiras e que via na substituição de Funchal por Palmela o remédio dos seus males²⁹. Estamos presentemente habilitados, graças à publicação das suas cartas de Londres ao Conde da Barca, feita por A. Luís Vaz³⁰, a acompanhar *pari passu* os acontecimentos. Assim na Carta XI, fala-se da chegada próxima de Palmela; na Carta XII, das apreensões pela demora no seu desembarque. Na Carta XIII, datada de 15 de Janeiro de 1813, regozija-se pela chegada, mas teme pela lentidão do antecessor em partir:

Chegou finalmente o Conde de Palmela no dia 13 à noite. Deus o abençoe e conduza bem. O seu predecessor segundo dizem não faz tenção de partir senão daqui a oito meses. O novo Conde tem agradado pela sua modéstia, polidez e dignidade. Todos os portugueses o consideram como redentor.

Até que na Carta XIV, de 2 de Fevereiro do mesmo ano, está exultante:

Não quero deixar de dizer a V. Ex.^a que finalmente mandou Deus para aqui um homem polido, estimável, cavalheiro, apreciador da dignidade portuguesa, com um coração puro e civilidade. Todos estão olhando para ele como um redentor. Gostam dele Portugueses e Ingleses e enfim até o seu antecessor se tem adoçado e civilizado...

Na Carta XV ainda vai mais longe:

Pelas gazetas verá V. Ex.^a o que se tem passado aqui com o objecto mais sagrado, mais sublime, mais puro e digno do respeito humano, o seu triunfo é daqueles fenómenos, que mais admira no tempo corrupto de hoje, porém é completo e vem acompanhado de um clarão tão irresistível, que dissipa

²⁹ Cf. Hernâni Cidade, *A Marquesa de Alorna* (Porto, 1930), p. 39.

³⁰ *A Marquesa de Alorna. Cartas do Exílio em Londres (1804-1814)* (Braga, 1974), segundo manuscritos adquiridos pela Biblioteca Pública de Braga. As cartas citadas são das pp. 108-120. Sobre as dificuldades que o Conde de Palmela encontrou no desempenho da sua missão (só em 1816 pôde tomar posse definitiva do lugar), sobre o seu encanto pessoal, a sua cultura intelectual e artística e o fascínio que exerceu em Londres, leia-se Maria Amália Vaz de Carvalho, *Vida do Duque de Palmella, D. Pedro de Souza Holstein* (Lisboa, 1898), vol. I, pp. 264-267 e 309-347.

todas as nuvens e satisfaz os corações rectos. O entusiasmo que produz é tão grande como justo...

A Marquesa espera que o seu filho possa finalmente vir para junto dela, servindo o novo diplomata, cujos elogios não se cansa de repetir:

Este anjo de paz, este Conde de Palmela, todos gostam dele.

Apreensões de mãe pelo destino do filho e pelo sustento seu e das filhas, preocupações com a segurança da Pátria, eis um conjunto de circunstâncias que levou D. Leonor de Almeida a empunhar a lira mantuana, numa ocasião em que a sua Musa estava particularmente voltada para as traduções do inglês e do alemão e para as complexidades das “Recreações Botânicas”³¹. Na ocupação do momento, passa uma das grandes figuras do liberalismo português, e assim a Écloga acrescenta ao seu valor literário um apreciável significado histórico.

É curioso que tenha sido no mesmo País que, uns cento e sessenta anos depois, viesse a ser composta a que supomos ser a mais recente variação lusitana sobre a IV Bucólica, uma vez que o livro em que ela figura está datado de Fevereiro de 1974. Trata-se de um poema da obra *Wytham Abbey*, de Manuel dos Santos Lourenço³², cuja ideia essencial é, no dizer do autor, “que a visão da face de Deus é o desenvolvimento de um drama”. É ainda o mesmo poeta que refere os seus modelos: a tradição areopagítica, a écloga messiânica de Virgílio, diversas alusões bíblicas³³.

O uso de processos já conhecidos de obras anteriores, designadamente a *Arte Combinatória* (Lisboa, 1971), volta a encontrar-se aqui. Já no Poema I, sobre o Gama, havia uma contínua sobreposição entre as explorações dos antigos navegantes e as partidas de contingentes militares para as colónias, e, ao terminar, liam-se estes dois versos em que se acorrentam os séculos:

As naus deixaram o cais, oferecem o bojo ao vento,
insequitur clamorque virum stridorque rudentum.

Fomos deixados em pleno naufrágio dos heróis da *Eneida*³⁴... O processo, que vai repetir-se nos outros poemas da série, é muito conhecido dos leitores do modernismo (desde Álvaro de Campos, por exemplo), e particularmente dos de T. S. Eliot e Ezra Pound, autor este cuja influência determinante em M. S. Lourenço fora já apontada por Óscar Lopes em penetrantes palavras. É esse mesmo investigador

³¹ Cf. Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 37.

³² Lisboa, Moraes, 1974.

³³ P. 7.

³⁴ *Eneida* I.87 (“segue-se o clamor dos guerreiros e o estridor das amarras”).

que, depois de se referir às experiências matemático-combinatórias de Max Bense e sua escola de Estugarda, às tentativas de Ezra Pound e outros, escreve: “É um autor desconcertante, quer pela extrema irregularidade qualitativa da sua obra, onde não faltam momentos de completo acerto, quer pela intencional alternância, ou fusão, de processos e fontes: epigramas da mais elíptica sintaxe; evocações de certos ambientes históricos ou exóticos reconhecíveis, sumptuosos de imagens e raiados de absurdo, em prosa ou poema de longa respiração; paráfrases e justaposições de textos com o sabor sugestivo ou mesmo evasivo de uma erudição deliciada à Ezra Pound, etc.”³⁵.

Nesta última classificação cabem em especial as dezanove partes do Poema VI de *Arte Combinatória*, cheio de reminiscências clássicas, quer gregas, quer latinas (onde até aparece uma irónica e esfuziante irrupção de versos de Cícero e longos trechos da história tacitiana de Sejano) – tal como os famosos ideogramas de Pound, onde é possível juntar aos *Cantos* relativos a Adams uma tradução do *Hino a Zeus* de Cleantes. “Através da técnica associativa ideogramática, Pound cria assim uma linha de heróis e heroínas mitificados, cujos papéis históricos reflectem a visão messiânica do historiador-poeta” – escreveu Lillian Feder, ao analisar a obra do célebre autor americano³⁶.

É precisamente nesta linha que nos parece situar-se o poemeto de M. S. Lourenço que agora nos ocupa, o que tem o n.º 3 na parte de *Wytham Abbey* intitulada ‘Desenvolvimento’.

Principiando por uma reminiscência bíblica (*et dies saeculi quis dinumeravit* – Eccl. 1.2), cruzada com o anseio de atingir a idade de cantar o Messias (cf. Virgílio, Buc. IV.53-54), retoma a seguir os motivos da rivalidade com os poetas míticos do final da IV Bucólica, para logo regressar aos acordes iniciais sobre a subida de tom, desde os arbustos bucólicos à dignidade do cônsul:

Quem dirá o número dos meus dias?
 Como será então o som da minha boca?
 Poderei talvez recontar o teu perfil,
 sem me deixar vencer por Orfeu ou Lino;
 desafio Pan, no meio da Arcádia.
 Arbustos e ribeiras não agradam a todos.
 Se falamos de pastores, que tenham a altura dum cônsul.
 Começemos pois com uma arte maior.

³⁵ *História da Literatura Portuguesa*, de colab. com António José Saraiva (Porto, 1979), p. 1112.

³⁶ *Ancient Myth in Modern Poetry* (Princeton University Press, 1971), pp. 293-307. A citação é da p. 299.

O poema segue então de perto os vv. 4 a 10 do Mantuano:

Chegou a era do oráculo de Cumas³⁷:
 a órbita dos séculos rompe intacta.
 Regressam a Virgem e os reinos de Saturno,
 o céu chove uma raça nova.
 Favorece, Lucina, o nascimento dum jovem,
 que leve a fundir este século de ferro,
 que ofereça a todos a Idade de Ouro.

A linha seguinte salta para a *berceuse* final da Bucólica, numa versão que se caracteriza pela literalidade e se distingue por uma hábil interpretação de um nexos sintáctico muito discutido no original:

Reconhece a tua mãe no sorriso dela;
 aquele a quem os pais não sorriram,
 não comerá com um deus nem dormirá com uma deusa.

Esta criança progredirá em anos, como o seu modelo romano. O percurso principia nos moldes virgilianos, mas a cadência é abruptamente cortada pela ironia de um anglicismo literário bem colocado:

Agora está já no seu trono.
 Verás, Pólio, o relâmpago no horizonte,
 o cometa iridescente duma nova Idade.
 Queima os vestígios da nossa falta
 e a Terra rodará em concórdia perpétua.
 Terá acesso aos deuses, verá os heróis
 para lá da Via Láctea, será visto por eles:
 reino cósmico de paz, no sovereignty.

Efeito semelhante produzirá no verso imediato a paráfrase de 18 a 25, em que um advérbio latino muito usado em ensaios eruditos serve para refractar subitamente a luz do velho quadro idílico da Idade do Ouro que se esboça:

Sem suor a terra será fértil: passim
 crescerão o cedro, a acácia e o carvalho.
 As cabras, à noite, dos barrancos aos estábulos,
 voltarão com as tetas pesadas de leite;

³⁷ No texto lê-se *Cumes*, certamente por erro tipográfico.

sem medo as ovelhas farão face aos leões.
Os cravos rebentam à tua volta,
as serpentes morrem, o leopardo é esmagado
e a flor da Assíria cresce livre.

O texto latino reporta em seguida à idade do aprendizado da *virtus* romana os restantes sinais de renascimento da felicidade. M. S. Lourenço substitui a *virtus* por uma concepção ética mais lata:

Quando alcançares o lugar do justo

Mas logo a seguir reverte aos motivos dos trigais e da espontaneidade da produção da natureza, num recompor dos motivos latinos em cujo meio estala outra vez, com ironia, a técnica da mudança súbita de idioma, com um verso inglês tirado da famosa paródia de Shakespeare, em *The Tempest*, ao ideal utópico de Thomas More³⁸:

all things in common nature should produce.

Trata-se, portanto, de um exemplo daquilo a que Vítor Manuel de Aguiar e Silva chama “uma intertextualidade ironicamente manipulada”³⁹.

A chegada da Idade do Ouro era progressiva, e é-o também aqui:

Ficarão resíduos da primeira falta.

Os factos do passado mítico vão-se repetir, segundo a visão cosmogónica estóica, que indubitavelmente enforma este passo. Os heróis invocados são os mesmos; o quadro, porém, tingem-se de realismo:

os homens expostos aos perigos de Tétis,
haverá um outro Tifos e no bojo de Argos
ressonam bêbedos os últimos guerreiros.
Aquiles fará o cerco a uma nova Tróia;
a coruja, de longe, espregueia a cidade.

³⁸ II.1.144 *sqq.* A lembrança shakespeariana já estava preludiada pelo *sovereignty* referido acima. [Agradecemos esta identificação à Doutora Maria Irene Ramalho Sousa Santos.]

³⁹ “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”, in *Cuatro Lecciones sobre Camoens* (Madrid, 1981), p. 101.

Os versos seguintes, mais uma vez à maneira de Pound, justapõem aos factos míticos o presente lusitano, preludiado por uma palavra-chave no primeiro verso:

Mas a meio do teu ministério, o capitão
deixará o mar em direcção ao porto,
as naus ainda quentes das terras de África.

Justaposição fugaz, que cede logo o passo ao tópico da fertilidade do solo, da libertação do boi do “jugo da charrua”.

Porém a visão das Parcas ansiosas por fiar tais séculos, a exortação à *cara deum suboles, magnum Iovis incrementum*, de Buc. IV.49, desvanecem-se no texto português, que vai terminar, novamente à maneira de Pound, numa visão de decadência⁴⁰:

Prepara-te; faz-se tarde;
a máquina do universo já treme;
todos os rios da Terra, todos os mares
e a abóbada sem fundo dos céus.
O trovão rola e a seguir é a chuva.

Seria difícil encontrar duas utilizações mais representativas das técnicas versificatórias de duas épocas muito distintas, como é o caso dos exemplos que vimos em último lugar. A de Alcipe, glosando o tema do ressurgimento em volta do facto concreto da chegada de um grande homem; a de Manuel dos Santos Lourenço, movendo-se num mundo mitificado, num plano geral, com justaposições súbitas de outros contextos que fazem explodir os velhos tópicos, conscienciosamente aplicados, não sem alguma ironia. Ao entusiasmo do Século das Luzes contrapõe-se a visão apocalíptica da idade contemporânea⁴¹.

De quantos exemplos vimos – e certamente a enumeração não é exaustiva – parecem-nos estes dois os mais significativos de duas mundividências opostas. A mensagem da IV Bucólica pode ter, todos o sabem, inúmeras leituras. Essa é, aliás, a característica de toda a obra de génio, que só o é enquanto cada geração pode encontrar nela a sua visão própria. É precisamente isso o que, ao longo deste trabalho, vimos acontecer.

⁴⁰ Cf. Lillian Feder, *op. cit.*, p. 298: “The era which promised a timeless mythical principle of fertility and renewal ends in decadence”. Uma paráfrase irónica da IV Bucólica foi feita no século passado por Leopardi, na sua ‘Palinódia’ (cf. H. Naumarm, *op. cit.*, pp. 45-47).

⁴¹ Não queremos deixar de registar outra leitura possível do final do poema, que nos foi sugerida pela Doutora Maria Irene Ramalho Sousa Santos: na alusão à proximidade de uma tempestade, seguida de chuva, poderia ver-se um reflexo da noção do valor purificador da água caída do céu, que é nítida no poema de T. S. Eliot, “The waste Land”. A mesma investigadora sugere ainda que haja ressonância da “Ode to the West Wind”, de Shelley, quando o poeta vê a tempestade acumular-se, mas espera que a seguir rebente e traga a libertação.

6. GIL VICENTE E A CULTURA CLÁSSICA*

Em novembro de 2000 celebrou-se em Coimbra, Lisboa e Évora o quinto centenário de André de Resende, natural desta última cidade. No ano seguinte decorreram as comemorações de duas outras grandes figuras: Damião de Góis e Pedro Nunes. Nomes de projeção europeia como poucos, no humanismo, nas letras, na música, na ciência. E no meio deles, e de outros que seria ocioso enumerar, um grande acontecimento que – coisa rara! – sabemos datar e até localizar: 7 de junho de 1502, no paço real em Lisboa, e, como todos sabem, no dia seguinte ao nascimento do futuro D. João III.

É também do conhecimento geral que Gil Vicente não compôs nem o seu *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto de Visitação*, nem outros que se lhe seguiram, em português, mas em castelhano, língua materna da Rainha D. Maria. Ou, como alguns entenderam dever especificar, em saiguês, ou melhor, como corrigiu Paul Teyssier¹, numa língua convencional, com diversos elementos incorporados, a que Encina e Lucas Fernández juntaram traços dos dialetos leoneses da região de Salamanca.

Os primeiros destes modelos bem o reconheceu Garcia de Resende, ao elogiar o seu famoso contemporâneo na trova n.º 186 da sua *Miscelânea*:

E vimos singularmente
fazer representações
d'estilo muy eloquente,
de muy nouas enuênções,
e fectas por Gil Vicente:
elle foy ho que inuentou
isto ca, e o usou
com mais graça e mais dotrina,

* Publicado em *Revista Camoniana*, Universidade de São Paulo, 3.ª série, 17 (2005) 49-63.

¹ *La Langue de Gil Vicente*. Paris: 1959, p. 35.

posto que loam del Enzina
ho pastoril começou.

Como observa Costa Pimpão, o advérbio *cá*

só pode interpretar-se em sentido lato, isto é, em referência a Portugal (e não à corte)... Em consequência da atividade de Gil, a palavra “representação” evoluiu semanticamente; nestes versos já Resende pôde falar de “representações de estilo mui eloquente”, dando assim verdadeira categoria literária aos autos gilvicentinos².

É certamente em relação às representações nesse “estilo mui eloquente” que o nosso já referido André de Resende pôde escrever estes versos de que traduzo a parte principal:

*Qui si non lingua componeret omnia vulgi,
Et potius Latina, non Graecia docta Menandrum
Ante suum ferret, nec tam Romana theatra
Plautinosve saleis, lepidi vel scripta Terenti
lactarent, tanto nam Gillo praeiret utrisque,
Quanto illi reliquis.....*

É que se ele não tivesse composto tudo na língua vulgar,
Mas antes na latina, nem a douta Grécia o poria à frente
Do seu Menandro, nem tão-pouco os teatros romanos
Se jactariam do sal Plautino, ou dos escritos do gracioso Terêncio,
De tal modo Gil caminharia à frente de ambos,
Quanto eles dos restantes.....

O poema do célebre humanista conduz-nos à questão que hoje nos ocupa. Não, evidentemente, por ele ter “composto na língua vulgar”, o que nos teria privado de um dos maiores nomes do teatro português. Mas pela menorização do seu uso em face da universalidade do emprego do latim entre os doutos e pelo argumento *ex silentio* que subjaz a esse reparo.

E aqui temos um elo de ligação com o nosso tema: que sabia Gil Vicente das línguas e culturas clássicas, ele que viveu naquilo que Aires Teles chamou “o signo de latim”, em trecho do *Cancioneiro Geral* tantas vezes citado? Seria ele, como muitos outros homens notáveis do seu tempo, um humanista?

² *História da Literatura Portuguesa*, vol. II. Coimbra: 1947, pp. 105-106.

A esta segunda pergunta é fácil responder pela negativa. Mas não pode deixar de se sublinhar, desde já, que a questão ficaria viciada à partida, se quiséssemos examiná-la por este ângulo. O que pretendemos descobrir é qual a extensão e profundidade dos conhecimentos da língua latina, tendo sempre presente que o autor a usa como meio de caracterização das figuras ou para obter efeitos cómicos – ou seja, tal como o faz com os idiomas modernos, designadamente o francês e o italiano, ou com as particularidades de certos dialetos (como o beirão) ou das etnias (o português dos judeus, dos negros, dos mouros, das ciganas). E lembre-se, a propósito deste último, o que Adolfo Coelho escreveu: que o *Auto das Ciganas* era “um documento precioso, traçado com evidente fidelidade”³. O assunto tem sido estudado por grandes especialistas, nacionais e estrangeiros⁴, e, se aqui aludo a ele, é só tendo em conta o paralelismo com o uso do latim e a consequente semelhança de processos.

Quanto ao latim, as opiniões têm-se dividido ao longo dos tempos. Para muitos, foi determinante o pormenorizado estudo de Carolina Michaëlis na *IV Nota Vicentina*, publicada pela primeira vez em 1922. Depois de ter feito o catálogo das palavras ou frases nessa língua, com um total de mais de trezentas entradas, concluiu que eram todas de latim da Igreja, do Breviário de textos litúrgicos, contra uma única de Virgílio. E acrescenta: “E, quanto à redação, umas são corretas; outras incorretas; bastantes, estropiadas; diversas, macarrônicas”. Mais adiante, reconhece todavia, que “é lícita a suposição que não poucos erros sejam meramente tipográficos”⁵.

A preocupação de ressaltar a hipótese de haver erros tipográficos foi também acentuada por Costa Pimpão, que deu mesmo alguns exemplos de corrigenda⁶, e por outros estudiosos ainda. Mas, a este respeito, talvez o mais interessante seja recordar as palavras de Luís Vicente no final do cólofon da *Copilaçam*:

Achar se ham neste livro algus erros, assi de faltas de letras, como tãbem alguas mudadas: porem sam tã conhecidos os erros, que facilmente poderaa o discreto lector suprilos. E por tanto se nam faz aqui errata delles porque parece que yr buscar o erro ao fim do liuro he cousa muy prolixa: Laus Deo.

De passagem, não podemos deixar de pensar no “vós os vedes, vós os castigai, que eu por força havia de perdoá-los” das *Cartas aos Familiares* de D. Francisco

³ *Os Ciganos de Portugal. Com um estudo sobre o calão*. Lisboa: 1892, p. 167, apud Pimpão, A. J. Costa, *História da Literatura Portuguesa*, vol. II, p. 165 e nota 68.

⁴ Além dos subsídios reunidos por Carolina Michaëlis na *IV Nota Vicentina*, Costa Pimpão menciona a bibliografia relevante na obra citada na nota anterior, vol. II, p. 165 e nota 67.

⁵ *IV Nota Vicentina*. Lisboa: 1945, pp. 221, 229, 232.

⁶ *Ibidem*, pp. 116-117.

Manuel de Melo. Nem tampouco, voltando ao século de Quinhentos, nas muitas páginas de errata dos *Colóquios dos Simples e Drogas*, que deixaram de fora as muitas do primeiro poema impresso de Camões, para apresentação da obra, a ode “Aquele único exemplo”.

Voltando à *Copilaçam* de 1562, temos, portanto, de contar com essa dificuldade, mesmo para aqueles poucos autos que tiveram também uma edição avulsa.

Está neste caso, como é sabido, o *Auto de Moralidade* ou *Auto da Barca do Inferno*, que teve uma primeira edição ao cuidado do autor, em 1518, de que I. S. Révah veio a fazer um *fac-simile* em 1959, oito anos depois de ter publicado uma edição sinóptica⁷.

Parece-me que poderemos dizer, sem exagero, que quase todas as questões relativas à cultura clássica de Gil Vicente afloram no texto desse auto.

Quanto ao uso do latim, concentrado quase todo nas cenas do Corregedor e do Procurador, pode reconhecer-se, como Carolina Michaëlis, que os exemplos são provenientes do latim bíblico ou litúrgico. Neste caso específico, teremos a acrescentar-lhe um arremedo do latim jurídico, que os comentadores têm averbado como latim macarrônico. O que é interessante é que essas transgressões à norma, se é certo que têm uma finalidade cómica, em muitas das situações em que ocorrem denotam, pelas réplicas que provocam, o domínio da linguagem assim parodiada. Exemplifiquemos.

Quando o Juiz faz a invocação *Domine, memento mei*, no v. 647, está a utilizar uma frase bíblica, que, aliás, se repete em outros autos⁸. A réplica do Diabo é significativa a mais do que um título:

Non es tempus, bacharel,
imbarquemini in batel
quia judicastis malicia.

Quanto à falta da desinência da terceira pessoa do singular no verbo *sum*, tanto podemos supor que faz parte do menor conhecimento do latim que tem o Diabo, como que é uma simples gralha (embora figure com idêntica grafia na edição avulsa e na *Copilaçam*). Mas mais interessante é o que vem a seguir: é que o Diabo em vez de dizer *ascende navem* ou *ascende in navem*, como faria o latim clássico, forja, a partir de um verbo formado dentro do português, com base no latim tardio *barca*, uma forma que ostenta a mais difícil das desinências latinas, a da segunda pessoa do plural da voz passiva. (Esta forma será repetida adiante pela mesma figura: *imbarquemini in barco meo*, v. 707). E assim ficou, com todo o

⁷ Ambas as edições publicadas em Lisboa. A primeira aqui nomeada com o título *Gil Vicente. Auto de Moralidade* e a segunda com a epígrafe *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. Tome I. Edition critique du premier “Auto das Barcas”*.

⁸ A lista em Carolina Michaëlis, *IV Nota Vicentina*, p. 274.

respeito que implica o uso do plural majestático para quem se apresentara a si mesmo como “o senhor juiz” (v. 606), uma exortação que preenche cinco sílabas do verso que terminará, aliás, com um lexema originário do francês antigo (‘batel’). O verso seguinte mantém a mesma cortesia, num latim que podemos classificar de correto, se admitirmos que *malicia* está em ablativo⁹.

Nos versos seguintes, as duas edições divergem, embora apresentem ambas a desinência *de feci* errada (*fecit*). Talvez por considerar que é uma simples gralha, Carolina Michaëlis apenas transcreve a frase na sua forma correta¹⁰.

O latim do Corregedor vai piorando. Quando o Diabo lhe censura ter aceitado peitas dos judeus por intermédio da mulher, ele desculpa-se com uma frase onde abundam desinências trocadas.

A resposta do Diabo erra o pronome pessoal (que, de qualquer modo, retoma o plural majestático *vobis*), troca os casos e emprega um indefinido *nemo*, segundo o texto da *Copilaçam*, que veio substituir um *nam* da *princeps*, o qual poderia, mesmo assim, interpretar-se como uma grafia arcaica da negativa em português (tal como está cinco versos acima), se não fosse a perda de uma sílaba métrica. O conjunto é assim (657-660):

Corregedor – Non sunt peccatus meus,
peccavit uxore mea.
Diabo – Et vobis quoque cum ea
nemo timuistis Deus.

Não podemos invocar a hipótese de gralha tipográfica, porque a rima em *-eus* está garantida pelos versos 653 e 656 da mesma estrofe; por outro lado, a forma correta, *uxor*, no v. 658, não satisfaria a métrica¹¹.

Exemplos de corruptelas do latim jurídico, na boca do Corregedor, são objeções como no v. 622:

Non est de regula juris, não

em que o Diabo, apesar de o Corregedor, depois de começar o verso com um bem latino *non*, o termina com a forma portuguesa *não*, garantida pela rima da resposta. O Diabo, por sua vez, começa na língua do Lácio e acaba na nossa (623):

Ita, ita, day ca a mão

⁹ Não é essa a opinião de Carolina Michaëlis, *op. cit.*, p. 294, que se interrogava se não seria antes *cum malitia*. Mas, a ser assim, o verso ficaria hipérmetro.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 304.

¹¹ Para um verbo tão simples, não nos parece que sejam de invocar trechos bíblicos como *Joan. IX.2 sqq.* e *Gen. III.12 sqq.*, como se lê na IV das *Notas Vicentinas*, pp. 279-280.

Certos vocábulos poderão vir do latim tardio, como é o caso de *laboratorum*, no v. 662 (documentado no séc. V d.C., no pseudo Rufino, no sentido de ‘lavradores’), em vez do clássico *agricolae*; mas não seria descabido explicá-lo pela noção de que era esse o étimo da forma portuguesa corrente.

Um passo de especial interesse e, aliás, algo intrigante, é o que pertence à intervenção do Parvo, na ocasião em que o Corregedor e o Procurador tentam passar na barca da Glória (723-724):

Beleguinis ubi sunt
ego latinus macayros.

A forma correta do verbo *sum* é a da edição avulsa (a outra diz *sunte*). O que o Parvo pergunta, numa forma alatinada com erro da desinência, é onde estão os beleguins para entregar ao Diabo os dois prevaricadores.

Mas depois contrapõe a esta a sua própria condição de passageiro admitido a embarcar para o paraíso, intitulado-se *macayros*. Depois de assegurar a genuinidade da forma através da rima, comenta Carolina Michaëlis¹²: “*Macário*, no sentido de *macarrônico* é muito curioso. Leva a perguntar se o nome próprio *Macário*, dado freqüentemente a ermitões, atletas na penitência, mas fracos latinistas, teria provocado a evolução do significado para misturar termos latinos com termos neo-latinos”. Marques Braga¹³, que repete estas palavras, acrescenta um exemplo do lexema, em contexto não concludente, em António Prestes, *Auto dos Dois Irmãos*. Por sua vez, no vocabulário apenso à sua edição das *Obras Completas de Gil Vicente* (Barcelos, 1956), Costa Pimpão anota, com interrogação, “*macarrônico*”.

Ora os dicionários de latim clássico registram apenas *Macarius* como antropônimo numa inscrição não datada. No latim tardio, este mesmo nome próprio aparece documentado como o de um santo, mártir em Lyon, num texto de Gregório Magno, ao passo que o *Diccionario Patrístico*¹⁴ registra seis santos com esse nome, quase todos bispos, entre o séc. IV e VII d.C., nas partes orientais da bacia do Mediterrâneo (Jerusalém, Egito, Antioquia, Magnésia). Por sua vez, o *Glossary of Later Latin*¹⁵ registra *macarius* como adjetivo abonado em Zenão, bispo de Verona no séc. IV d.C.

O adjetivo em causa provém do grego *makariori*, repetidamente usado no passo de S. Mateus e de S. Lucas onde se definem as bem-aventuranças. É, portanto, um helenismo bem conhecido do grego bíblico, o qual, aliás, já era muito usado no

¹² *Ibidem*, p. 260.

¹³ Vicente, Gil, *Obras Completas*, vol. I. Coimbra: 1933, p. 286.

¹⁴ Berardino, Angelo (Org), *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana*. Trad. espanhola. Salamanca: 1992. Agradeço o conhecimento desta obra ao Dr. Isaías Hipólito.

¹⁵ Souter, A, *A Glossary of Later Latin to 600 A.D.* Oxford: 1949.

grego clássico, no contexto da noção de bem-aventurança no além. Para as Ilhas dos Bem-Aventurados (*makaron nesoi*) ou, noutra linha de tradição, para os Campos Elísios, seguiam certos privilegiados, que acabaram por se identificar com os justos.

Se o Parvo que nos ocupa emprega tal palavra neste último sentido (já vimos que ele estava destinado ao paraíso), ou se se intitulava Macairos, qualificando-se de latino, por oposição aos diversos santos mencionados na Patrística, todos eles do lado oriental, são simples hipóteses sobre as quais seria difícil decidir. A referência a mais um mártir desse nome na França, em autor tão lido na Idade Média como S. Gregório Magno, dificulta ainda mais a questão. Tão-pouco nos ajuda a arbitrariedade do uso das maiúsculas nas obras quinhentistas.

Seja, no entanto, qual for a solução, estamos perante um helenismo conhecido por via latina. É ocasião de voltarmos a nossa atenção para outro género de dúvida, bem diferente desta, porquanto diz respeito ao próprio trecho do auto.

Trata-se, neste caso, da possibilidade, sugerida a primeira vez por Menéndez Pelayo e depois desenvolvida por Eugenio Asensio, de as barças vicentinas terem tido como fontes principais os *Diálogos dos Mortos* de Luciano, designadamente o décimo¹⁶. Salienta o erudito espanhol que as semelhanças com Luciano “saltam à vista” e que o autor de Samósata era muito popular no Renascimento. E refere a existência das imitações do humanista napolitano Giovanni Pontano, que se serviu deste modelo no seu *Charon* (1491), o qual foi impresso quatro vezes antes de 1517. Mas, continua, não lhe repugna admitir que o dramaturgo português “sabia o bastante para ler, com a ajuda de um vocabulário de um amigo humanista, a versão latina”. E, depois de procurar delimitar algumas semelhanças e diferenças conclui: “Estranho paradoxo: a mitologia da gentilidade, graças aos hábitos simbólicos do seu tempo, alcança na *Barca* um sentido religioso de que carecia no modelo”.

A mistura de paganismo e cristianismo está largamente documentada em numerosos autos de Gil Vicente. Todavia, neste existe, a nosso ver, uma diferença essencial: é que aqui estão presentes dois destinos opostos, simbolizados na barca do inferno e na do paraíso. Em Luciano, sucedem-se vários tipos de pessoas, devidamente caricaturadas em seus vícios (como o tirano, o rico vaidoso, o filósofo impostor), e por último Hermes anuncia que vai buscar outros e dá ordem de seguirem para o tribunal. Prevê-se, portanto, um julgamento *post-mortem*, que era parte da escatologia grega desde, pelo menos, os mitos platónicos, e não uma separação imediata entre bons e maus.

Anos mais tarde, Stephen Reckert formulou a hipótese de ter havido influência, na conceção das *Barcas*, da *Navicula fatuorum* e da *Navicula Penitentiae* do famoso pregador alsaciano Geiler von Kaysersberg (publicadas, respetivamente, em 1510

¹⁶ *Estúdios Portugueses*. Paris: 1974, pp. 59-64.

e 1511)¹⁷, deixando, contudo, não uma certeza, mas, como ele mesmo diz, “esta porta entreaberta”.

Volvamos, todavia ao grego – ainda que por interposição de versões latinas – agora, porém, em relação a outros autos.

Trata-se do reconhecimento da presença de um idílio do bucolista Mosco, *Eros drapeies*, ou seja “O Amor Fugitivo” na *Frágua d’Amor*, anunciada, já em 1898, por Menéndez Pelayo na sua *Antologia de Poetas Líricos* e depois por vários outros autores estrangeiros. O assunto foi retomado em pormenor por A. Costa Ramalho¹⁸ em 1964, que procurou encontrar uma versão latina que tivesse sido lida pelo nosso poeta, partindo do princípio, que nos parece irrecusável, de que “o dramaturgo conhecia não apenas o latim eclesiástico, mas era capaz também de ler latim literário, mais ou menos classicizante, como era o dos poetas novilatinos renascentistas”¹⁹. Compara, então, o trecho de *Frágua d’ Amor* com a versão de Policiano (1519) e depois com a de Pontano, falecido em 1502, e conclui: “Para o poeta italiano, Vénus é a mãe amorável, preocupada com o desaparecimento do filho, e não a deusa voluptuosa, em busca dum escravo fugitivo. A atitude da Vénus de Gil Vicente entre nós é semelhante à de Pontano. Também ela é a mãe solícita que procura o seu filho”²⁰.

Restam as muitas alusões ou mesmo presenças em palco de outras figuras da mitologia, nomeadamente as da *Exortação da Guerra*. Nomes e fatos relativos a Policena, Pantasilea, Aquiles e Heitor eram conhecidos através da *Crónica Troiana*, como acentuou Costa Pimpão²¹. Mas surgem também dois grandes cabos de guerra que protagonizam um dos acontecimentos maiores da História de Roma: Aníbal e Cipião. Atente-se, ainda, na adaptação da fala de Policena às grandes figuras da corte, a começar pelo Rei e pela Rainha (244-252):

Não foi o Paço Troiano
dino do vosso primor:
vejo um Príamo maior,
um César mui soberano
outra Hécuba mais alta,
mui sem falta
em poderosa, doce, humana,
a quem, por Febo e Diana,
cada vez Deus mais esmalta.

¹⁷ *Espírito e Letra em Gil Vicente*. Lisboa: 1983, pp. 179-182.

¹⁸ Publicado com o título *Uma Bucólica Grega em Gil Vicente, Humanitas XVI* (1963-1964), e reeditado na coletânea do autor *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra: 1969, pp. 130-149.

¹⁹ Citação da p. 135 da obra referida na nota anterior.

²⁰ *Ibidem*, p. 137.

²¹ *História da Literatura Portuguesa*, vol. II, p. 125.

Nesta mesma tragicomédia, o Clérigo Nigromante vem proferir um prólogo faceto assente naquilo que Aubrey Bell chamou “trivialidades humorísticas”, “segundo o modo de Encina”²², que começa por se dirigir aos “Príncipes muito preciosos” e em seguida apresenta-se (5-9):

sou clérigo natural
de Portugal
venho da cova Sibila
onde se escreve e estila
a sutileza infernal.

A Sibila não aparece nesta peça, mas tem um auto em que é figura principal, o da *Sibila Cassandra*, onde contracena com algumas das suas congéneres, a Eritreia (*Eruthea*), Perésica (*Pérsica*) e Ciméria. De passagem, é mencionada a Líbica, com o etnónimo de Africana.

Ora, as Sibilas, provenientes da Ásia Menor e existentes na Grécia desde a época arcaica, atingiram o número de dez no enciclopédico e sistematizador Varrão. Mas as mais célebres eram a Déléfica, na Grécia, e a Cumana, entre os Romanos, pelo que é de estranhar que não seja aqui nomeada, tanto mais que eram os oráculos desta última os mencionados na discutida e famosa IV Bucólica de Virgílio. A ela se atribuíam os Oráculos Sibilinos, que se guardavam em Roma e só podiam ser consultados por ordem do Senado. Por sua vez, tais profecias estenderam-se ao cristianismo, em textos relativos ao juízo final, e tudo isso explica a ligação de Sibilas e Profetas, tal como estão pintados na Capela Sistina.

Essa associação é fundamental no *Auto da Sibila Cassandra*, onde três dessas Sibilas aparecem, como já vimos, ao lado de profetas e outras grandes figuras do Velho Testamento (Isaías, Moisés e Abraão). A grande originalidade, devidamente salientada pelos estudiosos, reside na personagem central, Cassandra, filha de Príamo, que várias vezes é referida na *Eneida*, a profetizar a queda de Tróia, sem que ninguém a acreditasse. Aqui a situação é inversa: ela tinha sabido, como se previne logo na didascália, “per espírito profético”, do mistério da Encarnação, pelo que “presumiu que ela era a virgem de quem o Senhor havia de nascer. E com esta opinião nunca quis casar”. É o que ela assevera logo nos primeiros versos, e cumpre, ante as insistentes propostas de Salomão, que vem requestá-la, e não obstante as censuras das outras figuras bíblicas, que acorrem a prestar apoio ao abastado pretendente. É pela boca da Eritreia, coadjuvada pela Ciméria e, depois, pela Pérsica, que começa a ser desvendado o mistério da Encarnação, logo confirmado por Isaías em formosos versos, que incluem a condenação da soberba de

²² *Estudos Vicentinos*. Lisboa: 1940, p. 99.

Cassandra e a exaltação da humildade de Maria. É só depois disso, que, ante a cena com “todo o aparato do nascimento”, como diz a didascália, Cassandra se rende:

Senor, yo, de ya perdida
 nesta vida,
 no te oso pedir nada,
 porqile nunca dí passada
 concertada;
 ni deviera ser nacida...
 Virgen y Madre de Dios,
 a Vós, a Vós,
 Corona de las mugeres,
 por Vuestros Siete Plazeres,
 que quieras rogar por nós.

Há mais referências a Cassandra “del rei Príamo” em outros autos de Gil Vicente, apontadas por Carolina Michaëlis²³, mas a sua aproximação às Sibilas – até no nome – é novidade específica deste auto que, por via desta figuração, acaba por se transformar num elogio da humildade – sem deixar, de passagem, de fazer uma caricatura da vida da mulher casada de então, muito próxima da *Farsa de Inês Pereira*. Por sua vez, Costa Pimpão, depois de referir os antecedentes em Santo Agostinho, na *Cidade de Deus*, quanto à Eritréia, e na *Crónica Troiana*, quanto à filha de Príamo, conclui afirmando que foi graças a esta última que “foi possível a Gil Vicente criar, à margem da tradição, uma fantasia ‘sibilina’ de real mérito artístico”²⁴.

De qualquer modo, com as Sibilas estamos de novo às portas da obra de Virgílio (não esqueçamos que é à Sibila de Cumas que Eneias consulta no Canto VI da epopeia, e que é ela que o vai guiar na visita aos infernos). Ora, deste poeta, Carolina Michaëlis²⁵ averbava uma única citação na obra do nosso dramaturgo, a de *Bucólicas* X.69, *amor vincit omnia* (alterando a ordem do latim, *omnia vincit amor*), acrescentando “suspeito que mal conhecia o original”.

No estado atual da questão, esta fase encontra-se ultrapassada.

A. Costa Ramalho descobriu outra no castelhano da Tragicomédia do *Amadis de Gaula*²⁶:

que la salud de los perdidos
 es no esperar por ella.

²³ *IV Nota Vicentina*, pp. 346-351.

²⁴ *História da Literatura Portuguesa*, vol. II, p. 126.

²⁵ *Ibidem*, p. 238 *passim*.

²⁶ *Estudos sobre a Época do Renascimento*, pp. 159-173. Daqui provêm também as observações seguintes.

que provém de um só hendecassílabo de *Eneida* II.354:

una salus victis nullam sperare salutem.

Para além desta, o mesmo latinista encontra ainda outras, como a de *Triunfo do Inverno*, neste caso em latim, dos *Disticha Catonis*, uma coleção talvez do séc. III d.C., muito usada na Idade Média e no Renascimento como livro de leitura de latim, e existente na biblioteca de D. Duarte. Está na fala da Serra de Sintra:

Meu senhor contra verbosos

Noli contendere verbis.

à qual a Forneira responde também em latim:

Qui semetipsum laudat

despicit honorem suum.

em que o mesmo professor encontra semelhanças com uma das conhecidas sentenças de Publílio Siro, mostrando ainda como Gil Vicente soube variar o pronome, reforçando-o de modo a conseguir acertar o número de sílabas com o metro heptassílabo que estava a usar.

Suponho, como A. Costa Ramalho, que outros exemplos haverá a descobrir. Mas estes pequenos pormenores mostram como o criador do teatro português era conhecedor do latim e capaz de o manejar com destreza, produzindo, quando necessário à caracterização das figuras, uma saborosa mistura dessa língua com a nossa, de que talvez o exemplo mais acabado sejam as matinas que, na ida para a caça, o *Clérigo da Beira* reza com o filho.

Esta é a vertente ora clássica, ora litúrgica, ora picara, do latim entre nós no séc. XVI. A vertente somente erudita, essa será evidentemente cultivada por pequenos e grandes humanistas.

7. REFLEXOS HORACIANOS NAS ODES DE CORREIA GARÇÃO E FERNANDO PESSOA (RICARDO REIS)*

Entre os poetas latinos que exerceram larga influência, quer sob o ponto de vista ideológico, quer formal, nas gerações que se lhes seguiram, ocupa um lugar primacial Horácio. Ainda há relativamente poucos anos, quando o mundo culto celebrou em estudos e academias a passagem do bimilenário do seu nascimento, voltou a evidenciar-se esse sentimento de quase veneração que há vinte séculos lhe vêm tributando poetas e estudiosos. Dá-se, na verdade, com Horácio, este caso curioso e significativo, de poder competir o número de críticos e comentadores da sua obra com o de tradutores e imitadores da mesma. A atenção que estes últimos lhe têm consagrado, numa linhagem nobre, que vai de Camões e Garcilaso a Klopstock – para só citar os mais egrégios – é suficiente documento do alto conceito em que se tem o valor artístico da poesia horaciana. E que, na verdade, o Venusino soube fazer convergir, na sua obra multímoda, sentimentos que são de todos os tempos, e uma beleza formal que é o apanágio das obras clássicas. Ele foi o artista que, debruçado calmamente sobre o rio do devir, contemplou a vida sem preocupações de doutrinário – embora falsamente lhe tenham chamado uns estóico, outros epicurista, a despeito da oposição completa existente entre os princípios de ambas estas escolas – e exprimiu depois em forma serena e acabada o produto das suas reflexões. Ele foi, além disso, o primeiro teorizador latino da arte poética e um dos seus mais excelsos praticantes.

Qual será então o motivo dessa atracção que Horácio tem exercido em todos os tempos? Já o demos a entender: há na sua obra muito de belo, há nos seus conceitos filosóficos muito de humano, para que possa esquecer-la quem uma vez a leu.

* Publicado em *Portucale*, Porto, 2.ª série, 5 (1958). Retomado em *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2008 (2.ª ed.), 61-79.

Dissemos que os seus tradutores e imitadores têm aparecido em grande número e citámos alguns dos mais ilustres, entre eles Camões. Com efeito, também no nosso país houve apaixonados horacianistas. E já antes, António Ferreira compusera nada menos de treze odes à maneira horaciana. E o introdutor do Renascimento também procurara, aliás sem grande felicidade, seguir-lhe os passos. Diogo Bernardes e Pedro de Andrade Caminha igualmente tentaram o género. Mas o melhor tradutor quinhentista de Horácio é André Falcão de Resende, a cujas obras, muito tempo inéditas, ainda há pouco começou a prestar-se a devida atenção.

Depois, no século XVIII, sob a influência benéfica da Arcádia, voltam-se novamente as atenções para os modelos clássicos. Cândido Lusitano traduz *Arte Poética*. Outro tanto faz a Marquesa de Alorna, que aliás imitara já diversas outras composições do Venusino. Também José Anastácio da Cunha, António Ribeiro dos Santos, Filinto Elísio, Cruz e Silva, Gonzaga, contam entre os melhores dos muitos horacianistas que o século XVIII conheceu em Portugal. Dentre todos, porém, há um que avulta particularmente, a ponto de ter sido cognominado, à semelhança do que se fizera no século de quinhentos para António Ferreira, de “Horácio português” – é Pedro António Correia Garção. De tal modo se deixou imbuir do espírito horaciano que a sua personalidade quase se apaga por completo por trás do modelo adoptado. E tão perfeita é a imitação formal que quase parece ter alcançado o ritmo da poesia latina, em particular da forma de que nos vamos ocupar – a ode. A sua adaptação toca por vezes na tradução literal, a ponto de Menéndez y Pelayo chegar a afirmar, na sua famosa obra *Horacio en España*¹ que “no tiene originalidad alguna ni ha dejado quizá una idea ni una composición propia. Pero en la estructura poética es maestro”, e noutro ponto lhe chamar um “talento todo de asimilación y estudio”. Concede-lhe apenas algo de original quando graceja. Mas todos sabemos que essas não são as partes mais felizes da sua obra...

Dentre as trinta e seis odes que constam da edição de Roma, há seis que são de carácter religioso – entre as quais as únicas que tinha querido publicar em vida –, há uma que é tradução de uns versos de um poeta inglês, não identificado ainda, há duas que são inspiradas em Píndaro, há uma reminiscência de Séneca Trágico na *Ode do Suicídio*, e tudo o mais é horaciano. Até mesmo nalgumas dessas odes sacras e nas pindáricas há por vezes um pouco da expressão do Venusino.

O poeta adopta um método caro aos primeiros escritores romanos, que consiste na fusão de elementos tirados de uma ou mais poesias numa única composição. É o género mosaico, como lhe chama Menéndez y Pelayo. É assim que, por exemplo, na ode XVIII (XVII)² há versos inspirados pela ode III do livro I de Horácio (contra a navegação) e outros pela ode XVIII do livro II (a morte é uma para todos); a ode

¹ Madrid, 1885, t. II, pp. 325 e 328.

² Adoptamos a numeração da edição de Roma (1888), seguida, entre parênteses, da de A. J. Saraiva (Lisboa, 2 vols., 1957).

XX (XIX), sobre os gostos e sonhos de cada um, em oposição aos do poeta, reúne passos da ode I do livro I e da ode XVI do livro II. A ode XXII (XXI) tem um pouco da XXXI do livro I e da XVI do livro II. O exemplo mais notável é ainda a ode XXX (XXIX), dedicada a Horácio, em que, partindo do célebre *Pindarum quisquis studet aemulari*, da sexta estrofe até à final constrói uma autêntica rapsódia – se assim se pode dizer – das odes do Venusino, espécie de homenagem de conjunto ao seu mestre, à semelhança da que este tributara a Píndaro na composição correspondente.

Podemos dizer que a poética de Garção assimilou por completo a forma horaciana, a ponto de quase se identificar com ela. Mas daí resultou que, como já observou Menéndez y Pelayo, “la perfección negativa, esto es, la falta de defectos y lo acabado y correcto del estilo en algunas odas de Garção confunden y maravillan”³. Estamos, de facto, na presença de uma “perfeição negativa”. Garção recebeu o legado poético horaciano e o seu estro reproduziu-o, sem alterações, na nossa língua. Nada lhe acrescentou, não o enriqueceu. Conseguiu, numa palavra, ser perfeito, mas não ser original.

No século seguinte, Garrett inspirou-se um dia, ocasionalmente, em Horácio, numa composição das *Flores sem Fruto*. Mas ao seu estro romântico não convinha a moderação horaciana...

É no nosso século que o horacianismo volta a reviver. Sem falar já de algumas imitações de Eugénio de Castro no *Depois da Ceifa*, há um poeta que, pela forma e pelo temperamento, é profundamente horacianista – esse poeta é Fernando Pessoa, ou, mais exactamente, Ricardo Reis, aquele dos seus heterónimos que era “um latinista por educação alheia e um semi-helenista por educação própria”⁴. Não podemos confundir-los. Em contraste com Fernando Pessoa e com os demais heterónimos, este é um clássico na forma e no espírito. Nada da poesia arrebatada e estudante de Álvaro de Campos, nada do abstraccionismo concentrado de Alberto Caeiro. Uma forma serena e clássica, uma filosofia calma e reflectida como o curso de um rio. As odes de Ricardo Reis são a cristalização regular de um pensamento que se adivinha cuidadosamente elaborado. É o próprio Fernando Pessoa quem confessa, em carta publicada nas *Páginas de Doutrina Estética*, que escrevia em nome de Ricardo Reis “depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode”⁵.

Em que medida existiu Ricardo Reis? Até que ponto era vivida a sua entidade por Fernando Pessoa? Eis um problema certamente insolúvel. O caso de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos, todos de personalidade tão marcada, tão bem definida, é ao mesmo tempo um caso dos mais interessantes e dos mais estranhos da nossa literatura, podemos dizer mesmo, da literatura em geral. Uma coisa parece,

³ *Op. cit.*, t. II, p. 330.

⁴ *Páginas de Doutrina Estética*, publicadas por Jorge de Sena, Lisboa, Ed. Inquérito, p. 267.

⁵ P. 268.

no entanto, certa: é que a relação psicológica existente entre o autónimo e os seus heterónimos é algo semelhante à que liga um dramaturgo às figuras por ele criadas. Há duas cartas de Fernando Pessoa em que se lêem afirmações elucidativas a este respeito, que vêm ambas publicadas nas já citadas *Páginas de Doutrina Estética*. Na primeira, a carta a Côrtes-Rodrigues, afirma a certa altura: “É escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra), como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele.”⁶ E, na segunda carta sobre a génese dos heterónimos, observa: “O que eu sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição.”⁷

Temos, portanto, de considerar Ricardo Reis uma das pessoas que entraram no drama da criação poética de Fernando Pessoa. É dotado de uma arte poética, de uma filosofia da vida e de uma ética próprias⁸.

Em primeiro lugar, cumpre-nos observar que o nosso poeta é um purista, que usa latinismos com frequência, como *supernas*⁹, *recumbente*¹⁰, *flava*¹¹, *volucres*¹²,

⁶ P. 27.

⁷ P. 275. Os textos de Fernando Pessoa agora agrupados sob o título “Para a explicação da heteronímia” por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind na sua edição das *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, 1966, pp. 93-110, insistem nesta exegese. Entre os estudiosos do poeta, no entanto, a unanimidade de interpretação do fenómeno está longe de ser alcançada. Veja-se, como exemplo raro de discussão serena e objectiva de algumas das principais teorias, o apêndice à 3.ª edição da tese de Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, 1969 (122007, pp. 135-156). A complexidade do problema e a multiplicidade de soluções possíveis estão bem patententes, de resto, na introdução escrita pelo mesmo investigador às já citadas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, pp. XXV-XXXII.

⁸ Vejam-se os textos reunidos por J. Prado Coelho e G. R. Lind no volume anteriormente citado de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, sob o título “Para a compreensão de Ricardo Reis”, pp. 385-402, e a análise de G. R. Lind no seu livro *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, Porto, 1970, pp. 127-144.

⁹ Ode *Só o ter flores pela vista fora* (282). As citações de Ricardo Reis são feitas pelo volume das *Odes* pertencente às *Obras Completas* editadas pela Ática. Entre parênteses figura o número que lhes foi atribuído na edição da *Obra Poética* pela Aguilar (Rio de Janeiro, 1960), da autoria de Maria Aliete Galhoz.

¹⁰ Ode *O deus Pan não morreu* (278).

¹¹ Ode *Aqui, Neera, longe* (292).

¹² Ode *As rosas amo dos jardins de Adónis* (286).

*procos*¹³, *atra*¹⁴, *invita*¹⁵, ou *invito*¹⁶, *avitos*¹⁷, *morituros*¹⁸, *indos*¹⁹, ou construções sintáticas alatinadas, como esta:

As rosas amo dos jardins de Adónis,
Essas volucres amo, Lídia, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.

helenismos, como *heptápila*²⁰, neologismos, como *agudece*²¹, arcaísmos discretos, como *capelas*²², *semelha*²³.

Em tudo isto não faz mais do que aplicar os cânones da “Arte Poética”. Note-mos, de passagem, que Álvaro de Campos escrevera uns “Apontamentos para uma Estética não-Aristotélica”...

Apenas dois barbarismos, desagradáveis e desnecessários em todas as odes: *fanem*²⁴, *fanados*²⁵, e *refusemos*²⁶. A asserção de Fernando Pessoa, de que Reis escrevia “melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado”²⁷, é, portanto, *grosso modo*, exacta.

Estamos ante um poeta cuja forma é inteiramente clássica. Sob esse ponto de vista podemos compará-lo a Correia Garção. Mas sob mais nenhum. É que, contrariamente ao que se dera com Corydon Erymantheo, o poeta dos nossos dias está imbuído também de Horácio, mas esse fundo comum cristalizou em composições absolutamente novas, através do seu potente génio criador. Do Venusino recebera

¹³ Ode *Vós que, crentes em Cristos e Marias* (295).

¹⁴ Ode *O mar jaz; gemem em segredo os ventos* (296).

¹⁵ Ode *Quão breve tempo é a mais longa vida* (321).

¹⁶ Ode *No breve número de doze meses* (352).

¹⁷ Ode *Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia* (302).

¹⁸ Ode *No ciclo eterno das mudáveis coisas* (328).

¹⁹ Ode *O rastro breve que das ervas moles* (340). Este exemplo e o anterior figuram já na tese de Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, 122007, p. 94.

²⁰ Ode *De novo traz as aparentes novas* (320).

²¹ Ode *Ao longe os montes tem neve ao sol* (281). Outros exemplos em J. Prado Coelho, nas pp. 86-87 da tese citada na nota 19.

²² Ode *Pesa o decreto atroz do fim certo* (341).

²³ Ode *Vossa formosa juventude leda* (312).

²⁴ Ode *Não tenhas nada nas mãos* (284).

²⁵ Ode *É tão suave a fuga deste dia* (392).

²⁶ Odes *Não consentem os deuses mais que a vida* (288) e *O sono é bom pois despertamos dele* (339). O verbo “refusar” usou-se até ao século XVI, mas não creio (ao contrário de J. Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, p. 87) que o poeta tivesse retomado aqui esse arcaísmo.

²⁷ Páginas de *Doutrina Estética*, cit., p. 268.

o esquema temático e formal; depois interpretara-o através da sua sensibilidade e imaginação poética, amplificara-o com a filosofia que se desprendia da sua capacidade de análise e de abstracção. Abundam, com efeito, as odes a que podemos chamar filosóficas, em que, embora sem construir propriamente um sistema, vai amontoando princípios e conclusões: o mundo exterior é incognoscível e nada tem sentido²⁸, somos uns inconscientes²⁹, mas a inconsciência é a felicidade³⁰ e o melhor é não conhecer a vida³¹; a liberdade é a ilusão de a ter³² ou até nada ter³³; é melhor esperar do que possuir³⁴; a verdade é incognoscível, talvez até para os deuses³⁵.

Tal é, a largos traços, da filosofia de Ricardo Reis a parte que excede a craveira horaciana, mais simples e menos especulativa³⁶. Tudo o mais é comum ao Venusino e ao outro termo de comparação, Corydon Erymantheo. O pouco que dissemos acerca da personalidade rica e complexa de Ricardo Reis bastará para nos demonstrar que estamos perante um poeta original, mas influenciado também pela estética do vate latino. Pareceu-nos que seria portanto interessante confrontar dois líricos tão diversos, que beberam ambos, a duzentos anos de distância, na límpida fonte horaciana e daí souberam extrair, cada um a seu modo, o manancial para as suas odes. Como cada um deles sentiu e exteriorizou o molde horaciano, é o que agora vamos analisar, através da comparação entre composições sobre o mesmo tema. Na impossibilidade, porém, de fazer, no curto âmbito de uma comunicação³⁷, o confronto exaustivo das odes de ambos, limitar-nos-emos a escolher dois temas dos mais caracteristicamente horacianos, para os estudarmos no desenvolvimento que lhes deram o poeta setecentista e o contemporâneo. Esse confronto será suficiente, espero, para nos habilitar a tirar daí as nossas conclusões.

Nas odes de Horácio podemos considerar vários temas principais, à volta dos quais se agrupam outros temas menores, derivados daqueles. Assim poder-se-ão notar em primeiro lugar aquelas odes em que o poeta exalta a glória das letras, que pretende alcançar para si; noutro grupo classificaremos as odes chamadas cívicas; noutro as polítics; noutro ainda as puramente mitológicas, em regra de

²⁸ Ode *Nos altos ramos de árvores frondosas* (342).

²⁹ Ode *Quem diz ao dia, dura! e à treva, acaba!* (347).

³⁰ Ode *Não só o vinho, mas nele o olvido, deito* (330).

³¹ Ode *Não quero recordar nem conhecer-me* (314).

³² Odes *Só esta liberdade nos concedem* (291) e *Aqui, Neera, longe* (292).

³³ Ode *Quer pouco: terás tudo* (355).

³⁴ Ode *Não quero as oferendas* (311).

³⁵ Ode *Sob a leve tutela* (399).

³⁶ Sobre o ideário de Ricardo Reis, veja-se o capítulo que lhe é consagrado por J. Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, cit., pp. 23-29.

³⁷ Este trabalho foi apresentado sob a forma de comunicação a uma sessão do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Porto.

carácter alegórico; noutro as que consagra ao amor e à amizade; e noutro as que cantam a *aurea mediocritas*; outro ainda é constituído pelas odes que lembram a brevidade da vida.

De todos estes temas, os mais caracteristicamente horacianos são os dois últimos que citei. Abundam as suas paráfrases em Correia Garção e em Ricardo Reis. Mas todos, mais ou menos, excepto as odes cívicas e políticas, de carácter mais efémero, se encontram bem representados em ambos.

Começemos pela *aurea mediocritas*, baptizada pelo Venusino na famosa ode a Licínio, e por ele mesmo tratada mais de uma vez. Mas são três as odes que principalmente se consagram a este assunto: é a já citada, a Licínio (X do livro II), que vamos lembrar:

*Rectius uiues, Licini, neque altum
Semper urgendo neque, dum procellas
Cautus horrescis, nimium premendo
Litus iniquum.*

*Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obsoleti
Sordibus tecti, caret inuidenda.
Sobrius aula.*

*Saepius uentis agitur ingens
Pinus et celsae grauiore casu
Decidunt turres feriuntque summos
Fulgura montes.*

*Sperat infestis, metuit secundis
Alteram sortem bene praeparatum
Pectus. Informes hiemes reducit
Iuppiter, idem*

*Submouet. Non, si male nunc, et olim
Sic erit: quondam cithara tacentem
Suscitat Musam neque semper arcum
Tendit Apollo.*

*Rebus angustis animosus atque
Fortis appare, sapienter idem
Contrahes uento nimium secundo
Turgida uela.*

Nesta ode há, portanto, uma série de imagens que se sucedem, enquadradas pelo símile náutico da primeira e da última estrofe.

A segunda ode desta série, a XVIII do mesmo livro II, apresenta o tema sob um aspecto completamente novo, que vamos resumir, mantendo as imagens do original: os tectos apainelados não fulgem de oiro e marfim na sua casa, nem há colunas cortadas nos confins da África, nem ocupou um palácio real, nem tem clientes que lhe teçam púrpuras. Mas a lealdade e a veia generosa do talento o tornam procurado. Nada mais pede aos deuses, feliz com a quinta da Sabina. Um dia empurra o outro, tudo se precipita. Um trata ainda de mandar cortar mármore, com a morte à vista, e manda elevar palácios; outro arranca os marcos da propriedade do vizinho, para alargar a sua, obrigando-o a sair com os míseros filhos e os pobres Penates. Contudo, nada é mais certo do que a morte. Para que é esforçarmo-nos? A terra fecha-se do mesmo modo sobre o pobre e os filhos dos reis. Ali estão mesmo os mais ilustres. A morte não esquece ninguém.

A terceira ode desta série, a XVI do livro III, começa por afirmar o poder do ouro, com exemplos tirados da mitologia e da história – Dânae, Anfiarau, Filipe da Macedónia, os comandantes da armada de Pompeu – e só depois entra na maneira de ver do autor, que se opõe a estes casos célebres. Vamos recordar esta parte, que é a que mais directamente nos interessa:

*Crescentem sequitur cura pecuniam
Maiorumque fames; iure perhorru
Late conspicuum tollere uerticem,
Maecenas, equitum decus.*

*Quanto quisque sibi plura negauerit,
Ab dis plura feret; nil cupientium
Nudus castra peto et transfuga diuitum
Partes linquere gestio,*

*Contemptae dominus splendidior rei,
Quam si quidquid arat impiger Apulus
Occultare meis dicerer horreis,
Magnas inter opes inops.*

*Purae riuos aquae siluaque iugerum
Paucorum et segetis certa fides meae
Fulgentem imperio fertilis Africae
Fallit sorte beatior.*

*Quamquam nec Calabriae mella ferunt apes
Nec Laestrygonia Bacchus in amphora
Languescit mihi nec pinguis Gallicis
Crescunt uellera pascuis,*

*Importuna tamen pauperies abest,
Nec, si plura uelim, tu dare deneges.
Contracto melius parua cupidine
Vectigalia porrigam*

*Quam si Mygdoniis regnum Alyattei
Campis continuem. Multa petentibus
Desunt multa; bene est, cui deus obtulit
Parca quod satis est manu.*

Vejamos agora como Correia Garção utilizou o mesmo tema. Destas composições, foi a segunda sem dúvida a que mais o sugestionou, pois nos aparece imitada na ode XVI (XV), *À riqueza de um Poeta*, que começa assim:

Nas despidas paredes, que me abrigam
no tormentoso inverno
a Passagem do Grânico não vejo
em fina lã tecida:
nem mármore, nem pórfidos luzentes
nos alizares brilham.
Não tine do Japão na parca mesa
a rara porçolana:
o dourado saleiro não me cega
c'os trémulos reflexos:
de prata não se acendem mil bugias
em tortas serpentinias.
Porém Virgílio, Sófocles, Homero,
o venusino Horácio,
são as ricas alfaias que me adornam
a sala majestosa,
os soberbos escudos em que pinto
a geração ilustre.
Eles que fazem que Ansberto generoso
seu amigo me chame;
que o Sousa marcial com puro estilo
gracejando me escreva.

Neste começo notamos já que Corydon Erymantheo se cingiu ao original o mais estreitamente que pôde, concretizando aqui (as púrpuras tecidas pelas clientes ricas, no poeta latino, transformaram-se no quadro célebre da “Passagem do Grânico”, “em fina lã tecida”; a “lealdade e benigna veia do talento” desenvolveram-se no culto pelos grandes poetas antigos, Virgílio, Sófocles, Homero), ampliando acolá (a falta da porcelana do Japão, de serpentinas de prata, de um saleiro dourado – este último pormenor acusa aliás influência da quarta estrofe da ode XVI do livro II de Horácio, onde perpassa, como em tantas outras, o conceito da dourada mediania:

*Viuitur paruo bene, cui paternum
Splendet in mensa tenui salinum
Nec leues somnos timor aut cupido
Sordidus aufert.*

Mais adiante, o singelo:

*..... pauperemque diues
me petit.....*

do original latino desdobra-se nos quatro versos que falam do convívio de Ansberto e de Sousa).

Depois desta enumeração, tal como em Horácio, vem, por contraste, o tema da ambição alheia:

*Guarde a terra avarenta nas entranhas
o ouro refulgente.*

Os oito dísticos que desenvolvem este conceito parecem ser originais do nosso autor. Como noutros fizera já, busca em casos nacionais a exemplificação. E assim é que começa a falar-nos de ambições dos seus contemporâneos: o mineiro na roça, que subjuga o bárbaro Tapuia, o navegante que aguenta os perigos da passagem do Equador para entrar um dia na sua aldeia com escravos, macacos e araras, e gastar em poucos meses todo o lucro.

Logo a seguir, Correia Garção retoma a lira horaciana:

*No tugúrio paterno não cabendo,
palácios edifica
alastrado com pedras o caminho
do guindaste as roldanas
c'o peso do venal escudo gemem,
que o pórtico remata.*

Estúpido, não sabe que apressada
 a pálida doença
 atrás dele caminha: que já chega
 envolta em parda névoa,
 a morte inexorável, derramando
 co'a fria mão angústias;
 que o leito de cruéis fantasmas cerca,
 e que lhe arranca as chaves
 do guardado tesouro, que o reparte
 pelos rotos herdeiros.
 E qual sangrado rio enfraquecido
 torna a gastar-se em sogas!
 Com ouro não se compra um nome digno
 da póstuma memória.

Os processos são aproximadamente os mesmos da primeira parte da ode. Apenas uma anotação mais minuciosa e actualizada nos meios de construção (as roldanas do guindaste); omissão do episódio do arrancar dos marcos da propriedade do vizinho e da sua expulsão (que já fora compensado com o do mineiro, anteriormente); e um maior desenvolvimento do quadro da morte inexorável, algo influenciado, no que toca à avidez com que os herdeiros dissipam os tesouros acumulados, pelo final da famosa ode XIV do livro II. A composição termina com um dístico sobre a inanidade da riqueza perante a honra.

Que fez Correia Garção do final da ode horaciana, sobre a equidade com que a morte chama a todos? Vamos encontrá-lo enquadrado na ode XVIII (XVII), parafraseado nestes termos:

Em soberbas colunas levantamos
 magníficos palácios:
 nem que a riqueza, a honra ou a vanglória,
 com refulgente escudo
 de rígido diamante, nos pudessem
 cobrir a fatal hora!
 Escondem frias lousas igualmente
 os ceptros e os cajados!

Aqui tudo se tornou mais simbólico: a morte está representada pelas frias lousas, os pobres e os filhos dos reis pelo cajado e o ceptro.

Portanto, concluiremos que Corydon Erymantheo parafraseou, dentre as odes de Horácio que versavam o tema da *aurea mediocritas*, aquela que lhe falava mais à imaginação, começando pela pintura negativa das riquezas do poeta, para

concluir na inutilidade do esforço, perante um fim que a todos nivela. Ampliou algumas imagens, exemplificou mais demoradamente alguns pontos, combinou esta ode com outras e, inversamente, desprezou alguns passos, que noutro lugar aproveitou. A parte mais original é a que se refere à ambição do mineiro, tirada do exemplo nacional.

Estudemos agora o aproveitamento que do mesmo tema fez Ricardo Reis. A *aurea mediocritas* neste poeta toma um sentido predominantemente psicológico. Transforma-se quase completamente em norma espiritual. E pelo menos essa a impressão geral que se desprende da leitura das várias poesias que podemos agrupar nesta classificação. A ponto de a custo podermos atribuir a certa ode influência desta ou daquela latina, de preferência a qualquer outra.

Assim, por exemplo, a ode que começa *Só o ter flores pela vista fora* (282) desenvolve o tema numa alternância contínua entre o concreto e o abstracto (“beber a goles os instantes frescos,/ translúcidos como água/ em taças detalhadas” e levar da vida “as rosas breves, os sorrisos vagos/ e as rápidas carícias”), numa sucessão de imagens de beleza que se detêm bruscamente à beira do abismo final, espécie de remate brutal do drama. Cerca de um mês depois, apareceu outra ode (287) cujas estrofes últimas são, com ligeiras alterações, as mesmas:

Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando
 teus infecundos, trabalhosos dias
 em feixes de hirta lenha,
 sem ilusão a vida.
 A tua lenha é só peso que levas
 para onde não tens fogo que te aqueça,
 nem sofrem peso aos ombros
 as sombras que seremos.
 Para folgar não folgas; e, se legas,
 antes legues exemplo, que riquezas,
 de como a vida basta
 curta, nem também dura.
 Pouco usamos do pouco que mal temos.
 A obra cansa, o ouro não é nosso.
 De nós a mesma fama
 ri-se, que a não veremos
 Quando, acabados pelas parcas, formos,
 vultos solenes, de repente antigos,
 e cada vez mais sombras,
 ao encontro fatal –
 o barco escuro no soturno rio,
 e os nove abraços da frieza estígia

e o regaço insaciável
da pátria de Plutão.

Aqui temos uma maneira completamente nova de apresentar o tema. Continua a mesma oscilação abstracto-concreto: apertar “teus infecundos, trabalhosos dias/ em feixes de hirta lenha”; essa lenha que “é só peso que levas/ para onde não tens fogo que te aqueça”. Depois seguem as afirmações de ordem geral: antes o exemplo que riquezas; a vida curta, não dura. Mal chegamos a gozar o pouco que temos. “A obra cansa, o ouro não é nosso./ De nós a mesma fama ri-se”... Como estamos longe do final da ode correspondente de Correia Garção! Aqui aproximamo-nos da terceira das odes de Horácio que citei. Mas de repente surge a imagem final, do barco estígio, que tem por fundo o esquema da última estrofe da ode III do livro II de Horácio, mas aqui aparece numa feliz mistura de elementos clássicos (“os nove abraços da frieza estígia”, o “regaço insaciável... de Plutão”) e de expressões felicíssimas, como “vultos solenes, de repente antigos” e esta graduação admirável “cada vez mais sombras”.

A ode seguinte mostra-nos como Ricardo Reis sabia, conservando-se dentro dos mesmos processos, variar a expressão e criar imagens de uma beleza resplandecente. É a que começa:

Não consentem os deuses mais que a vida (288).

Tomemos agora outro exemplo (362):

Do que quero renego, se o querê-lo
me pesa na vontade. Nada que haja
vale que lhe concedamos
uma atenção que doa.

Meu balde exponho à chuva por ter água.
Minha vontade, assim, ao mundo exponho,
recebo o que me é dado,
e o que me falta não quero.

O que me é dado quero
depois de dado, grato.

Nem eu quero mais que o dado
Ou que o tido desejo.

Estamos tão longe da *aurea mediocritas* de Horácio como da de Correia Garção. E contudo o tema é o mesmo! À descrição concreta que encontramos, por exemplo, na terceira ode horaciana que citámos (o rio de água pura, as poucas jeiras de terra, uma pequena messe certa, a ausência do mel excelente, do vinho óptimo, da rica lã) para concluir que “a quem muito pede muito falta; bem está aquele a quem Deus concedeu o suficiente com parca mão” alargou-se aqui a toda a ode, espraiando-se numa onda de calmo pessimismo. Aqui o poeta não quer mais do que o que tem, para evitar o esforço vão da vontade, uma vez que nada o merece. A ode concretiza-se num momento naquela metáfora simples, mas expressiva, do balde que expõe à chuva, para ter água, para logo retomar a expressão geral e abstracta.

A curta composição *Domina ou cala. Não te percas dando* (365) termina com uma reminiscência horaciana (I.4.13-14) nestes versos:

Melhor te acolhe a vil choupana dada
que o palácio devido.

Vimos que Horácio na ode XVI do livro III começava por exemplificar o poder do ouro e depois lhe contrapunha o seu desprendimento, dizendo que “quanto mais cada um a si mesmo negar, mais receberá dos deuses”. Eis como Ricardo Reis desenvolveu o mesmo tema (379):

Quero ignorado e calmo
por ignorado, e próprio
por calmo, encher meus dias
de não querer mais deles.

Aos que a riqueza toca
O ouro irrita a pele.
Aos que a fama bafeja
embacia-se a vida.

Aos que a felicidade
é sol, vira a noite.
Mas ao que nada 'spera
tudo o que vem é grato.

Uma imagem feliz (a fama que embacia a vida com o seu bafo), uma série de conceitos abstractos que concluem nos dois versos finais, cheios de estoicismo.

Analisámos algumas odes de Ricardo Reis e verificámos que não era tarefa fácil compará-las com as de Horácio, embora se reconheça em todas a existência de um

fundo comum. Muito menos fácil ainda confrontá-las com a ode *À riqueza de um Poeta*, de Correia Garção. Esta era, nas suas partes mais felizes, uma tradução do latim. Com o vate moderno dá-se o contrário: ele parte de um tema dado, a que a sua capacidade de abstracção, combinada com a imaginação poética, dá variações tão distintas que de cada vez nos parece que encontramos algo de novo³⁸ – esse algo de novo que é a essência da Poesia.

O segundo tema que vamos estudar nos seus reflexos em Correia Garção e Ricardo Reis é o do valor das letras, mais particularmente, da sua obra.

Em Horácio há duas odes – a que abre e a que devia fechar a colectânea – em que exprime o seu culto pela glória da Poesia. Na I ode do livro I, depois de enumerar as diversas paixões que agitam os homens, conclui desta maneira:

*.....me gelidum nemus
Nympharumque leues cum Satyris chori
Secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton;
Quod si me lyricis uatibus inseres,
Sublimi feriam sidera uertice.*

Este é, digamos assim, o voto, de uma solenidade quase religiosa, que Horácio formula ao começar a escrever. Quando coloca o epílogo na sua obra, satisfeito com o êxito do esforço, lança estes versos na mesma cadência majestosa e lenta:

*Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo impotens
Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
Vitabit Libitinam; usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita uirgine pontifex.*

O poeta considera depois a obra na sua expansão – em toda a parte será celebrado –, no seu valor de introdutor de novos modelos; e por último pede a Melpómene que o cinja com a coroa de louros dos filhos de Apolo.

³⁸ “Conseguiu realizar uma ‘novidade’ clássica, horaciana” – escreveu Sá-Carneiro (Cartas a Fernando Pessoa, Lisboa, 1958, vol. I, p. 162), o primeiro a aperceber-se da origem das fontes latinas deste heterónimo.

Este sentimento de ter cumprido bem a sua missão artística, que enche de um entusiasmo a custo reprimido a ode que acabámos de ver, aparece também em outros poetas latinos. Basta citar o epílogo das *Metamorfoses*, em que Ovídio se exprime de modo muito semelhante. O facto não deve surpreender-nos. Lembremo-nos de que naquela época o utilitarismo romano apenas começava a concluir que o cultivo das letras não era ocupação de ociosos, mas de espíritos superiores. Não admira que os poetas se esforçassem por acentuar que os seus carmes tinham vida mais duradoura do que as obras materiais submetidas ao desgaste do tempo e dos anos. Só as letras davam a verdadeira glória³⁹.

Colocado perante este tema, cujo duplo desenvolvimento analisámos na primeira e na última ode da primitiva colectânea de Horácio, o nosso Correia Garção voltou-se de preferência para a primeira forma. A sua ode XX (XIX), em que imita a I do livro I, enumera, como esta, diversas paixões humanas, e termina deste modo:

Eu, porém, nada quero, nada estimo
 mais que a dourada lira:
 se os pastores do Ménalo sagrado,
 se os loureiros d’Arcádia
 os meus versos escutam, os meus versos
 me separam do vulgo:
 na testa cingirei livre de inveja
 d’hera frondente coroa
 e, com lébico plectro ou venusino,
 ferindo as áureas cordas,
 Arcádia cantarei: o pátrio Tejo
 atenda ao novo canto
 com a verde cabeça goteando
 na urna recostado,
 se aqui chegar, que Radamanto pode
 negar-me o nome eterno?

Estamos, quase poderia dizer-se, diante de uma tradução correcta e elegante. Apenas os motivos da poesia lírica, evocados pelo Venusino – o bosque fresco, as danças leves das ninfas com os sátiros –, se condensaram no símbolo da “dourada lira”, expressão aliás usada noutros pontos pelo poeta latino; as “heras, prémio das testas ilustres”, avançaram alguns versos mais na enumeração. O favor das musas Euterpe e Polímnia, com a lira de Lesbos, em Correia Garção desdobrou-se nos

³⁹ A noção de que a poesia tinha o dom de perpetuar a glória já estava nos seus cultores gregos, como Teógnis de Mégara (l.237-252) e, sobretudo, Píndaro (e.g. *Olímpicas*, IX.21-29).

“pastores do Ménalo sagrado”, nos “loureiros de Arcádia” – referências à Arcádia Ulissiponense – e ainda no “lésbico plectro ou venusino”.

Os dois versos finais de Horácio não são reproduzidos claramente. O nosso poeta não se atreve a formular expressamente o voto de ser contado entre os líricos e tocar os céus com a excelsa fronte. Para os substituir, emprega uma larga perífrase, cujo sentido vem a ser o mesmo: que o pátrio Tejo atenda ao novo canto, e as leis da morte não atingirão a eternidade da sua fama. O desenho do Tejo “com a verde cabeça goteando, / na urna recostado” é certamente inspirado na escultura grega da época helenística, que dava aos rios essa representação; e colhe n’Os *Lusíadas* a sua tradição literária (talvez no Canto IV, estâncias 71-72), a qual por sua vez era herdada do Livro VIII da *Eneida*.

Consideremos agora a maneira por que Ricardo Reis desenvolveu este tema. Começemos por ler a ode que o versa (310):

Seguro assento na coluna firme
 dos versos em que fico,
 nem temo o influxo inúmero futuro
 dos tempos e do olvido;
 que a mente quando, fixa, em si contempla
 os reflexos do mundo
 deles se plasma torna, e à arte o mundo
 cria, que não a mente.
 Assim na placa o externo instante grava
 seu ser, durando nela.

Esta é, segundo os editores das *Obras Completas de Fernando Pessoa*⁴⁰, a redacção definitiva da ode, cuja variante é bastante diversa: aí o poeta dizia que o momento de inspiração em que criava as odes, uma vez que cessava, o desligava também da sua obra; esta vivia por si e excedê-lo-ia; é doravante seu dono o tempo, não o criador; pois que durar é só para os deuses. Porém, nesta ode que reproduzimos, a influência horaciana é clara e nítida como raras vezes, a ponto de podermos afirmar sem hesitação que é a ode XXX do livro III o modelo.

Temos até dois versos que se aproximam da tradução:

Nem temo o influxo inúmero futuro
 dos tempos e do olvido

⁴⁰ Editorial Ática, Lisboa. É também a que figurava na revista *Athena*. Cf. as duas edições críticas publicadas pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda: a de Silva Bêlkior (1988) e a de L. Fagundes Duarte (1994).

que lembra de perto a expressão do original:

*Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.*

Apenas os quatro primeiros versos partem da ode horaciana; os demais apresentam aqueles conceitos profundos, apertados numa forma de uma concisão quase elíptica, que é característica do poeta-filósofo de que estamos a ocupar-nos. Duas são as ideias que exprime nos versos 5 a 8: é na assimilação do espírito pensante com os próprios fenómenos que consiste a arte; por isso é a ela que cria o mundo, não a mente. Mas falta ainda a conclusão:

Assim na placa o externo instante grava
seu ser, durando nela.

Assim o efémero grava a sua essência na forma que perdura.

A ode de Ricardo Reis, começando por aquela metáfora de sabor tão helénico (“a coluna firme / dos versos em que fico”), desafia, como a de Horácio, o desgaste dos anos. Mas aquela continuara a desenvolver o conceito da duração no tempo por meio de exemplos concretos (o pontífice e a vestal subindo ao Capitólio) e concluíra no voto de glória, com uma prece a Melpómene. Esta toma um caminho mais abstracto e, em vez de exaltar o poeta, define a arte universal e eterna.

Assim mais uma vez se manifesta a superioridade de Ricardo Reis sobre Correia Garção, que, embora tivesse acrescentado ao final da sua ode uma imagem diferente, não soubera pensar de novo o tema, para dele extrair conceitos pessoais, e se limitara a parafraseá-lo.

Chegámos ao final deste confronto entre dois grandes horacianistas portugueses, que tentámos estabelecer através da leitura de algumas odes de ambos. De passagem tirámos já algumas conclusões sobre a arte de um e a de outro, mas é chegada a altura de sistematizar o que afirmámos.

Temos, por conseguinte, dois poetas que partem do mesmo modelo e o desenvolvem nos seus versos; que são ambos dotados de uma expressão de uma sobriedade e de uma elegância clássica e conservam no seu verso branco um ritmo que se aproxima do do vate latino.

Até aqui os pontos de contacto entre ambos.

Mas Correia Garção é, perante Horácio, um intérprete fiel, um tradutor difícil de imitar, que chega a ser, como já disse, demasiado perfeito. Limita-se a nacionalizar certos passos de sabor mais romano, quando substitui, por exemplo, os feitos latinos pelas conquistas e navegações dos Portugueses. A isto se reduz a sua originalidade.

Nas odes de Ricardo Reis, em que se versam temas horacianos, tudo é novo, e a custo distinguimos às vezes, num ou noutro passo, expressões comuns a Horácio. As imagens são diferentes e tão arrojadas como expressivas, a linguagem é predominantemente abstracta, a parte da especulação filosófica domina as composições.

Considerando as odes de um e outro poeta, ocorre-nos agora perguntar qual deles terá sido melhor horacianista?

Talvez muitos entendam que será aquele que mais se aproxima do seu modelo, ou seja, no nosso caso, Correia Garção. Mas a esses poderemos objectar que o verdadeiro poeta não é capaz de imitar os outros; pode assimilar o espírito que animara as composições que leu, mas não o reproduz vazado na mesma expressão. A condição do verdadeiro poeta é renovar-se e mostrar-nos tudo como se o víssemos pela primeira vez. Assim, Ricardo Reis, através das suas odes, vai desdobrando aos nossos olhos um panorama artístico sempre diferente, reflectido e belo.

E que a sua potente personalidade reagira e realizara-se plenamente em contacto com o legado artístico de Horácio e atingira assim os cumes da verdadeira arte.

8. ASPECTOS NOVOS DO HORACIANISMO EM CORREIA GARÇÃO*

Embora se julgue e afirme correntemente que as raízes da formação greco-latina nunca penetraram muito fundo no solo cultural português, basta-nos percorrer as obras de alguns dos nossos escritores, desde o século XV à actualidade, para verificarmos o exagero dessa asserção, e nos convenceremos de que a falta de estudos completos sobre o assunto é, em muitos casos, a responsável por essa opinião generalizada.

Mais interessante ainda é observar que não só os poetas quinhentistas reconhecidamente imbuídos de humanismo, como Camões, António Ferreira e Diogo Bernardes, mostram a cada passo a formação clássica que lhes assistia. Mesmo naqueles que, séculos mais tarde, proclamaram abertamente a sua independência em relação aos cânones dos seus maiores, as reminiscências da Antiguidade Greco-Latina surgem com uma frequência reveladora. Ao dizer isto, lembro-me, por exemplo, de Garrett. Não do Garrett autor de *Catão*, *Méropé* e *Retrato de Vénus*, cheio da disciplina terceirense de D. Frei Alexandre da Sagrada Família, mas do espírito vivo, maleável e brilhante que criou as *Viagens na Minha Terra*. É precisamente nesse livro que, não raro intervêm, no decurso das suas reflexões, saborosas reminiscências clássicas, usadas com aquele equilíbrio discreto, próprio da maturidade do artista.

Outro inovador dos princípios literários da sua época, de projecção incomparavelmente menor, mas não menos instrutiva sob o ponto de vista que estamos a considerar, foi Correia Garção. E, no caso deste poeta, é interessante verificar que as suas composições mais acentuadamente clássicas são precisamente as que lhe deram jus à admiração da posteridade. A poetização do dia-a-dia, da simplicidade do ritual familiar, que caracteriza a melhor parte da sua produção, é uma herança

* Publicado em *Humanitas* 9-10 (1957-1958) 37-51. Retomado em *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2008 (2.ª ed.), 81-93.

horaciana. E o próprio autor se escuda na arte do Venusino, quando se defende, nas suas famosas sátiras, contra os que o acusavam de excessiva familiaridade na escolha de vocábulos e de motivos. Os termos em que o faz são demasiado conhecidos, para que se torne necessário repeti-los aqui.

Mas o horacianismo em Correia Garção está já estudado, pelo menos em grande parte, por Menéndez y Pelayo, na sua obra *Horacio en España*¹, e, depois disso, outros autores se ocuparam de aspectos parcelares do mesmo assunto.

Hoje é nosso intuito apenas acrescentar ao muito que já se disse algumas reflexões sugeridas pela leitura das três odes inéditas, publicadas a primeira vez por António José Saraiva, na Coleção de Clássicos Sá da Costa². Essas três odes, que não figuravam na edição de Roma³ nem nos vários inéditos dados à estampa isoladamente por Camilo Castelo Branco, Teófilo Braga e outros⁴, constam do Ms. 1164 da Biblioteca da Universidade de Coimbra e figuram na edição de que acabo de falar com os números XXXVIII, XXXIX e XL, ocupando as páginas 184 a 195 do vol. I (Poesia Lírica e Satírica) das *Obras Completas de Correia Garção*.

É fácil descobrir a influência horaciana em qualquer dessas três novas odes, embora o grau de evidência varie de umas para outras, como veremos em breve.

Nas duas primeiras temos ainda o interesse suplementar de nos apresentarem o tratamento de temas já versados pelo poeta, embora de maneira diferente.

Após um rápido confronto entre as odes de Horácio e as de Correia Garção, é fácil concluir que não raro o vate lusitano usa o velho processo latino da *contaminatio*, imitando numa só composição passos de duas ou mais poesias do Venusino⁵, convertendo-a em “mosaico”, como expressivamente disse Menéndez y Pelayo⁶.

Sirva-nos de exemplo a ode III⁷, cujo começo

¹ Madrid, 1885, 2 vols.

² Lisboa, 1957, 2 vols. Este trabalho foi lido à Associação Portuguesa de Estudos Clássicos em Dezembro desse mesmo ano.

³ *Obras Poéticas e Oratórias de P. A. Corrêa Garção* com uma introdução de J. A. de Azevedo Castro, Roma, Tipografia dos Irmãos Centenari, 1888.

⁴ Para uma enumeração completa de edições e manuscritos de Correia Garção, veja-se p. XLIX a LX da obra citada na n. 2. Além das referidas odes, a edição apresenta também seis sonetos inéditos, dos quais dois se encontram na *Miscelânea de verso e prosa ordenada e escrita por João J. Pinto de Vasconcelos, Secretário do Estado de Angola*, 1798, manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa, F. G. 8583, fl. 63, um na *Coleção de Sonetos que se não achão impressos, extrahidos dos ms. antigos e modernos*, 1786, Ms. da Biblioteca Nacional de Lisboa, F. G. 8610, fl. 72, e três no citado Ms. da Biblioteca da Universidade de Coimbra, n. 1164, fl. 23 e 24. Encontram-se transcritos de p. 68 a 73 desta edição.

⁵ Basta lembrar a ode IX de Camões (ed. de A. J. Costa Pimpão, *Luís de Camões, Rimas*, Coimbra, 1973): Fogem as neves frias

para se concluir que o processo já tinha foros de nobreza na nossa literatura.

⁶ *Horacio en España*, Madrid, 1885, tomo II, p. 327.

⁷ Seguimos a numeração da edição de António José Saraiva.

Pois torna o frio Inverno, sacudindo
 Das estridentes asas gelo agudo,
 As retalhadas mãos, amável Lídia,
 Aqueçamos ao fogo.

é uma reminiscência clara de *Carmina* I.9:

Vides ut alta stet niue candidum...

Ao passo que mais adiante:

Ora bebamos, Lídia; deixa aos Astros
 O governo dos Orbes.
 Não queiras triste penetrar a densa,
 Caliginosa névoa do futuro:
 Não percas um instante de teus dias;
 Olha que o tempo voa!

as referências à astrologia nos transportam à famosa advertência a Leucónoe, na ode XI do mesmo livro I, contra “os números babilónios”, e o não menos célebre conselho, que ficou como uma etiqueta sobre toda a ética horaciana: *Carpe diem*.

Do mesmo modo, na ode XXVII:

Oh mil vezes feliz o que encerrado
 Entre baixas paredes
 O tormentoso Inverno alegre passa...

é fácil encontrar os ecos do epodo II (*Beatus ille...*) – já assinalados por Menéndez y Pelayo⁸ –, e ainda da ode XV do livro II de Horácio e I do livro III.

Por sua vez, a conhecida ode I:

Não arábico incenso, ouro luzente,
 Nem pérolas do Ganges,
 Não tenho que of’recer-vos reverente,
 Malhas arnezes, púnicos alfanges;

⁸ *Op. cit.*, II, p. 329. No seu livro, Menéndez y Pelayo apenas identifica os originais desta ode, da IV (À Virtude), da XIII (À Restauração da Arcádia), da XV (À Riqueza de um Poeta), da XVI (Ao Padre Delfim), da XXI e XXVII.

aproveita alguns temas e formas de expressão de *Carmina* II.18; III.1 e 30; e IV.2, além da parte original do poeta, que não costuma faltar.

Isto é claro, sem recorrer ao caso extremo da ode XXIX, que, sendo uma homenagem ao Venusino, decalcada no *Pindarum quisquis studet aemulari* de IV.2, contém aquilo a que poderíamos chamar, em termos musicais, uma “rapsódia horaciana”.

O processo contrário, isto é, o aproveitamento da mesma ode latina para tratamentos diversos do tema, encontra-se igualmente bem documentado⁹. Citemos apenas a ode IV do livro I, na qual Correia Garção se inspirou para as suas odes VI, XVII e XXIX, utilizando nas duas primeiras o motivo que se pode resumir nestes versos:

*pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris...*

e, na terceira, o da evocação da Primavera e das actividades que essa estação desperta.

O tema da *aurea mediocritas* era tanto da predileção do poeta latino como do português, e por isso nos aparece desenvolvido mais do que uma vez ao longo das respectivas obras. Mas um dos seus tratamentos mais célebres, o da ode XVIII do livro II, que começa:

*Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar*

serviu de modelo a Correia Garção para a primeira estrofe da ode I e para a ode XV.

Tudo isto que ficou dito tem por fim mostrar que o nosso poeta não raro gostava de glosar de formas diversas o motivo de uma mesma ode horaciana. É precisamente o que se passa com a que vamos analisar primeiro, a que tem o número XXXVIII na edição de António José Saraiva.

O tema desta ode, de uma unidade perfeita, é nitidamente o do carme I do livro I de Horácio, aquele que os classicistas, mais ainda por razões métricas do que por motivos literários, costumam designar por *Maecenas atavis*. Aí se fala sucessivamente dos vários gostos humanos: as competições atléticas, a política, a agricultura, o comércio marítimo, a bebida, as guerras, a caça – por oposição ao conceito de felicidade do poeta: a glória literária.

Da mesma maneira, Correia Garção forma o contraste entre as predileções alheias: o comércio, a guerra, as dignidades eclesiásticas, a febre de construções,

⁹ Sobre este assunto, vejam-se também os exemplos que já apontámos no ensaio anterior, “Reflexos Horacianos nas Odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)”.

as lutas, a caça – e as suas: a leitura dos clássicos, a pintura, a poesia. E a ode termina com uma estrofe que é quase uma versão literal do latim:

Se meus versos e cópias receberem
A vossa aprovação, douto Noronha,
Coroadas de louros minha frente
Chegará às estrelas.

Se compararmos esta ode com o seu original, notamos um paralelismo quase perfeito entre ambas, pelo que toca à enumeração das preferências do vulgo, com mais uma ou outra, que o nosso poeta introduziu, e que é reflexo dos costumes da época. Mas temos, de novo, a referência ao gosto pela leitura dos grandes escritores (aconselhada insistentemente por Horácio em passo célebre da *Epístola aos Pisões*) e ao seu amor pela pintura:

Ir c'ó lápis no quadro debuxando
Dos Lápidas cruéis a antiga história
E de Medusa a frente vingadora,
Me agrada e me recreia.

Mais que as grandes riquezas do Oriente
Do grande Rafael invejo aquele
Divino engenho que os homens eterniza
Nas sublimes pinturas.

Por isso, na estrofe final, há pouco citada, se fala de

... meus versos e cópias...

numa associação das duas artes que eram caras a Correia Garção. Esta é uma das mais curiosas diferenças a assinalar, se quisermos confrontar esta ode com a XIX, consagrada ao mesmo tema horaciano:

Quantos, caro Pinheiro, noite e dia
Curvados sobre os livros

Aí, um dos gostos alheios, a contrapor à preferência do autor pela poesia, é precisamente o da pintura:

Sonha com Rafael e Ticiano,
Enquanto o astuto adelo

Na frágil tábua com o dedo mostra
A testa de Medusa.

Antes, o poeta enumerara as várias noções de glória e de felicidade professadas pelo vulgo: a magistratura¹⁰, a guerra, o comércio marítimo, o jogo, as tapeçarias. Depois, fala ainda da caça e dos banquetes, para terminar à maneira horaciana:

Eu porém nada quero, nada estimo
Mais que a dourada Lira.
Se os pastores do Ménalo sagrado,
Se os loureiros d'Arcádia
Os meus versos escutam, os meus versos
Me separam do vulgo:
Na testa cingirei livre de inveja
D'era frondente coroa;
E, com lésbico plectro ou venusino
Ferindo as áureas cordas,
Arcádia cantarei: o pátrio Tejo
Atenda ao novo canto
Com a verde cabeça goteando
Na urna recostado.
Se aqui chegar, que Radamanto pode
Negar-me o nome eterno?

Qual das duas odes teria sido a primeira? É difícil formular qualquer resposta fundamentada. A análise dos dados cronológicos dir-nos-á que a ode XIX, dedicada a Gaspar Pinheiro da Câmara Manuel, um dos sócios da Arcádia, segundo o Ms. de 1767 (como informa uma nota da edição de que estamos a servir-nos), e contendo, além disso, uma referência às glórias da mesma Arcádia, terá de situar-se depois de 1756. A alusão a Carlos XII, ao príncipe Eugénio de Sabóia e ao general Turenne¹¹ apenas fornece um inútil *terminus a quo*. Frederico II da Prússia dá-nos um termo mais lato, até 1786, ou, se se tratar da Guerra dos Sete Anos, 1756 a 1763.

Por sua vez, a ode XXXVIII, dedicada a João José Ansberto de Noronha, 6.º conde de S. Lourenço (1725-1804), destinatário também da sátira II, e preso, à ordem do

¹⁰ O prefaciador da edição de Roma, J. A. de Azevedo Castro, estabelece uma relação muito plausível entre esta referência às dificuldades da carreira judicial e os *incompletos estudos jurídicos* do seu autor (pp. L e LI). Nada diz, porém, da origem do tema geral da ode.

¹¹ Os *Alexandres*, *Eugénios* e *Turenas* são também mencionados na ode XVI, em contexto de sentido irónico.

Marquês de Pombal, em 1759, oferece uma amplitude cronológica ainda mais larga. Qualquer delas é certamente anterior à prisão do poeta, em 1771.

Às duas é comum a linguagem concisa e cheia de latinismos, a predileção pelas notações de cor e movimento, a que se presta a própria temática escolhida. Mais rica estilisticamente, denunciando um domínio mais perfeito da técnica, a ode XIX, com as suas expressões onomatopaicas (*Pelouros assoviam... C'o tropel dos cavalos freme a terra... ondeando sussurra*), o uso repetido de verbos de movimento no começo da frase (*rasgam negros Austros... brilha entre a rouca saraiva... estala a fraca verga*). A razão, porém, não é suficiente. Os estudiosos das literaturas clássicas ainda têm bem presente o celebrado caso do suposto arcaísmo das *Suplicantes* de Ésquilo, que um testemunho papirológico veio desmentir de maneira insofismável...

Deixamos, portanto, a pergunta apenas enunciada.

E, de qualquer modo, não podemos concordar inteiramente com o juízo formulado por Menéndez y Pelayo acerca da ode XIX (única que lhe era conhecida) ao dizer: “Esto es latín con palabras portuguesas, y ciertamente no puede irse mas allá en la reproducción de la forma lírica antigua, reproducción pura e seca, sin añadir nada nuevo, tal como Garção la comprendía.”¹²

Os efeitos estilísticos de que há pouco falámos são, precisamente, exclusivos da versão portuguesa.

A segunda das odes inéditas, a que tem o número XXXIX, é um elogio da Virtude, tema favorito do nosso autor, como do vate latino. Da coragem inalterável do homem de consciência pura falam-nos dois dos mais citados carmes horacianos: o XXII do livro I (*Integer uitaе scelerisque purus*) e o III do livro III (*lustum et tenacem propositi uirum*).

São essas duas odes que podemos considerar como fontes daquela de que nos vamos ocupar, na sua primeira parte. No entanto, aqui como noutras poesias suas, Correia Garção não segue servilmente o modelo latino.

No começo do carme I.22, Horácio diz que o varão íntegro e inocente não precisa de armas, quer atravesse as Sirtes embravecidas, o Cáucaso inóspito ou as margens do fabuloso Hidaspes. E a seguir exemplifica esta máxima com o seu próprio caso: a maneira miraculosa como escapara a um lobo na floresta da Sabina¹³. Eis como o nosso autor metamorfoseou o passo, retirando-lhe o seu conteúdo individualizante, para o enquadrar no tema geral:

Aquele que guiado da Virtude
Ao templo da suprema Eternidade

¹² *Op. cit.*, II, p. 328.

¹³ Sobre a interpretação tradicional desta ode e validade a atribuir-lhe, veja-se o admirável estudo de Ed. Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1957, pp. 184-188. O ilustre mestre oxoniense descobre no tom geral da composição uma atitude meio séria, meio jocosa, do poeta.

Sobe, armado da rígida constância,
De indómita coragem,

Com plácido semblante abre o caminho
Por entre rudes sarças espinhosas,
Por escarpados, rígidos rochedos
Da íngreme montanha,

Não lhe fazem torcer o firme intento
Agudos uivos de roazes lobos,
Nem de torvos leões roucos rugidos,
Nem serpes sibilantes,

Nem ser o ar, ardendo em viva brasa,
Estridentes coriscos arrojando,
Nem ver a terra, até o inferno aberta,
Chamejando horrorosa.

Lá temos os *roazes lobos* em vez do simples lobo da Sabina, que fugiu ante o inerme Horácio. Em compensação, a quarta estrofe, que acabamos de ler, fala da ausência de temor durante as grandes perturbações atmosféricas, como acontece na III ode do livro III.

Nas estrofes seguintes, o fio da inspiração horaciana torna-se mais ténue, até quase desaparecer. Mas, quando, mais adiante, recomeça:

Desta têmpera o ínclito Pacheco

encontramo-nos em face de um exemplo, à maneira dos antigos.

Do mesmo modo, na ode V do livro III, Horácio apresentara um exemplo célebre entre todos: o de Régulo. O mesmo episódio de Régulo aparece na ode XXIX de Correia Garção, e sabemos que o poeta lhe consagrou uma tragédia, hoje perdida. Aqui, porém, em vez da história romana, é a própria gesta nacional que lhe fornece o paradigma da integridade inabalável do justo.

Por outro lado, na ode V, também consagrada à Virtude, o exemplo é tipicamente romano: Mário perante César e os cônsules¹⁴.

¹⁴ Já notado por Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, II, p. 316: “La oda a la Virtud, que es de las mejores suyas, empieza con una traducción de los primeros versos del *Iustum et tenacem...* y termina con el episodio, diestramente intercalado, de aquel Mario, secuaz del emperador Galba, a quien por su constancia y firmeza perdonó Otón la vida.”

Nesta última composição estamos ainda mais próximos do *Iustum et tenacem propositi uirum*. Como em Horácio, diz-se que:

O constante varão que justo e firme
Da difícil Virtude segue os passos,
O pesado semblante do tirano
Não teme, não estranha.

A estrofe seguinte fala do seu destemor perante os suplícios, que é fácil identificar com os da Inquisição. Não falta a estrofe consagrada às tempestades nem o famoso

impavidum ferient ruinae

que se encontra vertido quase literalmente como

.....da ruína
Impávido não foge.

Na ode IV, também à Virtude, os exemplos de Régulo e Mário aparecem reunidos ao de Catão de Útica e do nosso D. João de Castro. Nesta composição, porém, formam apenas a transição entre a parte inicial, em que, depois de traçar o perfil de Prometeu agrilhado, se delineia a atitude do homem que sofreu uma penhora injusta, perante a riqueza e a abundância alheia, a sua impassibilidade ante as tempestades, a inveja e a mentira – e a parte final, caricatura impiedosa, mas flagrante, do lisonjeiro da corte, até terminar com o orgulhoso dístico:

Mas qual marpésia rocha, um peito forte
Não roga, não se abate.

Estamos agora em presença de uma ode que reflecte decerto os sentimentos que dominavam o espírito do poeta na atormentada crise financeira que lhe amargurou os últimos anos da existência, e que foi causa de não menores tormentos de ordem intelectual, pois é o próprio autor que nos confessa, em conhecido passo da sátira I, que os inimigos o apontavam

..... bradando:
Lá vai o novo Horácio autor da ode
– Varra o credor soberbo a pobre casa
C'o desabrido alcaide.....

Nas três odes à Virtude, que acabamos de recordar sucintamente, é fácil, portanto, reconhecer a influência horaciana, embora notemos nelas a presença da experiência pessoal do poeta, o que nos leva a contestar novamente a opinião, a nosso ver, exagerada, de Menéndez y Pelayo, quando diz que elas são “siempre faltas del elemento subjetivo y personal del poeta, único que bastaría a darles color y vida”¹⁵.

No conjunto afigura-se-nos que a V é a de sabor mais nitidamente romano, apesar da referência aos suplícios contemporâneos, mas a XXXIX distingue-se pela feliz adaptação do exemplo da história portuguesa ao motivo horaciano¹⁶ e pela hábil combinação de temas de duas odes latinas.

A ode XL está longe de apresentar a unidade de tom e a perfeição estilística das duas anteriores. O autor empregou aqui um esquema métrico que não encontramos em nenhuma das outras composições até agora conhecidas: o da ode alcaica, numa das modalidades preceituadas pelos setecentistas¹⁷. Assim, o primeiro, segundo e quarto verso de cada estrofe termina sistematicamente por uma proparoxítona, curiosa habilidade de que resulta uma impressão geral de atonia, muito prejudicial à musicalidade da composição.

Falámos há pouco da falta de unidade de tom. Seria mais exacto ainda dizer artificialidade. Com efeito, o poeta, renegando uma das suas ideias favoritas, a da imortalidade conferida pela poesia, tal como a expõe na ode XI, e, ainda, que

... meus versos dominam sobre os anos

como diz na ode I, seguindo mais uma vez na esteira de Horácio¹⁸, declara aqui:

Ah! de que importa que o furor métrico
À fama entregue varões magnânimos,
Hinos entoe e cânticos?

¹⁵ *Op. cit.*, II, p. 329.

¹⁶ Há uma reminiscência camoniana no v. 1 da estrofe 4:

Nem ver a terra, até o inferno aberta,

que parece um eco do v. 3 da estrofe 80 de *Lus. VI*:

Vendo ora o mar até o Inferno aberto

O facto encontra-se assinalado no Ms. 1164 da B.U.C.

¹⁷ Sobre os esquemas possíveis para a ode alcaica em português, bem como para os demais tipos de odes, veja-se o capítulo intitulado “Odes”, pp. 101-102 do Ms. 1164 da B.U.C.

¹⁸ Cf. *Carmina* III.30 e IV.3, 8 e 9.

E continua a falar da inanidade da glória alcançada através da poesia, uma vez que a Parca cortou o fio da existência.

Seja qual for o destino da alma, não chegam lá as Musas. Lembra em seguida os dois caminhos possíveis, o Olimpo e o Báratro, numa curiosa confusão de conecções escatológicas de épocas muito diferentes. Se chamamos a atenção para o facto, apesar de sabermos bem em que medida essas crenças foram confusas e mal definidas durante toda a Antiguidade Greco-Latina, é porque nos parece que o modelo presente nesta parte da ode é o canto VI da *Eneida*, como o prova a referência ao estrondo do látego e aos brados de Flégias, eco dos que ressoam nos versos 618-620 do citado livro da epopeia latina. Até aqui, portanto, temos apenas reminiscências de Virgílio, que, como é sabido, não são as únicas. Basta lembrar a *Cantata de Dido*, o quadro da perda de Tróia, no *Teatro Novo*¹⁹, e os vários louvores do Mantuano esparsos pela *Dissertação Terceira*, e ainda a confissão da preferência por este autor, expressa na ode VI²⁰, ou a já citada ode XXXVIII²¹, e, com especial relevo, o final da epístola I:

Que o tempo todo gasto em ler Virgílio
No meu pobre, mas certo domicílio.

A lembrança dos heróis virgilianos, Eneias, Dido, Mezêncio, Turno, continua a dominar nos versos seguintes, em que se diz que nenhum desses celebrados heróis, nem Aquiles, nem Heitor, nem Alexandre Magno, mereciam que as Musas os exaltassem. Esses só sabiam destruir.

E proclama:

Cessem as Musas d'em canto harmónico
Exaltar esses nobres linfáticos
Que, quais raios, só brilham
Quando destroem, rápidos.

¹⁹ Pp. 320-321 da edição de Roma.

²⁰

Porém Virgílio, Sófocles, Homero,
O venusino Horácio,
São as ricas alfaías que me adornam
A sala majestosa,

²¹

Nada, Noronha ilustre, me convida
Mais do que ler Virgílio, Homero e Tasso,
O grande Brito, o Sousa esclarecido,
Resendes, Barros, Teives.

Do nosso Augusto já com voz trémula
 Levem os faustos, sublimes hábitos
 Desde esse Ártico pólo
 Até o pólo Antártico.

Desde esta estrofe até ao final da composição, o autor celebra os benefícios desta nova *Pax Augusta*. E, ao fazê-lo, percebemos claramente os ecos de duas odes horacianas: a XXIV do livro III e a XV do livro IV, sobretudo desta última. Aí se exaltava a abundância agrícola, a paz, a repressão da licença, o castigo dos culpados, o desenvolvimento das artes, a ausência da discórdia, da violência e da ira.

De modo semelhante, Correia Garção celebra no reinado em curso a repressão da hipocrisia, do fanatismo e da crueldade e avareza, o castigo dos crimes, o culto da justiça.

Não é este o único elogio a D. José. Lembremos apenas este passo²² da *Oração Oitava*, escrita pouco depois do atentado contra o monarca:

... mostrará que V. M. ... protegeu e que animou as artes, as musas e as ciências; que amparando os interesses de seus vassallos, fez V. M. que o nosso comércio tiranizado pela cobiça alheia e pela inércia natural quebrasse as grossas algemas que o manietavam; mostrará que foi V. M. quem resgatou tantas almas de clandestino e tirano cativo com que as oprimia a cobiça, a avareza e a hipocrisia: que V. M. nos acudiu com pronto remédio em consternação que parecia que o não podia ter... mostrará finalmente, senhor, que V. M., inexorável inimigo dos vícios, promulgou inumeráveis leis todas justas, todas necessárias, todas santas...

Dois anos depois de pronunciado este encómio, o autor lia em sessão da Arcádia, de Outubro de 1759, uma ode comemorativa da elevação de Sebastião José de Carvalho e Melo a conde de Oeiras²³, onde figura o mesmo elogio das grandes medidas promulgadas para o bem da Nação, e do “público sossego”, de que então se gozava. Anteriormente a esta, como nota António José Saraiva, teria sido escrita a epístola IV, em que o futuro Marquês de Pombal não recebe ainda o título de conde. E, enfim, anterior a qualquer destas composições é, sem dúvida, o romance hendecassílabo *À feliz aclamação do Sr. Rei D. José I de gloriosa memória*²⁴.

Inútil lembrar neste momento a possível relação existente entre a atitude política revelada nestes poemas, a da *Fala do Infante D. Pedro, Duque de Coimbra, aos Portugueses, querendo-lhe levantar uma estátua pelo seu bom governo, o que ele não*

²² P. 587 da edição de Roma (= vol. II, p. 177 da edição de A. J. Saraiva).

²³ A XXXI da edição de A. J. Saraiva.

²⁴ Pp. 224-227 da edição de Roma (= vol. I, pp. 255-257 da edição de A. J. Saraiva).

consentiu, e a prisão ulterior do poeta, pois isso levar-nos-ia longe do nosso propósito. Apenas quisemos mostrar os muitos paralelos que se encontram na obra de Correia Garção para a recém-publicada ode XL²⁵. Tivemos ocasião de ver também que é a única que denuncia influência virgiliana segura, mas não deixa de revelar, na sua segunda parte, o modelo de Horácio, na descrição da *Pax Augusta*. Embora de estrutura lógica menos perfeita – o valor das Musas para perpetuar a glória humana, negado no começo da ode, acaba por ser invocado em favor do monarca, na última parte – e de cadência dura e dissonante, a composição tem valor informativo considerável. Diferente é o caso das odes XXXVIII e XXXIX, à primeira das quais acresce ainda o interesse autobiográfico da revelação dos gostos do autor: às suas predileções literárias, já conhecidas de outros passos, alia as preferências artísticas, que nunca exprimiu tão claramente. Uma e outra ode se distinguem pela sua perfeição formal e nos interessam pela novidade no tratamento de temas horacianos já anteriormente desenvolvidos pelo poeta.

Bastaria esta qualidade para lhes assegurar um lugar de relevo na produção do mais clássico dos nossos escritores setecentistas.

²⁵ Se insistimos neste ponto, foi porque a contextura desta ode, tão diferente da das outras, chegou a provocar-nos dúvidas sobre a sua autenticidade, dúvidas que, diga-se de passagem, um exame do Ms. 1164 da B.U.C. não comprova. Note-se também que a sintaxe alatinada de Correia Garção atinge aqui o máximo.

9. TEORIA E PRAXIS NO BUCOLISMO SETECENTISTA PORTUGUÊS*

A expressão, hoje consagrada, de “modo bucólico” ou aquela outra de “pastoril” é de tal maneira abrangente que gostaríamos, antes de falar do nosso bucolismo setecentista, de fazer algumas considerações sobre o que actualmente julgamos saber acerca das suas origens e denominações.

Princiaremos por acentuar que a tese, que chegou a ter certa aceitação, das origens pastoris da poesia, a partir de cantos ao desafio de guardadores de gado, não se dá hoje como provada, sobretudo a partir dos trabalhos de Thomas G. Rosenmeyer¹. Estamos, contudo, perante uma situação rara em história literária: conhecemos o nome e a obra do πρώτος εὑρετής, “o primeiro inventor”, ou seja, Teócrito. Esta a muito simples razão pela qual, ao referir os géneros literários na *Poética*, Aristóteles nunca alude a este, que é posterior. Efectivamente, Teócrito viveu entre o final do século IV e a primeira metade do III a.C.

Conhecido desde a Antiguidade por o Siracusano ou o Siciliano, embora outros o julgassem natural de Cós, é por aqueles etnónimos que ele é habitualmente designado. A sua obra, de publicação póstuma, recebeu um título que lhe terá sido dado talvez pelo primeiro editor: Εἰδύλλια, *Idílios*. Ora os Antigos não atribuíam grande importância aos títulos. Este, por exemplo, era um diminutivo que queria dizer simplesmente “pequena forma”, ou seja, “pequeno poema”. Decididamente, não se previa que viria a ter tão grande fortuna literária.

É sem dúvida um acaso que a primeira ocorrência do lexema se registe numa carta de Plínio-o-Moço, à mistura com outros sinónimos que lhe propõe um amigo como título de uma colecção de poemets que escrevera (IV.14.9):

* Publicado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 74-90.

¹ *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric* (Berkeley 1969), que demonstrou a inconsistência da chamada tese oriental e de outras. O mesmo helenista e comparativista se opôs à extensão do termo e do conceito de pastoral, que foi feita por alguns críticos, sobretudo Empson.

Proinde, sive epigrammata sive idyllia sive eclogas sive, ut multi, poematia seu quod aliud vocare malueris, licebit voces, ego tantum hendecasyllabos praesto.

De modo que, quer lhes queiras chamar epigramas, ou idílios, ou éclogas, como muitos fazem, poemetos, ou qualquer outra designação que preferires, podes fazê-lo; eu apoio somente a de hendecassílabos.

Repare-se que, destes vários nomes enumerados em paridade, um é o de écloga, que, tal como os outros, é de origem grega. O seu significado é perfeitamente claro: ἐκλογή é um “trecho escolhido”. As Éclogas de Estobeu, por exemplo, são constituídas por uma selecção, em quatro livros, de frases de diversos autores gregos, em prosa ou em verso, sobre os assuntos mais variados.

Voltando à frase de Plínio-o-Moço, é curioso lembrar que dezasseis séculos mais tarde Boileau aceitou sem preconceitos a sinonímia em passo muito citado do Canto II de *Art Poétique*, ao preceituar:

Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
doit éclater sans pompe une élégante idylle.
Son tour simple et naïf n’a rien de fastueux,
et n’aime point l’orgueil d’un vers présomptueux.

E, alguns versos adiante:

et par quel art encore l’églogue quelquefois
rend dignes d’un consul la campagne et les bois.
Telle est de ce poème et la force et la grâce.

Num destes versos (“rend dignes d’un consul la campagne et les bois”) todo o leitor recordado de Virgílio distingue o eco das primeiras linhas de um dos poemas mais discutidos de todos os tempos, a Écloga IV:

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus.
Non omnis arbusta iuvant humilesque myricae;
si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

Musas da Sicília, elevemos um pouco nossos cantos!
Não aprezem a todos os arbustos e os humildes tamarindos.
Se cantamos as florestas, que as florestas sejam dignas de um cônsul.

Chamámos-lhe écloga, como muitos ainda hoje fazem, mas os manuscritos mais antigos do poeta mantuano usaram outro termo, que obtiveram substantivando

o plural neutro de um adjetivo que já aparecera em Teócrito a qualificar o seu canto (βουκολικᾶς ἀοιδᾶς, I.64) ou a sua Musa inspiradora (τᾶς βουκολικᾶς μοῖσας, I.20), criando assim, para o conjunto dos dez poemas com que Virgílio se honrava de ter introduzido no Lácio a modalidade (VI.1-2), o título de *Bucolica*. Note-se que o verbo da mesma família, βουκολιάζεσθαι, no sentido de “cantar ao desafio como os vaqueiros” (βουκόλοι), é usado também em poemas de Teócrito (V.60 e VII.36). Nestas condições, não surpreende que, um século mais tarde, Aulo Gélio tenha dado um só nome à poesia pastoril dos dois grandes vates: *Bucolica Theocriti et Vergilii* (IX.9.4).

Porém, tanto o Siracusano como o Mantuano estão longe de apresentar apenas cantos ao desafio entre pastores. O começo da Écloga IV, há pouco citado, bastaria para provar o contrário. Mas há muitos mais exemplos igualmente célebres: o famoso Idílio XV de Teócrito, “As Siracusanas”, decorre todo ele no ambiente agitado de Alexandria em festa. Outros são encómios ou epitalâmios. De comum, há só o dialecto (dórico) e o metro (hexâmetro dactílico, por vezes à mistura com dísticos elegíacos), bem como a brevidade (nenhum atinge os cento e setenta versos).

A colectânea de Virgílio tem mais unidade temática e métrica (é toda em hexâmetros dactílicos), mas, tal como o seu modelo grego, é capaz de situar em belos quadros campestres figuras de pastores que usam aquilo que se convencionou chamar “a máscara bucólica”. Além disso, tudo indica que por vezes vai ainda mais longe: o disfarce não abrange apenas o que parece ser um autêntico círculo literário da ilha de Cós, como sucedera no célebre Idílio VII de Teócrito, “As Talísias”², mas representa a própria realidade político-social contemporânea, na I e na IX Bucólicas, onde se vislumbram, embora não com a exactidão que se quereria, os sofrimentos dos pastores espoliados do seu património, em consequência da distribuição de terras aos veteranos, e a felicidade dos que as haviam podido conservar.

Tudo isto – terminologia e temas – vai ficar no património da poesia bucólica. Contudo, falta-nos ainda mais um campo semântico, o de Arcádia e Árcades. Esta conexão só nos nossos dias ficou bem esclarecida, na sequência de uma teoria de Ernst Kapp, retomada e ampliada por Bruno Snell: a de que a transposição da poesia pastoril para a Arcádia, que, em vez de significar uma região grega do interior do Peloponeso, se volve em idealização de uma paisagem espiritual (*eine geistige Landschaft*) se deve a Virgílio³.

² Sobre as identificações possíveis dos pastores deste Idílio, veja-se a edição de K. J. Dover (London 1971) 145-150.

³ *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburg, 3e. Auflage, 1957) 371-400. Na origem desta novidade estaria a leitura de um passo de Políbio (IV.20), natural dessa região, que fala do hábito dos jovens Arcádios de cantar e fazer concursos de música entre eles.

Efectivamente, as duas palavras não têm ainda esse sentido em Teócrito. Mas são frequentes em Virgílio, associadas a Pan, o deus dos pastores e inventor da siringe, e ao Monte Ménalo (Bucólicas IV.58-59; VIII.22-24). Em VII.4-5, quando se diz que os pastores Córídon e Tírsis são *Arcades ambo*, a associação entre a Arcádia e a pastoral tornou-se definitiva⁴.

Tal associação, efectivamente, não mais se apagaria, sobretudo desde que o livro de Sannazaro adoptou o título. A Arcádia tornar-se-á, nas palavras de Bruno Snell, “não uma região intermédia entre o mito e a realidade, mas uma região intermédia entre as épocas”⁵. É mais ou menos isto o que dirá mais tarde Michele Feo, ao tentar definir um método bucólico em que há um espaço histórico e um espaço mítico⁶.

Lembremos, no entanto, que, ao classificar o seu influente *Bucolicum Carmen de poematis genus ambiguum*, Petrarca já havia muito assinalara a complexa natureza do género que estava a reintroduzir na literatura europeia. Não é nossa intenção acompanhar aqui esse percurso que, aliás, tem sido explorado por especialistas de muitos países, e, também já no nosso, por uma plêiade de jovens universitários, de que destaco José Augusto Cardoso Bernardes, Maria do Céu Fraga e Rita Marnoto⁷. Limitemo-nos a repetir uma frase com que, no prefácio à obra desta última, o Prof. Aníbal de Castro condensa em poucas linhas o essencial sobre o método, a amplitude temática e a continuidade “desse género literário de tão feliz fortuna em todas as literaturas europeias, desde que Teócrito e Virgílio cometeram aos pastores o encargo de, através da sugestiva magia expressiva dos símbolos, discreatearem sobre quantos problemas vêm afligindo o Homem sujeito aos males sociais e morais da Urbe”⁸.

Embora noutros países tivesse começado mais cedo, no nosso, a teorização sobre a égloga principia, como é sabido, só nos alvares do século XVII, mediante o pequeno ensaio com o título “Discurso sobre a vida e estilo dos Pastores”, que Francisco Rodrigues Lobo antepôs às suas dez Éclogas. Não havendo, diz ele, “stilo mais conforme ao uso da razão, e menos inficionado de malícia que a singela prática dos pastores”, é seu intento “mostrar, debaixo do seu burel, e com suas palavras, a condição dos vícios e o sossego das virtudes”⁹. Rusticidade – por oposição ao artificialismo dominante nas églogas – e moralidade são, portanto, os

⁴ Cf. R. Coleman, ed., *Virgil. Eclogues* (Cambridge 1977) 207-209.

⁵ *Die Entdeckung des Geistes*, 392.

⁶ “Petrarca, Francesco”, *Enciclopédia Virgiliana* (Roma 1988), apud Rita Marnoto, *A Arcádia de Sannazaro e o Bucolismo* (Coimbra 1996) 18.

⁷ Respectivamente, *O Bucolismo Português. A Égloga do Renascimento e do Maneirismo* (Coimbra 1988); *Camões: um Bucolismo Intranquilo* (Coimbra 1989); *A Arcádia de Sannazaro e o Bucolismo* (Coimbra 1996). Todos eles consagram o cap. I à discussão de questões teóricas e históricas relativas a este modo poético.

⁸ Prefácio a Rita Marnoto, *op. cit.*, 5-6.

⁹ As citações são feitas pela edição de José Pereira Tavares (Coimbra 1928) x e XII.

dois eixos em que assenta o bucolismo do poeta do Lis, naquela que é geralmente considerada a melhor parte da sua obra.

É, porém, no século seguinte que se desencadeia a grande polémica sobre o assunto.

Um outro poeta, Francisco de Pina e Melo, muito admirado em vida e quase completamente esquecido hoje, tinha composto uma obra bucólica “tão guindada na aristocracia dos conceitos como baixa na rusticidade do estilo”, para retomar a feliz caracterização que dela fez Hernâni Cidade¹⁰. De facto, nas élogas que escreveu, os seus interlocutores invectivavam-se de forma por vezes muito rude – o que não é impeditivo de usarem noutros passos palavras difíceis e rimas raras.

Não era esse um estilo que agradasse aos membros da Arcádia Lusitana, a nova Academia literária cujo propósito era “ver renascida em Portugal aquela áurea simplicidade, bom gosto e delicadeza que já viu florescer nos escritos dos seus autores do século XVI”, como se lê no prefácio dos Estatutos.

Por isso se compreende que, dois anos depois da publicação de *A Bucólica* de Pina e Melo, um dos fundadores da Arcádia, António Dinis da Cruz e Silva, lesse, em sessão de Setembro e de Outubro de 1757, duas dissertações sobre o estilo de Écloga. São duas orações académicas de grande interesse sob vários pontos de vista, por exemplo, o do seu conhecimento dos autores gregos e latinos (sobretudo Virgílio e Horácio), tanto como dos seus contemporâneos franceses e italianos, e mesmo do inglês Pope¹¹, sem esquecer, evidentemente, a *Arte Poética* de Cândido Lusitano, que havia consagrado dois capítulos à poesia bucólica, pertencente, para ele, à classe da poesia dramática.

Nas dissertações de Cruz e Silva, para além da definição da finalidade da poesia em geral, e da pastoril em especial, a questão de base era a da condenação do estilo rústico e da defesa do estilo simples, que deve ser o das élogas. Sem se preocupar com as fantasias etimológicas de Pina e Melo sobre a diferença entre écloga (“coisa selecta e escolhida”) e égloga (de *aigon* e *logos*, que quererá dizer “prática de pastores”) – quando a distinção entre as duas formas é apenas aparente, pois resulta de um fenómeno fonético de assimilação na segunda¹² – corrige-se veladamente – embora de forma ainda imperfeita – nesta frase da Dissertação I:

Estes Poemas, a que os Latinos chamavam Éclogas, ou Églogas, como pretendem outros críticos, devem ser ordenadas com toda a graça possível,

¹⁰ *Lições de Cultura e de Literatura Portuguesas* II, 252. Toda a secção intitulada “A oposição entre Cruz e Silva e F. de Pina e Melo. A Poesia Bucólica”, 250-256, é fundamental para o estudo desta questão.

¹¹ Segundo Hernâni Cidade, *op. cit.*, II, 252, a primeira referência ao poeta inglês em Portugal.

¹² Sabe, porém, que “bucólica deriva-se do grego *bucolicos*, que significa pastor do gado grosso, a que vulgarmente chamamos vaqueiros” (*A Bucólica*, “Ao Leitor”).

que por isso os Gregos lhe deram o nome de Idílios, que vale o mesmo que uma pintura no género suave e gracioso.

A primeira explicação correcta na nossa língua, equiparando, em grego, *Bucólica*, *Écloga* e *Idílio Pastoril*, é a que será dada, quase no final do século, pelo helenista e membro muito ilustre da Academia das Ciências, o oratoriano Joaquim de Foyos¹³.

Mas voltemos à Dissertação I de Elpino Nonacriense, que prossegue nestes termos a definição do género:

Como a poesia não é mais do que uma imitação da Natureza, tendo a poesia bucólica por objecto a vida dos camponeses e pescadores, evidentemente se segue que é uma viva imitação dos costumes, génios e inclinações desta espécie de gente, que tem por fim divertir os homens, pintando o sossego, alegria e inocência dos que vivem distantes da confusão e enganos que reinam nas povoações maiores. (...)

Uma égloga, Senhores, é um grande quadro, onde com as mais vivas cores se devem debuxar os longes da Idade de Ouro e as relíquias daquela antiga inocência que, nas selvas, aonde teve a origem, ainda se conservam. Os campos hão-de ser os mais férteis, os ares os mais puros, os rios os mais serenos, as aves as mais harmoniosas, e ainda os mesmos montes hão-de brotar copiosas flores.

Estamos muito perto do *cliché* do *locus amoenus*, que vai reaparecer em termos muito semelhantes, na Dissertação II. Porque não é indispensável, acrescenta ele ainda, que cada período esteja cheio de moralidade e de doutrina. Se há assuntos mais elevados, acima da inteligência dos pastores, podem exprimir-se recorrendo ao canto de uma personagem mítica como Sileno ou Proteu (e aqui se reconhece a doutrina de Cândido Lusitano). A beleza da natureza, continua, e a simplicidade inocente dos pastores despertarão, só por si, o desejo de as imitar a todos os que tendem para o bem. Tão-pouco se deve sobrecarregar o poema bucólico com frases bárbaras que ofendem o decoro e não instruem. Os poetas devem aperfeiçoar a natureza, mas dentro dos limites do verosímil, segundo os preceitos de Horácio (*Arte Poética* 338).

Era, por conseguinte, o oposto do que fazia um autor que, reconhece ele, era respeitado em todo o País como um oráculo da poesia. O nome, nunca o revela, mas cita alguns passos das suas églogas que os confrades da Arcádia certamente

¹³ “Memórias sobre a Poesia Bucólica dos Portugueses”, *Memórias de Literatura Portuguesa* (Lisboa, Academia das Ciências, tomo I, 1972) 7-8. Diga-se de passagem que não surpreende que, naquela época, o autor principiasse por dizer: “de todas as sortes de Poesia parece ter sido primeira a Bucólica” (p. 1).

reconheceriam de imediato, e faz uma crítica severa dos respectivos defeitos. Era para isso que tendia toda a exposição. Tratava-se, com efeito, de fazer o exame crítico das Bucólicas de Pina e Melo.

Ora esse poeta tinha escrito no prefácio “Ao Leitor”, que antepusera às suas dez Bucólicas, publicadas, como vimos, dois anos antes, que todas as frases de uma écloga deviam estar repletas de moralidade e de doutrina e que, por outro lado, os pastores não deviam deixar de ser rústicos, de ter pensamentos profundos, sem no entanto parecer¹⁴.

As Dissertações à Arcádia eram, por conseguinte, em certa medida, uma resposta de Cruz e Silva. Mas a discussão não ficou por aí. Oito anos depois, Pina e Melo publica na sua *Colecção das Obras em Verso*¹⁵ uma “Arte Poética” onde também se ocupa da poesia bucólica. Eis a resposta às questões suscitadas:

Muitos querem dizer que um tosco objecto
 seja só o argumento deste Drama:
 que não deve deixar a mole grama,
 os bosques, o arvoredado, o rudo canto,
 ou da gaita, ou da frauta, ou do psalteiro,
 que não se trate mais, que do rafeiro,
 das migas, das samarras e do gado,
 e que este seja só todo o cuidado
 de uma Cena campestre: eu não aprovo
 este inerte, este mísero preceito,
 às vozes dos pastores: não implique
 que também a floresta frutifique
 as ideias morais, e que, debaixo
 de algum canto grosseiro, se conheçam
 os preciosos tesouros da virtude;
 assim dos camponeses o alaúde
 pode erigir nos páramos amenos
 alguma vez os rústicos Silenos
 do famoso Alcibíades, gravando
 no pedestal a letra que o mais nobre
 nos simulacros rústicos se encobre.

Que seja o mesmo estilo das aldeias,
 onde se ocultem pródidas ideias

¹⁴ Repare-se que o livro tem o título em alternativa de *Ética Pastoril*, o que é muito significativo.

¹⁵ *Colecção de Obras em Verso de Pina de Sá e de Melo*, tomo I (Lisboa 1765) 63-64. Observe-se, a meio do texto a seguir transcrito, a presença de uma reminiscência do *Banquete* de Platão (215a-b).

pretendem muitos, e eu também subscrevo
 esta mesma opinião, pois a palavra
 seguir deve o carácter da pessoa;
 e de outra sorte o Drama verisímil
 nunca pode ficar: em Garcilasso,
 em Camoens, em Virgílio, não se observa

esta lei da Bucólica, conserva
 a Musa na campina o mesmo estilo
 que se acha na cidade: não me obriga
 este exemplo a fazer com que eu prossiga
 estes termos polidos nos pastores.

Depois de termos percorrido, nas suas linhas gerais, a teorização de Cruz e Silva, poder-se-á perguntar como é que ele a observou na sua *praxis*. Ora compôs este autor nada menos de vinte e cinco idílios, alguns dos quais classificados como éclogas, sem que se possa discernir a razão da mudança de designação, nem quanto à forma – monologada ou dialogada –, nem quanto ao tema – tal como sucede, aliás, com a maioria dos seus contemporâneos, como Reis Quita, Filinto Elísio, Alcipe, João Xavier de Matos. Estes idílios dão testemunho das leituras clássicas do seu autor (que vai até ao ponto de traduzir o célebre *Arcades ambo*, “ambos da Arcádia”, de Virgílio, *Bucólicas* X.16, e de imitar o tema horaciano da metamorfose do poeta em cisne (*Carmina* II.20) no Idílio I). No Idílio XV põe em prática o princípio que enunciara nas Dissertações: Proteu é obrigado a cantar, forçado pelos pescadores e por uma Ninfa; debita então uma cosmogonia e uma cosmologia científica, de que damos um exemplo:

Cantou mais, como sendo o centro fixo
 o Sol da opaca Terra, o movimento
 com que esta pelo vão espaço roda,
 os seus raios cercando, representa,
 aos olhos dos mortais, que ele se mova.

Aqui temos, portanto, os movimentos de translação e de rotação explicados em verso. É sabido que há muitos outros exemplos de poesia científica no século XVIII português. Mas não costumam pertencer aos poetas da Arcádia Lusitana.

Mais ousados são os Idílios XIX (“Epileneu”) e XX (“Venatório”). O Idílio XIX é precedido por uma carta a outro dos fundadores da Arcádia, Teotónio Gomes de Carvalho, em que o autor pede desculpa, apoiando-se na tradição dos versos fesceninos, da linguagem rústica atribuída aos vindimadores, de modo que o seu estilo seria, acrescenta ainda, uma mistura de sátiras e de ditirambos. Mesmo os

nomes dos figurantes são devidamente escolhidos pela sua relação com o vinho: Vinalbo, Parrálio, Brótio (observe-se, de passagem, que também Pina e Melo compusera um idílio que decorria num ambiente semelhante). Paralelamente, no Idílio XXI, os ceifeiros chamam-se Trigoso, Ordalbo, Pársio – também aqui, portanto, nomes falantes. Um idílio que se desenrolasse entre ceifeiros tinha o seu primeiro exemplo em Teócrito X. Na Literatura Portuguesa renascentista, só António Ferreira retomara o modelo (e fora, de resto o único que se inspirara, aqui e noutros poemas, no Siracusano). Outro poeta do século XVIII, Elpino Duriense (António Ribeiro dos Santos), o fará, louvando-se, precisamente, no exemplo de Ferreira¹⁶.

Apesar de tudo, não é Cruz e Silva, mas Reis Quita que é considerado o melhor bucolista da Arcádia. Sem dúvida o mais melodioso de entre eles¹⁷, retoma os temas habituais, adaptando-os a circunstâncias concretas, como era prática desde os tempos do Mantuano. Também ele não olvidou o seu Virgílio da *IV Bucólica*, ao celebrar, na sua Écloga V, o nascimento do herdeiro do trono português, ou então na sexta composição da colectânea, ao fazer o elogio do futuro Marquês de Pombal:

Se o deus Pan c'os seus Sátiros caprinos
c'os humanos pastores disputasse,
só Pan com sua frauta, com seus hinos
c'o grão Carvalho contender podia
e o mesmo Pan vencido ficaria.

Pode apreciar-se a harmonia dos seus versos ao ler, por exemplo, o Idílio XIV, “A Amizade”, no qual faz uma *praeteritio* momentânea dos tópicos do género para festejar os confrades da Arcádia, que julga ver chegar, em seguida, um após outro. Vamos repetir apenas o começo, que compreende, além disso, uma alusão ao seu teatro:

Musa de Alcino, que no bosque umbroso
cantas alegre com suave avena,
agora as alvas ninfas dos regatos
assombrados de canas e salgueiros;
agora na campina e serra alpestre
os prazeres dos rústicos pastores;
outras vezes, saindo da espessura,
a grave cena trágica passeias
com purpúreo, terrífico coturno:

¹⁶ Analisámos essas éclogas no livro *Temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1972 [2.ª ed. 2008]) 72-75 e 184-186.

¹⁷ Cf. Hernâni Cidade, *op. cit.*, II, 273.

as fadigas deixemos costumadas
 e com toante lira celebremos
 nas sombras aprazíveis da floresta
 os doutos cidadãos, que o santo laço
 a nós liga da cândida amizade.

Fora da Arcádia, outra concepção da vida e da arte poética começa a desenvolver-se, sobretudo, no último quartel do século. São poetas abertos ao novo ideal de liberdade e de independência de espírito, mas que nem por isso rejeitaram a herança clássica. Quer isto dizer que continuam a cultivar os mesmos géneros literários, entre os quais o bucólico. Conheceram o exílio ou a deportação, por vezes, anos a fio. São os pré-românticos ou, como lhes chamou Teófilo Braga, os proto-românticos¹⁸.

Pelo que à poesia bucólica respeita, a maior surpresa vem de Filinto Elísio, que contém, na sua vastíssima obra, uma égloga chamada “A invenção do açúcar” e um idílio intitulado “O almoço das deusas marítimas”. Quanto à primeira, na sua parte inicial, situa-se claramente na tradição, ao adoptar uma epígrafe alógrafa tirada da *IV Bucólica* de Virgílio, ao incluir, por duas vezes, citações de Horácio, e, não menos, ao descrever Silvano como um pastor a quem “Os rochedos / e as Sículas campinas repetiam / os versos”. Ama a pastora Amarílis, que lhe corresponde, de tal maneira que

ambos absortos, amorosos ambos
 têm presas, na alma, as vozes.

Até aqui temos apenas, em relação ao comum das églogas, a diferença de o amor ser correspondido. Mas eis que a clave bucólica passa a humorística, com a intervenção de Vénus e do filho, que descem “duma alva nuvem” e, depois de ouvirem a intervenção moderadora de Pan, que é pai de Amarílis, e a prece do próprio Silvano, “a rir o atalham / e a rir entram na nuvem, que os descera”. As risadas olímpicas são já uma surpresa. Mas mais o é ainda o fecho da égloga: Silvano, para melhor cativar os favores da Ninfa, resolve fabricar, com as canas que ali crescem, uma flauta de Pan, e então:

Empunha desiguais cálamos sete,
 que une com mole cera enxuta, e nua
 dum espremido favo. Aplica à boca.

¹⁸ Apud Jacinto do Prado Coelho, *Poetas Pré-românticos* (Coimbra 1961).

Outro tanto fazem pastores e pastoras, agradecendo ao deus tão alta prenda. E logo começam a deixar escorrer para os cântaros “o suave maná”, que expõem aos raios do Sol, até que

se aperta e se condensa o néctar líquido,
e é já tenaz e duro, e brilha açúcar,
oportuno, amigável defluxífugo,
tempero essencial de gulodices.

O leitor treinado julga descobrir aqui uma reminiscência de um *aition* à maneira dos que abundam nas *Metamorfoses* ovidianas, e o gosto pelo regresso irónico ao quotidiano, bem como o prazer da criação de compostos inusitados, pedidos “à nossa mãe latina” pelo teorizador da “Carta a Brito”.

Não menos abundante em surpresas é o Idílio “O almoço das deusas marítimas”. Um idílio marítimo, como os havia desde “Os Pescadores” do pseudo-Teócrito, mas em que já não são seres humanos, mas deusas imortais que falam dos seus amores e fazem ouvir as suas queixas? De modo algum. A palavra “almoço” deve advertir-nos desde logo de que se está muito próximo do quotidiano, esse quotidiano que, aliás, afluía já, com tanto encanto, em muitas composições de Correia Garção, precisamente um dos nomes de maior prestígio da Arcádia. Porém, assim que se começa a ler o poema, torna-se evidente que estamos perante o burlesco mitológico, que serve de disfarce para retratar a sociedade contemporânea. É o que se depreende logo dos primeiros versos:

Neptuno pôs-se à mesa co’as alvíssimas
Galateia, Anfitrite, Bóris, Tétis,
a quem quis banquetear com lauto almoço
de perceves,
lagostins roxos, camarões gulosos,
santolas, mexilhões, brancas amêijoas:
em azuis conchas, conchas nacaradas,
mimosas cadelinhas,
com molhos mui divinos, convidavam
as feminis vontades mais perluxas.
Por descuido do Machacaz mordomo
(que meio tubarão e meio foca,
por capricho de Tétis fora eleito)
só lá faltavam ostras.
E essas ostras (c’os olhos visitando
os pratos Anfitrite, a mais dengosa
das marítimas deusas)
achando-as a menos, disse:

Anfitrite

Que mesquinho banquete dás, Neptuno!

Dar almoço sem ostras!

Com que se enfiem copos de Champanha!

Triste almoço! O melhor marisco falha!

Neptuno chama Palomo e ordena-lhe que traga “três ou quatro milhares de ostras verdes”. Enquanto ele vai, conversa-se sobre bailes, sobre “roupas de palheta”, “topetes postiços”, aeronautas (“aéreo-nautas”, como se lê no texto); a parte feminina da companhia critica a incompetência dos homens em matéria política e afirma-se capaz, só ela, de conduzir convenientemente os negócios do reino (e não se julgue que temos aqui uma manifestação de feminismo *avant la lettre*; a opinião datava de *As Mulheres no Parlamento*, de Aristófanes). Mas eis que chega Palomo, sem ter podido cumprir a sua missão, porque havia grande tumulto no mar. Manda-se vir Proteu. De repente, porém, uma Nereide anuncia que a causa é o nascimento de um herói. Neptuno compreende de imediato que foi o filho de Ambrósio, seu compadre, que veio à luz do dia, o que é acontecimento que tem de se festejar. O diálogo termina com gracejos rudes.

Sente-se aqui a sociedade do século XVIII. A conversa das deusas, enquanto aguardam o regresso do emissário, versa, como vimos, sobre a moda e alguns *faits divers* da mesma espécie dos que são documentados pelas sátiras de Nicolau Tolentino e certos poemas de Bocage¹⁹. É evidente que já não é a finura e a subtilidade do espírito de Virgílio que anima esta composição; é o riso de Luciano e de Apuleio²⁰. De resto, entre nós, o tratamento burlesco dos deuses era já patente na *Fénix Renascida*²¹. Quanto à harmonia do verso, temos de contentar-nos, utilizando as palavras de Hernâni Cidade, com “a crua nitidez metálica desta música”²².

O lado inovador de Bocage não é muito visível nos Idílios, conquanto numerosos. Obedecem às convenções e tipologia havia muito estabelecidas: diálogos entre pastores ou entre pescadores, ou cenas de magia. Nestas últimas segue, por vezes de muito perto, o modelo virgiliano da *VIII Bucólica*. Nesse grupo (três,

¹⁹ Por exemplo, quanto às modas, os sonetos “Aos toucados altos das senhoras” e “As poupas”, números 5 e 26 da edição de Claude Maffre, *L'Œuvre satyrique de Nicolau Tolentino* (Paris 1994); e, quanto às novidades aeronáuticas, as oitavas “Elogio à admirável intrepidez com que em domingo, 24 de Agosto de 1794, subiu o Capitão Lunardi no balão aerostático”, pp. 67-70 da edição dirigida por Hernâni Cidade dos *Opera Omnia* de Bocage (Lisboa 1970), vol. II, 67-70.

²⁰ A respeito deste último, vide Ana Elias Pinheiro, “A sátira aos deuses olímpicos, no conto de Amor e Psique (Apuleio, *Metamorfoses* 4.28-6.24)”, *Máthesis* 8 (1999) 21-53.

²¹ Devo esta observação à Prof.^a Doutora Maria de Lurdes Belchior.

²² *Lições de Cultura e de Literatura Portuguesa*, II, 391.

num total de dezasseis) pode discernir-se uma certa preferência pelas sombras da noite, que são parte do *locus horrendus*, de que os românticos tanto gostavam.

Noutros Idílios, o poeta encontra-se na Índia, “na foz do Mandovi”, fala dos barcos do Oriente e da perigosa fauna marítima (“o tragador jacaré” que assola aquelas paragens). Todos estes exemplos pertencem aos Idílios II (“A Nereide”) e VI (“Lénia”). É um exotismo moderado, bem longe daquele que Cruz e Silva introduzira na poesia portuguesa em alguns sonetos e sobretudo nas *Metamorfoses Brasileiras*

Compreende-se assim que os críticos se tenham dividido entre os que colocavam os Idílios de Bocage entre as jóias do poeta (L. A. Rebelo da Silva) e os que eram de opinião de que pertenciam a um género envelhecido e gasto (José Feliciano de Castilho). As duas faces que podem discernir-se nesses pequenos poemas foram, em nosso entender, claramente delimitadas por Vitorino Nemésio: aquela em que não faz mais do que “uma mera concentração de tropos em torno da condição de pastor ou da condição de pescador retoricamente criadas para uma situação sentimental” e aquela em que “há uma certa frescura marítima” ou delineia um quadro com “toques por vezes luminosos e simples”²³.

A musicalidade de Bocage, bem como a sua preferência pelos terrores da noite, exemplificam-se nestes versos do começo do Idílio I, onde se podem, no entanto, escutar também alguns ecos de Camões (Écloga II.14-26):

Seu manto desdobrava a noite escura,
e a rã no charco, o lobo na espessura,
vociferando, os ares atroavam;
do trabalho diurno já cessavam
os rudes, vigorosos camponeses:
o vaqueiro cantando atrás das reses,
após as cabras o pastor cantando,
iam para as malhadas caminhando.
Tudo jazia em paz, menos o triste,
o desgraçado Elmano, a quem feriste,
ó pernicioso Amor, cruel deidade,
flagelo da infeliz Humanidade.

A Marquesa de Alorna compôs também numerosas églogas e idílios. De acordo com o que já era moda na Arcádia, mistura com frequência os versos próprios com os da irmã, ambas disfarçadas de pastoras que elogiam as belezas da natureza ao nascer do dia, e acabam por fazer o elogio recíproco da sua própria beleza (Écloga “A Amizade”). Podem também preparar um poema para festejar o aniversário de uma amiga importante (e esse é outro hábito herdado da Arcádia);

²³ Na antologia que organizou sob o título *Bocage. Poesias Várias* (Lisboa 1961) 15 e 31.

mas, subitamente, a dura realidade da prisão que têm de suportar, a nostalgia da liberdade, o sentimento da famosa “saudade” portuguesa, fazem estalar o quadro convencional do género (“Égloga aos anos de Tirce”):

Se a doce e fugitiva Liberdade
os meus votos ardentes escutara,
não sofrera as violências da saudade,
os meus duros grilhões hoje quebrara.

Alguns versos adiante, regressa, contudo, à convenção pastoril, com todos os seus pormenores:

De flores adornara o meu cajado,
ao som da minha flauta uma cantiga,
que soasse aos ouvidos com agrado,
cantaria em louvor da cara amiga.

Apenas espalhasse a roxa Aurora
nos horizontes as primeiras rosas,
saudara a belíssima pastora,
beijara reverente as mãos mimosas.

Sendo as églogas do tomo I das *Poesias* todas dialogadas, e os idílios não, poderíamos ser tentados a pressupor a existência de uma distinção formal entre as duas designações, que nem a tradição clássica nem a prática dos setecentistas autorizam de modo algum, conforme já observámos. Bastará, porém, voltar as páginas do tomo seguinte, para ter a prova de que tal distinção não se verifica. Efectivamente, encontra-se aí uma outra égloga “A Holsténio” (nome latinizado de D. Pedro de Sousa Holstein, mais tarde Duque de Palmela), que se apresenta como uma imitação da *IV Bucólica* de Virgílio, justamente aquela a que nos referimos no começo, e que é conhecida por “Écloga Messiânica”, devido à interpretação que dela fizeram autores cristãos, a partir dos séculos IV e V, como uma profecia do nascimento de Jesus Cristo. Já analisámos noutra altura esta composição²⁴, que data do tempo do exílio de Alcipe em Londres. Apontámos então a concordância entre a esperança de uma próxima idade de ouro, que anima o poema, e a expectativa de melhores dias, que a poetisa acalentava e manifestava nas suas cartas, por ocasião da chegada do novo embaixador de Portugal, bem como a habilidade de que dera provas na adaptação do poema de Virgílio, desde as *Sicelides Musae*,

²⁴ “Reflexos portugueses da *IV Bucólica* de Virgílio”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1988 [2012]) 346-351 [vide supra, pp. 67-85].

transformadas em *Musas Lusitanas*, até à competição entre Pan e a Arcádia para cantar tão auspicioso tema:

Fosse Pan meu rival, tu meu assunto,
o deus flautista havia arriscar muito;
a Arcádia em coro os meus versos louvara,
e o númen, sem receio, condenara.

Apenas falta a *berceuse* final para coroar tantas hipérboles. Reis Quita tinha feito outro tanto com o elogio do Marquês de Pombal, de que há pouco tratámos. Ambos os poetas compreenderam que ficaria totalmente deslocada no novo contexto, e por isso a omitiram. Notemos também que a *écloga* de Alcipe, apesar de cuidadosamente cadenciada pela sua rima emparelhada, não pôde preservar a aura de mistério que é um dos encantos da de Virgílio.

Um das palavras são ainda devidas a um outro pré-romântico, que gozou de certa fama em vida, mas caiu depois num quase total esquecimento, de que só o resgataram aos poucos historiadores da nossa Literatura, como Aubrey Bell, Fidelino de Figueiredo e, sobretudo, Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho²⁵. Trata-se de João Xavier de Matos, pertencente à Arcádia Portuense sob o nome de Albano Eritreio.

Ora o que é curioso é que, embora nas suas *Rimas* se encontrem poemas de formas diversas, sobretudo sonetos, foram as *éclogas* que o celebrizaram. É Filinto Elísio que nos informa do facto, ao referir – com uma margem de exagero que não podemos determinar – que, por voltas de 1765, até as regateiras sabiam de cor a mais famosa de todas, “Albano e Damiana”. E, noutro ponto, é ainda mais cáustico: “Sempre tive cetrina co’a tal *Écloga* de Albano e Damiana, não tanto porque ela nada vale, quanto porque pôs a parir tantos engenhos, que nos inçaram de *Éclogas más*”²⁶.

Outros contemporâneos foram mais benevolentes: Reis Quita menciona-o no já referido *Idílio IV*, apreciando a sua brandura e fidelidade à lição camoniana (a cuja memória as *Rimas* são dedicadas), e Bocage coloca-o “entre os cisnes imortais do Tejo ameno”. No prefácio à *Lírica de João Mínimo*, porém, já Garrett o menciona como exemplo do gosto antigo, desprezado pelos modernos do seu tempo.

João Xavier de Matos escreveu no género bucólico quatro *idílios* e outras tantas *éclogas*, a que bem se pode juntar uma composição que apenas ostenta o título de “Sonho”, mas se situa manifestamente neste número. As costumadas queixas

²⁵ “Subsídios para o estudo de João Xavier de Matos”, *Miscelânea Hernâni Cidade* (Lisboa 1957) 305-341.

²⁶ As citações, feitas por Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, 305, provêm, respectivamente, de *Obras Completas*, tomo III, 130, e tomo V, 393.

amorosas enchem estes longos poemas, vertidos em metros variados, entre os quais a oitava rima, que se alonga por 55 estrofes na de “Durindo e Floro” e por nada menos de 65, precisamente na de “Albano e Damiana”.

Tem esta última uma inegável perfeição formal e adorna-se, por duas vezes, com as galas de um símile à maneira das epopeias. O conhecido *topos* do amor não-correspondido vai-se desdobrando em cenas variadas. Assim, à introdução, em que se descreve o amanhecer no campo, segue-se a apresentação de Albano pastor e a audição das suas queixas; o encontro com a pastora junto de uma fonte, que resulta no mutismo inicial de ambos:

ele com dor não fala, ela com susto

pertencente a uma estrofe que vai culminar num verso camoniano arrancado ao episódio da confissão de Adamastor, no momento em que o gigante descreve a metamorfose que põe termo aos seus amores com Tétis (V.56.8):

e junto de um penedo, outro penedo.

O verso é, portanto, o mesmo de *Os Lusíadas*, embora a sua função seja diferente, porquanto a metamorfose se tornou em metáfora²⁷.

Vem depois uma longa fala de Albano, cortada, a meio de uma estrofe, por uma resposta desdenhosa de Damiana; nova interrupção do narrador, seguida de outra queixa de Albano; o encher do cântaro e as últimas palavras, quase irónicas, da pastora; o desespero do pastor, que vai riscar de um cedro o nome da amada e, por fim,

... pelas ramas de uma mata espessa,
para mais não ser visto, entrou depressa.

A égloga, porém, não termina abruptamente no desaparecimento do pastor. A estrofe final acrescenta-lhe uma inesperada parénese:

Não catives o nobre entendimento
à paixão de um estímulo profano:
fenece Amor, caduca a formosura,
busca somente o bem, que sempre dura.

²⁷ Hernâni Cidade, *op. cit.*, II, 405, já observara que Xavier de Matos tinha Camões como mestre “que frequentemente invoca e decalca ou lhe aproveita versos, que inclui entre os seus”.

Voltámos, pois, às preocupações moralistas de Rodrigues Lobo. Porém, quanto ao interesse e valor da écloga, só podemos concluir com Hernâni Cidade que é “estirado encadeamento de oitavas, cujo perfeito recorte e métrica suavíssima não superam a falta de imaginação no recapitular das velhas coitas de amor do bucolismo, esgotado”²⁸.

O percurso que acabámos de fazer não incluiu, evidentemente, todo o bucolismo português do século XVIII. Mas servirá para demonstrar que todos os melhores poetas (excepto Correia Garção), desde os Arcades aos Pré-românticos, tiveram prazer em se exercitar nele. Tendo aprendido com os modelos gregos e latinos, e não menos com os renascentistas, até que ponto a ficção pastoril permite abordar todos os temas, sob o disfarce enganador de uma simplicidade patriarcal, fizeram dele um verdadeiro texto aberto²⁹, no qual tinham cabimento os elogios dos grandes deste mundo, tanto como as aspirações de liberdade ou o poder apaziguador da poesia.

Tudo isso lá figurava havia séculos e se desenrolava numa paisagem de um encanto convencional, que parecia sentir em unísono com as figuras humanas que a povoavam. Para definir esta situação, já se utilizou a palavra *sympatheia* no seu verdadeiro sentido etimológico. É certamente por isso que o dia claro de Teócrito tinha dado lugar, aos poucos, aos poentes tranquilos do final de diversas *Bucólicas* de Virgílio³⁰, que, por sua vez, foram substituídos, em alguns idílios dos pré-românticos, pela noite e pelas trevas que se harmonizavam tão bem com um estado de espírito anunciador do romantismo.

De qualquer modo, esta espécie de utopia, que se cruza frequentemente com a da idade de ouro e atingirá ainda grandes alturas em alguns países, vai extinguir-se pouco a pouco. Não porque o sentido das belezas, da paisagem como estado de alma, dos sofrimentos do amor, da brevidade da vida, deixem de servir de tema às novas gerações do século XIX. Mas essas excederão os quadros severos que lhes tinham traçado os teóricos setecentistas.

²⁸ *Op. cit.*, II, 406.

²⁹ Sobre a dupla possibilidade que tem o texto bucólico de ser, ora um texto aberto, ora fechado, vide Rita Marnoto, *A Arcádia de Sannazaro e o Bucolismo* (Coimbra 1996) 20-21. Também não foi sem razão que Judith Haber escreveu um livro intitulado *Pastoral and the Poetics of Self-contradiction* (Cambridge 1994).

³⁰ Cf. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (New York 1955, repr. 1970) 346, que estabelece muito claramente esta distinção.

10. BOCAGE E O LEGADO CLÁSSICO*

Quantos estudiosos da nossa literatura se têm ocupado de Bocage, passado aquele período de um estéril acertar e desacertar de factos e figuras da sua vida, que raramente ultrapassava o âmbito da biografia romanceada, quando não meramente anedótica – todos esses concordam geralmente numa afirmação, a saber, que este poeta é, pelo gosto da confiança, pela veemência com que exprime os seus sentimentos, pela melancolia de que impregna os seus versos e ainda pela preferência pela natureza selvagem, um dos poucos setecentistas portugueses a merecer a designação de pré-romântico¹. Esta é a qualidade que lhe tem dado jus à atenção de quantos procuram, e com razão, descobrir na passagem do século XVIII para o XIX os germes do romantismo. Efectivamente, depois da estagnação poética de grande parte do século XVII, e depois das tentativas neoclássicas – que não se distinguem, em geral, pela vitalidade – da Arcádia Lusitana, é com alvoroço que se sentem passar os primeiros frêmitos de uma viração desconhecida até aí, que decididamente aponta para uma nova era na estética literária.

Não queremos, evidentemente, negar a validade de tal maneira de estudar o poeta. Mas, uma vez estabelecida, como está, a sua importância, parece-nos que também não será destituído de interesse considerar a faceta oposta, isto é, a extensão e valor da permanência da tradição clássica. Dois séculos de perspectiva, que agora vão a caminho de completar-se, legitimam, a nosso ver, este novo exame da sua obra.

* Publicado em *Humanitas* 19-20 (1967-1968) 267-302. Retomado em *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2008 (2.ª ed.), 95-126. Lição inaugural do Curso de Férias da Faculdade de Letras de Coimbra, em Julho de 1965, galardoada *ex aequo* com o Prémio Bocage, do II centenário do poeta, fundida com uma conferência apresentada na Sociedade de Geografia de Lisboa, em Janeiro de 1966, na série comemorativa do mesmo centenário.

¹ As características encontram-se definidas em Hernâni Cidade, *Bocage*, Porto, 1936, pp. 92-102, e Jacinto do Prado Coelho, *Poetas Pré-românticos*, Coimbra, 1961, introdução. Cf. também a 2.ª ed. da primeira obra citada, Lisboa, 1965, pp. 133-147.

De Bocage afirmou Hernâni Cidade que tem “a herança da serenidade clássica, misturada ao tumulto romântico que as condições da sua vida lhe agravam no temperamento”².

É essa herança, sob o seu duplo aspecto, temático e formal, que nós vamos tentar avaliar, para vermos se o seu efeito sobre o poeta é meramente negativo, ou até retrógrado, espécie de sobrevivência artificial de um passado já morto, ou se, pelo contrário, é uma força ativa e disciplinadora, a ter em conta na sua vasta produção.

Será talvez necessário esclarecer, antes de prosseguirmos, que damos à palavra “clássico” o sentido que ainda tem em inglês e que, felizmente, não perdeu de todo em português, de “greco-latino”.

No entanto, quando nos propomos estudar o legado clássico em Bocage, não temos em mente desfiar a longuíssima série de mitos, deuses ou figuras da história antiga que invade os seus versos em tão alta percentagem, que quase atinge a saturação. Todos os que têm alguma prática da obra de Elmano Sadino sabem que raramente se fala de um vento sem evocar Zéfiro³ ou Favónios⁴, ou, com menos frequência, porque tempestuosos, Bóreas⁵ e Aquilão⁶; que o sol é chamado Apolo ou Febo⁷, e Diana, a lua⁸. O mito de Orfeu, como símbolo, que pode ser, do valor da poesia, é descrito ou aludido um sem número de vezes⁹. E as Fúrias¹⁰ e o Averno¹¹, em associação com o gosto pelo horrendo, característico do autor, não são menos. Os quadros em que se evoca a amada estão sempre ornamentados com

² *Op. cit.*, p. 96. Cf. o que se diz a este respeito na 2.ª ed., pp. 135-136. Sobre o mesmo assunto, leia-se ainda o ensaio de David Mourão-Ferreira, “O Drama de Bocage”, *Panorama*, 4.ª série, n.º 14, Junho de 1965, 15-18 = *Hospital das Letras*, Lisboa, 1966, pp. 57-62.

³ E.g. sonetos *Olha, Marília, as flautas dos pastores, Da fria habitação, da vítrea gruta, Não mais, ó Tejo meu, formoso e brando*. Odes VI, IX e XV. Epicédio *A Olinta*. Fazemos as citações pela edição de Inocêncio (Poesias de Manuel Maria Barbosa du Bocage, Lisboa, 1853, 6 vols.). Como é sabido, Inocêncio repartiu os sonetos em quatro livros, conforme os assuntos (eróticos, morais e devotos, heróicos e gratulatórios, e joviais e satíricos), sem lhes dar numeração contínua. Por essa razão os citamos pelo primeiro verso, tanto mais que o índice alfabético da edição dos *Sonetos* por Hernâni Cidade, *Opera Omnia*, vol. I, Lisboa, Livraria Bertrand, 1969, permite facilmente encontrá-los aí. Para os demais géneros poéticos, usamos a numeração de Inocêncio, tanto mais que, à data da elaboração deste estudo, ainda só estavam publicados mais dois volumes dos citados *Opera Omnia* (1970).

⁴ E.g. soneto *Às águas, e às areias deste rio*. Odes XVI e XXI.

⁵ E.g. Ode VIII.

⁶ E.g. soneto *Por fofos escarcéus arremessado*.

⁷ E.g. Odes III, VI, IX, XVI.

⁸ Ode VIII.

⁹ E.g. sonetos *Pela porta de ferro, onde ululando, Magra lira de Amor, que no Trácio vate*. Odes VI, XXIII. Idílios de *Crinaura*, de *Elfira* e *Tritão*. Cantata *Milagroso pincel, pincel divino*. Endecha *A Armia*.

¹⁰ Exemplos inúmeros, sobretudo nas odes (VII, VIII, X, XIII).

¹¹ Também aqui predominam os exemplos das odes (IX, XIII, XIV, XV, XVI), bem como das epístolas (*A Gertrúria, Ao Marquês de Pombal, A J. S. Ferraz de Campos, A S. Xavier Botelho II, A Anália*).

Graças¹², e a própria Vénus pode ser chamada a reconhecer a sua inferioridade perante aquela¹³.

De tal modo esta metonímia se tornou no autor uma segunda natureza, que até nas composições de carácter religioso ela se nos depara. É o que sucede, por exemplo, no *Canto à Puríssima Conceição de Nossa Senhora*, que, apesar de cheio de unção cristã, não hesita em chamar à Virgem

Íris de paz à deplorável gente.

Outro tanto sucede na ode *À Santíssima Virgem, a Senhora da Encarnação*, onde, a certa altura, encontramos Satã a blasfemar no meio do inferno pagão (Averno, Fúrias, o tartáreo portão). Semelhante mistura da escatologia cristã com a greco-latina¹⁴ ocorre igualmente na ode X, onde temos a surpresa de ler, acerca da morte que

.... c'os sequazes no feio Tártaro
cai a perversa; do baque horrísono
espantadas as Fúrias
tremem, palpitam, erguem-se!

para, logo a seguir, aprendermos que o Principal Mascarenhas, cujo passamento se lamenta,

.....ditoso espírito,
com os risonhos coros angélicos
num turbilhão de luzes
sobes aos astros nítidos.

Múltiplas histórias, mais ou menos edificantes, da Antiguidade, de Sócrates¹⁵ a Alexandre¹⁶, de Catão¹⁷ a Séneca¹⁸, lhe são familiares e mais do que uma vez referidas. Razão tinha o poeta para, como fez na ode XVIII, ao buscar termo de

¹² Sonetos *Negra fera, que a tudo as garras lanças, Os garços olhos, em que Amor brincava, Lá onde o Fado, impenetrável, mora, Da pérfida Gertrúria o juramento*, etc.

¹³ Sonetos *Oh tranças, de que Amor prisões me tece, Os suaves eflúvios que respira, Aquele que na esfera luminosa*.

¹⁴ A prática já se encontra nos mais antigos poetas cristãos, como Prudêncio (*Cathemerion*, I.70). Para a explicação do fenómeno, veja-se Chr. Mohrmann, *Études sur le Latin des Chrétiens*, vol. I, Roma, 1961, p. 156.

¹⁵ Odes III, XVIII. Glosa do mote *Terá fim, mas não sei quando*. Epístola *Ao Conde de S. Lourenço*.

¹⁶ Soneto *Sobre os contrários, o terror e a morte*. Ode XI. Canção V.

¹⁷ Ode XVIII.

¹⁸ Ode III.

comparação para a sua situação no cárcere nos sofrimentos de heróis famosos, principiar deste modo¹⁹:

Do Lácio portentoso e d'alma Grécia,
tenaz memória minha,
os fastos, os anais em vão revolves;

Tudo isto, aliás, estava na moda, e havia dois séculos que fazia parte do arsenal de motivos de qualquer bom poeta, mesmo que ele não fosse alheio à história contemporânea e, como Bocage, celebrasse em oitavas a subida de Lunardi em balão aerostático²⁰ (ante o pasmo aliás, das ninfas do Tejo...) ou pranteasse a execução de Maria Antonieta²¹.

A todos estes conhecimentos, poderíamos, no entanto, chamar apenas erudição ou informação clássica. Mas não seriam suficientes para falarmos de formação, como pretendemos fazer.

Esta revela-se sobretudo em dois domínios: na linguagem e na imitação dos modelos antigos.

Basta uma leitura rápida da obra para nos patentear a boa instrução latina do autor, sem precisarmos de renovar a discussão dos seus amigos e primeiros biógrafos sobre a extensão da mesma²². Quatro anos de estudo sistemático da língua, entre os dez e os catorze, lhe assinaram – mas de modo tal, que o professor

¹⁹ Cf. também, na sátira *Pena de Talião*:

Dizei, se me surgiram Grécia, Roma
nas prontas explosões do entusiasmo?

Sobre o papel da mitologia em Bocage, leiam-se agora as penetrantes observações de Jacinto do Prado Coelho no seu ensaio “Bocage: a vocação do obscuro”, em *A letra e o leitor*, Lisboa, 1969, p. 61.

²⁰ Canto III.

²¹ Elegia III.

²² A questão encontra-se “arquivada” no estudo de José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha que acompanha a sua edição dos *Excerptos* de Bocage, publicada no Rio de Janeiro em 1867, vol. III, pp. 219-227.

O próprio Bocage se defendeu contra as insinuações de que não conhecia bem o idioma do Lácio, na nota “Ao Leitor” do tomo II das *Rimas*:

... Aos que professam porém a Latinidade pergunto com afoiteza se as citadas versões provam, ou não, o uso, e inteligência daqueles autores, e se aparece nelas o carácter, e energia do texto, ou se indicam o socorro inútil das lânguidas traduções francesas (que não só as deus Roma) sabem Latim, e Grego na opinião dos que mal entendem a língua materna.

Efectivamente, pululavam as traduções do grande poema ovidiano. Enumeramos algumas francesas: de Augustin Courbé, Paris, 1651; de P. Du-Ryer, Paris, 1655; de M. l'Abbé de Bellegarde, Paris, 1701; de M. l'Abbé Banier, Amsterdam, 1732.

O Doutor António Ribeiro dos Santos, em diversas epístolas poéticas (*Poesias* de Elpino Duriense, Lisboa, na Imprensa Régia, 1812, vol. I, pp. 99-109; vol. II, pp. 108-109 e 113-115) celebra a versão portuguesa do seu amigo Almeno (Fr. José do Coração de Jesus).

afirmava que “nunca vira tão raros talentos, porque expunha e se adiantava nas matérias que se seguiam às que na aula se explicavam, com tamanho desembaraço e certeza que parecia adivinhá-las; penetração tão crente e tão profunda, que em prazo breve e pôs capaz de entender os autores romanos, independente das lições do mestre e de quaisquer alheios socorros: a frequência da gramática foi curta e pequena”²³. Estamos, por conseguinte, perante uma verdadeira intuição da língua, que sabemos se aliava a uma memória privilegiada, pressuposto necessário à sua espantosa capacidade de improvisar, confirmado pelo facto, referido pelo poeta, de ter reconstituído de cor todo o conteúdo do segundo tomo das suas *Rimas*, cujo original lhe fora roubado²⁴.

Intuição, dissemos, e também assimilação profunda do vocabulário e do recorte sintáctico. Para exemplificarmos este último, lembre-se o caso extremo do soneto *Josino amável, que zeloso engrossas*, que prenuncia de longe as arrojadas e alatinadas disjunções de Ricardo Reis:

Que os, não longe talvez de ermo limite,
agros meus dias, compassivo, adoças;

Em todos os nossos melhores poetas setecentistas se nota a presença de grande número de latinismos, sobre cuja utilidade, como se sabe, Filinto Elísio teorizou repetidamente, aconselhando:

..... português ornado
coa louçania que única dá gala
à nossa língua, ouro precioso e perlas²⁵.

e ainda:

Se temos de pedir a alguma bolsa
termos que nos faleçam, seja à bolsa
de nossa Mãe Latina, que já muito
nos acudiu em pressas mais urgentes²⁶.

²³ *Memória* de A. M. do Couto apud José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, p. 227.

²⁴ *Rimas* de Manuel Maria Barbosa du Bocage, Lisboa, 1802, tomo II, “Ao Leitor”.

²⁵ No *Arrazoado*.

²⁶ *Da Arte Poética Portuguesa – Epístola* (a Francisco José Maria de Brito). Aí elogia também os epítetos compostos camonianos *estelífero*, *belígera*. Na *Ode ao Estro*, ele mesmo emprega *dulcíssonas*, *laurífero*.

Esses haviam sido os conselhos de Cândido Lusitano, na sua versão comentada da *Arte Poética*, de Horácio²⁷:

Sim, se podem adoptar palavras novas na nossa língua, mas não-de sair da Latina como mãe, assim como Horácio queria, que as Latinas novas se derivassem da Grega, distinta pela sua majestade e riqueza.

Essa foi a prática de Elmano, que a cada passo emprega termos como *alífero*, *alígero*, *altíssimo*, *altívolas*, *anguicoma*, *armipotentes*, *atro*, *avito*, *cerúleo*, *crebra*, *dulcíssimo*, *equóreo*, *estelífero*, *farmacopola*, *horrífico*, *horríssimo*, *íncolas*, *letífero*, *mádidas*, *moto*, *navífragos*, *nutante*, *plastro*, *puníceo*, *undívago*, *vipéreo*. Alguns deles como *alífero*, *alígero*, *altíssimo*, *avito*, *equóreo*, *horríssimo*, *mádido*, contam elevado número de ocorrências.

Muitos destes vocábulos estão hoje quase obliterados, mas não deixa de ser curioso lembrar que alguns se encontram em Antero de Quental (*mádido*) e, modernamente, em Fernando Pessoa – Ricardo Reis (*atro*, *avito*). Vitorino Nemésio cita mais um exemplo, *puníceo manto*, que passou a Maria Brown e a Eugénio de Castro²⁸.

Esta profusão de latinismos, a que um comentador recente chamou candidamente “palavras... um tanto exqu岸itas”²⁹, não obstou a que José Feliciano de Castilho entendesse que Bocage não enriqueceu, talvez antes empobreceu, a língua, e o seu mérito se limitou, como o de Malherbe para o francês, a purificá-la³⁰. Impressionou-se o crítico, ao que parece, pelo facto de o poeta ter o cuidado de se abonar com exemplos dos bons autores portugueses³¹, sempre que emprega qualquer termo mais raro, e só uma vez declarar que é da sua lavra um verbo – o *turvejar* que aparece na epístola XII³². Tais cuidados aliás, tinham sido preconizados por Correia Garção na epístola I.

De resto, a despeito dos conselhos de Cândido Lusitano, os neologismos não parecem ter estado muito dentro da tradição arcádica, como podemos verificar num passo da obra de António Dinis da Cruz e Silva³³, que chama a atenção, como

²⁷ Lisboa, 1784, p. 59, comentário ao verso 53.

²⁸ Na sua antologia *Bocage, Poesias Várias*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1961, p. 19.

²⁹ Guerreiro Murta na sua edição das *Poesias* de Bocage, Coleção de Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1956, p. XLII.

³⁰ *Op. cit.*, vol. III, pp. 302-303. Bem ao contrário andou Olavo Bilac, ao enumerar, entre as qualidades de Elmano, “a riqueza e graça de vocabulário” (na sua conferência *Bocage*, apud Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 103 = 149 da 2.ª ed.).

³¹ Assim, a propósito de “renome”, no final do elogio XIV, observa: “Não é galicismo; acha-se na *Malaca Conquistada* e em outros autores de boa nota”. Ao Soneto CIII do tomo I das *Rimas*, anota, à palavra “estria”: “Pode entender-se por feiticeira, conforme Sá de Miranda Eglog. 4 vers. 26”. Do idílio de *Armia* afirma que “como verá o leitor versado nisso, foi escrito no estilo de Fernão Álvares do Oriente”.

³² “É verbo criado por mim, mas parece-me expressivo”.

³³ Idílio XVII, p. 229 do tomo II das *Poesias*, Lisboa, 1807.

se se tratasse de algo de excepcional, para o qualificativo, de *alípedes*, cunhado por ele para adjectivar *galgos*, no verso:

dos alípedes galgos açodada.

O outro aspecto que importa considerar é o da imitação dos modelos antigos, rubrica geral em que distinguiremos, até onde for possível fazê-lo, três espécies de atitudes: a imitação propriamente dita, a tradução e a obra executada ao sabor clássico, mas de conteúdo original.

O primeiro tipo é o que nos aparece sobretudo nalgumas das suas poesias mais apreciadas (depois dos sonetos, evidentemente) – os idílios³⁴.

O idílio era uma composição de carácter artificial desde, pelo menos, o tempo de Virgílio, e, com maioria de razão, desde que ressurgira com os humanistas do século XV e, sobretudo, com Sannazaro e seus imitadores. Uma longa tradição, bem conhecida de Bocage, que cita expressamente as églogas de Sá de Miranda e de Diogo Bernardes, tinha-o aclimatado no nosso país. No próprio século de Setecentos se reacendera a disputa acerca da verdadeira essência deste género literário, disputa essa que ainda podemos seguir nas palavras acerbas com que Cruz e Silva, em duas dissertações à Arcádia, critica F. de Pina e de Melo, que ora punha conceitos demasiado elevados na boca dos seus pastores, ora lhes emprestava uma linguagem demasiado chã. Outros vates da época, como Reis Quita, Filinto Elísio, Elpino Duriense, a Marquesa de Alorna, exercitaram largamente o género. Não admira, portanto, que Bocage tenha feito outro tanto e, como os demais, tenha muitas vezes esquecido o disfarce pastoril, para deixar transparecer a realidade dos costumes setecentistas. É o que observamos, por exemplo, no XX, *Queixumes do pastor Elmano contra a falsidade da pastora Urselina*, quando lemos que esta

ali traçando um baile harmonioso,
por parceiro me quis

³⁴ “O soneto, o idílio e a cantata... são a coroa de glória de Elmano”, escreveu L. A. Rebelo da Silva, no estudo apenso à edição de Inocêncio, cit., tomo VI, p. 392. Porém, José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, tomo III, cap. 27, *passim*, exalta as cantatas, mas entende que “as églogas de Bocage são do género velho e cansado”. Garrett, no *Bosquejo Histórico*, exprime-se parcimoniosamente: “Muitas epístolas, vários idílios marítimos, algumas fábulas e epigramas, as cantatas, não são medíocres títulos de glória”. Modernamente, também Vitorino Nemésio é reticente na apreciação anteposta à sua antologia *Bocage, Poesias Várias*, cit.: “O idílio é uma mera concentração de tropos em torno da condição do pastor ou da condição de pescador retoricamente criadas para uma situação sentimental” (p. 15), embora reconheça mais adiante, quer a propósito desse género, quer da cantata: “Mas a pintura idílica tem em Bocage um toque às vezes luminoso e simples. *Tritão, Leandro e Hero* são de um neoclassicismo largo, puro” (p. 31).

e ainda que Aónio

que é o riso da gente no terreiro
quando sai a bailar, e a cada passo
se esquece da harmonia, e do compasso,
sendo falto de prendas, e de siso

Igualmente curioso, sob este aspecto, é o idílio XII, *Armia*, em que Elmano pinta a Josino um quadro dos seus mal sucedidos amores, quadro esse em que muito se adivinha dos romances sentimentais da época: a mãe da donzela, *de ouvir-me curiosa*, que convida o poeta: a paixão deste pela filha; a aleivosia do amigo, que o representa como um sedutor; o seu afastamento magoado.

Mais interessantes, no entanto, aqueles que decorrem *na foz do Mandovi*, quando o poeta faz exibição da sua ciência náutica, como no II, *A Nereida*, ou alusão ao recente recontro militar em Chaul (no mesmo). Para o leitor habituado ao cenário convencional do género, constituem agradável novidade, apesar de escassos, os toques de exotismo trazidos pela presença das embarcações orientais, como as *almadias* do VI, *Lénia*, e os *sadós* do II, *A Nereida*, ou ainda a intromissão de perigosa fauna aquática na figura do *tragador jacaré* (II, *A Nereida*) ou o *jacaré voraz* (VI, *Lénia*).

Apesar de tudo isto, estamos, no entanto, muito próximos dos modelos latinos. O facto observa-se principalmente nos idílios *pastoris* e nos *farmacêutrios*. Nuns e noutros faz-se uso frequente do refrão, como já o fizera Virgílio, à imitação de Teócrito. Assim, no idílio III, *Filena ou A Saudade*,

Ajuda, triste lira, os versos tristes

é uma clara reminiscência de

Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus

da VIII Bucólica de Virgílio, tal como o suspender do mesmo refrão

Não mais, oh triste lira, oh versos tristes

é um eco de

Desine Maenaios, iam desine, tibia uersus.

da linha 61 da mesma composição latina.

Também quando lemos, no verso 8, que o pastor Melibeu se lamentava

À sombra, que ali faz aquele arbusto.

o leitor assíduo do Mantuano pensa naturalmente na repetida presença de idêntico tópico em Virgílio (*Buc.* I.1 e VII.1).

Um tema frequente entre os pastores, aliás já herdado de uma longa tradição literária helénica, que data, pelo menos, do século VII a.C. (Arquíloco) é o do impossível, ou, à grega, como é costume chamar-lhe, do *adynaton*. Encontramo-lo com frequência em Bocage, umas vezes com o modelo à vista, como é o caso dos dois que constam do idílio V, *Arselina* – o que principia a vv. 30-31:

Fujam das mães os tímidos cordeiros
para o lobo voraz de hoje em diante;

que é o mesmo motivo, embora a acção seja inversa, de VIII.52:

nunc et oves ultro fugiat lopus...

ou ainda, no mesmo, de 94 a 101 (especialmente versos 98-99):

Será mais que a do cisne harmoniosa
a voz do negro corvo, ou rouco pato,

que lembra VIII.55:

certent et cycnis ululae...

Outros exemplos, como o do idílio VII, *Feliza*, 57-63, ou do XII, *Armia*, 193-198, não têm modelo aparente.

O já citado idílio VII, *Feliza*, contém, no verso 40, uma celebrada tradução³⁵ de *Buc.* VIII.63:

Dicite, Pierides; non omnia possumus omnes.

vertido em

Musas, falai, nem todos podem tudo.

³⁵ Cf. José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, pp. 165 e 224.

No idílio V, *Arselina*, versos 40-42, quando se lê

Eu pelos maiores, e guardadores
o cantor, o poeta sou chamado;

vem-nos sem esforço à mente o virgiliano

*..... sunt et mihi carmina; me quoque dicunt
uatem pastores*

de Buc. IX.33-34.

O verso 92 do mesmo poema:

À cabra segue o lobo, a Amor eu sigo.

vem em parte de outra Bucólica, a II (v. 63):

torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam,

Por sua vez, no final da écloga (102-103):

enquanto o suco do tomilho amarem
os mordazes enxames voadores,

lembra Buc., V.77:

dumque thymo pascentur apes...

No idílio XII, *Armia*, o verso 79:

Segui-os, fui, olhei, fiquei perdido

é um eco um pouco distante da famosa exclamação virgiliana, eco, ela mesma, de Teócrito (II.82 e III.43):

Vt uidi! Vt perii! Vt me malus abstulit error!

(VIII.41)

É, contudo, nos idílios farmacêuticos, sobretudo no IV, *Crinaura* ou *O Amor Mágico*, que mais de perto se seguiram os modelos romanos. Esta variedade, depois

de criada por Teócrito no seu *Idílio II*, fora imitada por Virgílio na VIII Bucólica. Entre nós, exercitara-a, pelo menos, António Ferreira, na égloga VI, e um contemporâneo mais velho de Bocage, António Dinis da Cruz e Silva, na sua égloga XVIII. Mas no nosso poeta trata-se, sem dúvida, de uma verdadeira preferência – que, aliás, também figura em sonetos, como *Busquei num ermo Algânia feiticeira* e *Do velho Ertílio, mágico afamado*, e ainda *O corvo grasnador e o mocho feio* – e que Hernâni Cidade atribui ao gosto pelo “choque emotivo”³⁶ e Vitorino Nemésio procura interpretar deste modo³⁷:

Outra consequência do emprego dos “tons ferais” por Bocage é levá-lo à beira de uma experiência que aproxima a poesia da magia. Como Fernando Pessoa, uns cento e vinte anos depois, Bocage interessa-se pelas práticas psicúrgicas. Pouco importa que tenha versegado principalmente sobre bruxarias. Isso reflecte em parte aspectos sociais da Lisboa do seu tempo. Crinaura, discípula da fada Canídia, cresta besouros à chama. É bom agouro...

Qualquer delas, efectivamente, lhe dá azo a comprazer-se na descrição de um *locus horrendus*, tão ao gosto seu e dos pré-românticos em geral. Tal descrição não figurava em Virgílio, que principia a narrativa de Alfesibeu pelo discurso da própria feiticeira. Mas no *idílio IV*, *Crinaura*, e na VIII Bucólica, o refrão:

Trazei-me, versos meus, a minha amada.

equivalente de

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim,

bem como a chegada da pessoa a quem se dirigem os encantamentos, que lhes põe termo:

Basta, meus versos; ali vem Crinaura.

corresponde a

Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis.

As semelhanças podem levar-se ainda muito mais longe. Assim, a alusão ao poder da música de Orfeu e Aríon também figurava em *Buc. VIII.55-56*; o motivo

³⁶ *Op. cit.*, p. 95 (da 1.ª ed.), onde também lhe chama “doentia volúpia de nevrópata”.

³⁷ *Bocage, Poesias Várias*, cit., p. 26.

da vela (85-86), que é de 80-81; o roto véu de Circe e suas encantações (97-100), que é de 70; as cinzas do corvo branco do v. 121, que ecoam as de 102; o limo de 126, que em Virgílio se encontra no v. 80. Outros tópicos, como os fios de cores e nós de 72-78, vamos encontrá-los no idílio IX, *Ulânia ou O Amor Vencido*, vv. 131-148, e, mais ainda, a versão exacta de

..... numero deus impare gaudet.
(75)

nas palavras

..... o ímpar número é-lhe aceito.
(135)

Por sua vez, a cera (144) e o betume (148) do idílio XI, *Elfira*, derivam dos versos 80-82 da VIII Bucólica, bem como as almas do Averno de 106 repetem as de VIII.99.

Deve notar-se que, neste último idílio, Bocage mais uma vez se mostra conhecedor da escatologia antiga, sem lhe faltar, entre os Manes e as Euménides

Minos, e os dois irmãos, a quem por sorte
coube exercer do dano a lei superna,
(76-77)

Com esta excursão pela VIII Bucólica, não teríamos, porém, completado a análise das fontes dos idílios farmacêuticos. O próprio Bocage, aliás, nos dá a chave de outra, quando, no IX, *Ulânia ou O Amor Vencido*, se refere a Canídia, a terrível feiticeira tão conhecida dos leitores de Horácio – facto, aliás, já notado, embora não analisado, por José Feliciano de Castilho³⁸.

O primeiro do grupo, *Crinaura*, que, como já vimos, é o que segue mais de perto a segunda metade da VIII Bucólica, é também o que, no verso 87, afirma

Minha mestra ma deu, Canídia, a fada.

Talvez em 45-46, nos versos referentes à lua, possa ver-se uma reminiscência do *Epodo* V.45-46; mas as probabilidades são quase iguais em relação a *Buc.* VIII.69. Onde o modelo pode considerar-se certo é na referência a certos ingredientes mágicos, como a rã (105 *seqq.* – *Epodo* V.19), o *buço de lobos e serpente* de 101-103, que

³⁸ “No idílio de *Crinaura*, clara imitação, tanto da mesma égloga de Virgílio, como de muitos versos de Horácio acerca de Canídia, havendo puras traduções no tocante a feitiçarias” (*op. cit.*, tomo III, p. 164).

figura em *Sátiras* I.8.42, e ainda o incenso de Medeia (117), que pode comparar-se às ervas da mesma feiticeira da Cólquida em *Epodo* V.23-22.

É provável que a invocação do refrão do idílio IX, *Ulânia*:

Hécate, sê propícia a meu conjuro,

se baseie no *Hecaten uocat altera* de *Sátiras* I.8.33. Outras semelhanças têm tantas probabilidades de serem meras coincidências, que não vale a pena mencioná-las.

Deixamos de parte as reminiscências do *Orlando Furioso* de Ariosto, no idílio IX, apontadas pelo próprio autor.

Três dos idílios que constam da edição de Inocêncio, o XIV, XV e XVI – e que também figuram nesta secção na edição do tomo II das *Rimas*, organizada pelo autor em 1799 – foram relegados, por Teófilo Braga, para o grupo das versões líricas³⁹.

Trata-se, efectivamente, de traduções de éclogas, nenhuma das quais, aliás, aparecia pela primeira vez na língua nacional.

A primeira, *Dafnis*, é, como se lê na rubrica, uma tradução da V Bucólica de Virgílio, que já fora vertida por Leonel da Costa, e impressa pela primeira vez em Lisboa, em 1624, juntamente com as restantes éclogas e as *Geórgicas*. Bocage conhecia e admirava esta tradução, que cita elogiosamente como de “autor de boa nota”, numa observação à sua versão das *Metamorfoses*⁴⁰, e que critica, por outro lado, pela sua equivalência do verso 44⁴¹.

Na verdade, o vate português foi feliz neste passo, como o foi nos versos 7-8, 20, 29-30, 50-51, 56-57, 60-61, 65-66, 73-74, 79-80, 87, 88-90, etc. A equivalência de muitos versos pode mesmo considerar-se perfeita, como quando traduz (65-66):

..... En quattuor aras:
ecce duas tibi, *Daphni*, duas *altaria Phoebo*.

por

..... Eis quatro altares
ei-los, dons para ti, dous para Febo.

Outras vezes, como não podia deixar de suceder quando a tradução é em versos bem medidos, acrescentou adjectivos que os arredondassem, como neste passo (76-78):

³⁹ Edição publicada na *Bibliotheca da Actualidade*, Porto, 1875.

⁴⁰ Edição de Inocêncio, cit., vol. IV, p. 364.

⁴¹ “Note-se o mal que Leonel da Costa verteu este dificultoso passo.”

*Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper hortos nomenque tuum laudesque manebunt*

que assim trasladou em vernáculo:

Enquanto o javali na serra, enquanto
o peixe nadador folgar no rio,
enquanto de tomilho a loura abelha,
e de orvalho as cigarras se abastarem,
hão-de permanecer por estes montes
teu nome, o teu louvor, tua saudade.

O que há aqui de mais notável é a preservação do movimento frásico e o papel de complemento da descrição que é dado aos adjectivos. O caso mais notável é talvez o do verso 20, em que, na impossibilidade de manter no seu lugar inicial o *extinctum* que dá o tom de toda a frase, colocou aí *desgrenhadas*, para sugerir desde logo a dor das ninfas.

Outro exemplo significativo é o dos versos 56-57:

*Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis.*

Este *candidus* não tem o sentido moral de “ingénuo”, mas o de “brilhante”, “radioso”, que convém a um herói deificado. É provável que Bocage se não tenha apercebido da diferença. Mas apreendeu perfeitamente a dominante do esplendor que harmoniza estes versos e transferiu-a para as próprias portas da mansão dos deuses:

Do Olimpo as áureas portas estranhando
pasma em almo prazer o ingénuo Dáfnis.

Ocasionalmente, pode acrescentar um verso inteiro, como aquele que segue ao 32:

Como servem de pompa, e de ufania.

E, se alguma vez se afasta da letra, mantém-se sempre fiel ao espírito do texto, cumprindo à risca o que afirma no “Prólogo do Tradutor” à versão de *Os Jardins* de Delille:

.... Esta versão, a mais concisa, a mais fiel, que pude ordená-la, e em que só usei o circunlóquio nos lugares, cuja tradução literal se não compadecia, a meu ver, com a elegância, que deve reinar em todas as composições poéticas.

e o que repete, abonando-se com Horácio (*Arte Poética*, 133-134), na “Advertência Preliminar do Tradutor” a *Eufémia ou o Triunfo da Religião*, de D’Arnaud:

Cuidei igualmente em conservar na dicção toda a fidelidade possível, excepto nos lugares onde os génios das duas línguas discordam muito: então, apoderado do pensamento do autor, tratei de o representar a meu modo, conformando-me nisto ao sabido, mas pouco executado preceito de Horácio:

*Nec uerbum uerbo curabis reddere fidus
interpres, etc.*

Efectivamente, se compararmos o começo da tradução da V Bucólica por Leonel da Costa, já referida, com a de Bocage, sentiremos toda a diferença que vai de um tradutor consciencioso a um poeta de génio, que, como dizia o seu já citado mestre de latinidade, “parecia adivinhar”. Ponhamos em paralelo os princípios de ambos, lembrando embora que nenhum dos dois conseguiu reduzir a menos de cinco versos os três do original latino:

Mopso, por que razão (pois nos juntamos
tu bom para tanger as frautas leves
e eu para cantar pastoris versos)
aqui nos não sentamos entre os olmos
com estas aveleiras misturados?

diz Leonel da Costa. E Bocage, com a transposição do vocativo inicial, melhora logo o tom da pergunta:

Já que neste lugar nos encontramos
eu versado no canto, e tu na flauta,
Mopso, por que razão nos não sentamos
entre estas aveleiras, cujas folhas
quase com as dos álamos se enredam?

A composição seguinte é *A sepultura ou a morte de Adónis por Bion de Smyrna*, “vertido fielmente da tradução literal em latim”, como honestamente informa a didascália. Esse pregão de fidelidade pode dizer-se sem favor que não é exagerado. Apenas, como o autor declara, substituiu o remate, “porque o do original, relativo

às festas anuais celebradas em honra de Adónis e Vénus, me pareceu pouco interessante”. Inocência, que transcreve a nota⁴², convida o leitor estudioso a conferir esta versão, bem como a da peça que se segue – o *Amor Fugido* de Mosco – com a de Elpino Duriense⁴³.

O que – excepcionalmente – não lembrou ao erudito comentador é que o Ἔρωσ δραπέτης de Mosco já tinha atrás de si uma longa coorte de imitadores.

Vertida pela primeira vez para latim por Poliziano, rapidamente esta pequena e amaneirada composição se difundiu pela Europa. Entre nós, traduziu-a António Ferreira na sua Elegia 7 e Pedro de Andrade Caminha na Elegia 8. A este tema fizera Sannazaro um epigrama em latim (I. 49), que o mesmo Pedro de Andrade Caminha também verteu no Epigrama XIV. Serviu ainda em parte à efabulação da *Frágua de Amor* de Gil Vicente⁴⁴.

Antes de abandonarmos os idílios, cumpre recordar que a primeira edição das *Rimas* afirmava que o Elogio II era inspirado na IV Bucólica de Virgílio (que a Marquesa de Alorna imitou na *Écloga a Hortênsia*). As semelhanças, porém, mal excedem os primeiros cinco versos. Foi certamente essa a razão por que os editores que depois vieram eliminaram a rubrica.

Nestas traduções indirectas, reveladoras do virtuosismo verbal a que já estamos habituados, não vale a pena, porém, determo-nos longamente. Tão-pouco será útil fazê-lo para as chamadas *Odes Anacreônticas*, todas elas no espírito subtil e artificial e nos metros leves e graciosos que durante séculos se atribuíram erroneamente ao velho poeta de Teos. No entanto, destas últimas, apenas a IX recolhe um motivo dessa colectânea grega de muitas épocas: *Amor picado pela abelha* (An. XXXV). Deve observar-se a este propósito que o tema fora já versado por Pedro de Andrade Caminha (em cujas *Poesias* figura como sendo de Teócrito!) e encontra-se igualmente em José Anastácio da Cunha. A graça inimitável das quadras de Bocage supera, como é de esperar, a dos seus competidores⁴⁵.

A este grupo podemos ainda acrescentar as cançonetas, sobretudo as *Báquicas* (VI e VII), reminiscentes, respectivamente (embora por forma vaga), da *Anacreonteia* XXXVIII e da XLIII e XLIV, e a alegoria I, a *Anarda*, que cita Anacreonte, Batilo

⁴² *Op. cit.*, vol. II, p. 433.

⁴³ António Ribeiro dos Santos empregou o verso heróico, como Bocage, para o idílio de Bión, e a chamada estrofe sáfica para o de Mosco. Ambos vertidos com ciência e com arte, mas sem a musicalidade e vida de Elmano.

⁴⁴ Sobre o seu aproveitamento, e ainda sobre alguns exemplos de autores modernos, veja-se A. Costa Ramalho, “Uma Bucólica Grega em Gil Vicente”, *Humanitas*, XV-XVI, 1963-64, 328-347.

⁴⁵ Em José Anastácio da Cunha, abusa-se das rimas em *-inho*, postas na boca de Amor, para sublinhar a sua aparente inocência e debilidade.

e a pomba da *Anacreontea* XV. O espírito anacreôntico invade mesmo os severos moldes do soneto, em cuja forma aparece repetidamente vazado⁴⁶.

Com relação aos epigramas, limitemo-nos a fazer a identificação dos dois que figuram nas edições como sendo de Marcial, o 57 e o 86, respectivamente de I.19 e VII.83; e do 45, como sendo do pseudo-Ausônio, *App.* 8 (também traduzido por Pedro de Andrade Caminha). O 53 é da *Anthologia Palatina*, XI.237, e o 22 parece inspirado em Marcial I.63 e VII.3⁴⁷.

Os idílios de que tratámos em último lugar situam-nos já no grupo das traduções. Estas abrangem, como é sabido, uma parte considerável da produção de Elmano, aquela a que se consagrou mais demoradamente durante a permanência nas Necessidades, junto dos Oratorianos, e que lhe forneceu meios de subsistência, para ele e para a irmã, nos últimos anos da sua vida⁴⁸. É evidente que não vamos considerar aqui as traduções de línguas modernas, nem mesmo as de autores setecentistas que poetaram em latim, como o *Consórcio das Flores* de Lacroix, o *De Rebus a Lusitanis ad Tripolim Viriliter Gestis Carmen*, de José Francisco Cardoso⁴⁹ e a

⁴⁶ Sonetos *Mavorte, porque em pérfida cilada, Ao templo do propício Desengano, De Pafos o menino, ardendo em ira, Grato silêncio, trémulo arvoredor, Sonhei que, a mim correndo, o gnídeo nume, Oh Céus! Que sinto na alma! Que tormento!, Tragado o peito de cruéis pesares, Vendo o soberbo Amor que eu resistia, Deitado sobre a relva Amor estava, De emaranhadas cãs o rosto cheio, Lá onde o Fado impenetrável, mora, Em frágil lenho o pélogo cruzando, Quis, Marília gentil, cantar teu dia, Alva Gertrúria minha, a quem saudoso*. E também a ode I, *Os Amores*.

⁴⁷ Nos epigramas de Marcial se inspiraram diversos poetas setecentistas, como Cruz e Silva, Filinto, a Marquesa de Alorna e Elpino Duriense. O VIII.83 (do barbeiro) foi vertido por Bocage, como vimos, por Filinto Elísio e Elpino Duriense. José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, pp. 154-157, chama-lhe “uma imitação assaz diluída”, qualifica de “má tradução” o do pseudo-Ausônio (que ele supõe ser de Ausônio); do 57, pelo contrário, escreve que “nem o nome da desdentada se mudou”, embora lhe chame “tradução, e pálida”. L. A. Rebelo da Silva, *op. cit.*, vol. III, nota *ad locum*, também aponta a origem do Epigrama 45.

⁴⁸ Lembrem-se, por exemplo, as suas amargas reflexões na *Epístola ao Conde de S. Lourenço*, que foi seu companheiro nos Oratorianos:

Lucro mesquinho de vigílias duras,
património dos vates (e não sempre)
sustém meus dias, que parecem noutes,
e esteio aos dias são de irmã, que terna
curte comigo tormentosos fados.

⁴⁹ Foi sobre esta que, segundo a informação de José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, p. 205, António Ribeiro dos Santos lhe mandou os seguintes epigramas:

Um é original, outro versão,
vários na língua, mas tão bem par'cidos,
que diriam que foram produzidos
por um espírito só, uma só mão.

O poeta e o tradutor
tanto entre si se ajustaram,
que parece que eles ambos
numa só lira tocaram.

interessante *Epístola a Rodrigo de Sousa Coutinho*, do mesmo mestre de Latinidade na Baía.

Ocupar-nos-emos, sim, das versões de clássicos latinos, trabalho a que Bocage dedicou especial atenção, e que estava em moda entre os melhores vates da época. Sem falar de Horácio, que, de um modo geral, todos eles traduzem ou imitam – embora nenhum com a perfeição de Corydon Erimantheu – lembremos apenas que Cruz e Silva verte algumas composições de Marcial e de Ausônio; a Marquesa de Alorna imita o *Passer, deliciae meae puellae* de Catulo e a IV Bucólica de Virgílio, traduz um epigrama de Marcial (XIV.181) e o *Roubo de Prosérpina* de Claudiano; Filinto Elísio passa a vernáculo parte do canto IX da *Eneida*, um trecho do livro IX das *Metamorfoses* e uma *Elegia* de Ovídio, o começo da *Farsália* de Lucano e da *Medeia* de Séneca, epigramas de Marcial (I.20, II.74, IV.86 e VIII.83) e *A Segunda Guerra Púnica* de Sílio Itálico; José Anastácio da Cunha verte o *Ille mi par esse deo uidetur*, de Catulo, dois trechos das *Geórgicas* de Virgílio (II.458-492 e 539-540); José Agostinho de Macedo, a *Tebaida* de Estácio; Elpino Duriense traduz o proémio e o trecho sobre a linguagem do *De Rerum Natura* de Lucrécio, os primeiros trezentos versos da *Eneida*, o prefácio e a fábula I de Fedro, um epigrama de Marcial (VII.83) e a *Lírica* de Horácio; Almeno (Frei José do Coração de Jesus), as *Metamorfoses* de Ovídio, como atrás dissemos.

O próprio Filinto exortava os seus confrades a que se dedicassem a esta nobre tarefa:

Traduzi, alunos de Apolo!... Não cuideis que esse mérito é mesquinho. Outro mérito não teve o latiníssimo Plauto, nem *Oratio bene morata* de Terêncio, que com pouca alteração das comédias gregas, nos deixaram obras imortais para modelo⁵⁰.

Saber em que medida esta última asserção corresponde à verdade, continua a ser desiderato máximo dos classicistas de hoje... Mas regressemos a Bocage, que também teoriza sobre o assunto, ao defender-se das críticas de José Agostinho de Macedo, na sua famosa sátira *Pena de Talião*:

O original latino, com a tradução em face, foram publicados em conjunto, Vlissipone, 1800. Sobre o modo como o trabalho foi executado, vide *ibidem*, vol. III, pp. 223-224.

⁵⁰ Apud José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, p. 204, nota 1. É essa tendência que José Agostinho de Macedo – ele mesmo, aliás, tradutor de Estácio, como acima lembrámos – satiriza em conhecido trecho de *Os Burros* (citado por Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, Coimbra, 1968, p. 354):

Dois furos mais distantes, o torto existe
génio da tradução, delícia, emprego
de muitos sábios que apascenta o Tejo...
Com traduções da Pátria a glória aumentam!

..... Trazer à pátria
 nova fertilidade em plantas novas,
 manter-lhe as flores, conservar-lhe os frutos,
 quais eram no sabor, na tez, na forma,
 sendo o tronco, a raiz, a copa os mesmos,
 sem que os estranhe, os desconheça o dono,
 é fadiga vulgar?

.....
 Verter com melodia, ardor, pureza,
 o metro peregrino em luso metro,
 dos idiotismos aplanando o estorvo,
 de um, d'outro idioma discernindo os génios,
 o carácter do texto expor na glosa,
 próprio tornando, e natural o alheio, ...

Bocage toma aqui a pena que D. Duarte pela primeira vez aparara, no *Leal Conselheiro*, para escrever mais uns parágrafos no “Manuel do Perfeito Tradutor”. Mas, diferentemente do Príncipe de Avis, cumpre à risca aquilo que ensina. Nenhuma palavra podiam caracterizar melhor as suas versões de Ovídio e de Lucano do que aquelas três que empregou na citação que acabámos de fazer:

... melodia, ardor, pureza.

De Lucano verteu o nosso poeta um texto da *Farsália* que intitulou *O bosque de Marselha*, e que não representa, certamente, uma escolha casual. Está dentro da temática do *locus horrendus*, tão cara aos pré-românticos, e que Bocage desenvolveu largamente nos seus idílios farmacêuticos e até mesmo em alguns dos seus sonetos, como já tivemos ocasião de observar a propósito daqueles. De resto, o próprio Lucano substituíra na sua epopeia o maravilhoso mitológico tradicional pela sobrenatural, revelado em sonhos, oráculos, prodígios, nigromância. Não admira, portanto, que este famoso trecho (III.399-448), em que se sente o misterioso arripio dos lugares consagrados aos deuses desde tempos imemoriais, tenha atraído Elmano. Logo nos primeiros versos, numa tradução, aliás, quase literal, nos mostra o local personificado:

Lá junto de Marselha havia um bosque,
 nunca dos longos séculos violado.
 Co'a rama implexa os ares denegria,
 amedrontava o sol co'as altas sombras.

para atingir a perfeição nas últimas linhas:

..... porém, reclusa
a crente mocidade entre as muralhas,
exulta: quem julgara que seriam
impunemente os deuses afrontados!

Escusado será dizer que esta qualidade não é uniforme em toda a versão. Sirvam de amostra o verso 440, de que apenas verteu *procumbunt* e *nodosa*, que liga às árvores enumeradas a seguir, e o 441, onde omite *fluctibus aptior*.

Dos *Fastos* de Ovídio escolheu Bocage um trecho especialmente dramático, o da morte de Lucrecia, de versos 721 a 852 do livro II, em que consegue substituir com felicidade a cadência desigual dos dísticos elegíacos latinos por solenes hendecassílabos lusitanos. Do mesmo autor traduziu ainda a *Arte de Amar*.

Porém, a sua coroa de glória são as traduções das *Metamorfoses* de Ovídio, tão admiráveis, que Castilho, ao publicar a sua, confessou ter intercalado nela versos de Elmano, por entender que não podia fazer melhor. E, ao referir-se a Bocage, na “Notícia do autor desta obra” anteposta à *Lírica de João Mínimo*, o primeiro título de honra que Garrett lhe confere é esse:

O tradutor de Ovídio, o autor de Leandro e Hero, de Tristão e de tanta coisa boa e bela.

Se o poeta tencionava verter a totalidade do poema ou não, se não o fez porque o seu temperamento não aturava tão persistente esforço, como supôs L. A. Rebelo da Silva⁵¹, ou simplesmente porque se atemorizou ante o mole imensa daqueles quase doze mil hexâmetros (exactamente, 11976), não nos parece especialmente importante averiguar, embora fosse de desejar que tivesse traduzido tudo. No entanto, o facto de ter omitido os quatro versos da proposição, e de ter por vezes continuado o episódio para além do livro a que pertence, encerrando-o com uma linha da sua autoria, para formar um todo independente (como sucede no “Roubo de Europa por Júpiter”, de II.836-875, que completa com III.1-2 e mais um verso seu) leva-nos a preferir a segunda alternativa.

A selecção feita parece revelar algo das preferências do autor. Assim, o culto pelos grandes heróis terá ditado a escolha de três apoteoses: a de Eneias (XIV.581-608), a de Rómulo e Hersília (XIV.805-851) e “A alma de Júlio César mudada em cometa” (XV.782-802, 843-850 – com supressão do episódio olímpico da profecia das glórias de Roma). Outro grupo de episódios preferidos envolve histórias trágicas de amor, onde há sentimentos e atitudes exaltados, que se coadunavam com as

⁵¹ No seu estudo apenso à edição de Inocência, cit., tomo IV, p. 364.

dominantes psicológicas do tradutor. É o caso do de Píramo e Tisbe (IV.55-166), de Progne, Tereu e Filomela (VI.422-676), de Orfeu e Eurídice (X.1-82), de Ciniras e Mirra (X.298-502), de Ésaco e Hespéria (XI.758-795). As alegorias morais, as personificações de sentimentos, que enchem tantos dos seus sonetos e odes, associadas ao já mencionado tópico do *locus horrendus* – associação essa cuja expressão máxima é talvez a endecha *A gruta do Ciúme* – é que o levaram a preferir, no livro II, o episódio de “A gruta da Inveja” (761-764, 768-770, 775-782), e, no XI, “A gruta do Sono” (592-615, 635-645).

Naturalmente que uma tradução em verso não consegue sempre manter uma exactidão absoluta, como já há pouco lembrámos. Muitas vezes o poeta tem de escolher entre a fidelidade à letra, faltando à harmonia, ou a lealdade à estética do texto, acrescentando ou suprimindo termos. Um gramático sem musas notaria, por exemplo, que, no verso 9 do canto I falta no original a palavra *priscas*; que no verso 14 não está o equivalente de *espumosos*; que, inversamente, no 75 suprimiu *agitabilis* e no 95 *liquidus*. Os exemplos poderiam multiplicar-se – sem proveito, segundo julgamos, pois estes bastam para concluirmos que os acrescentos são geralmente latinismos que sublinham a dignidade da frase, e que parecem brotar espontaneamente dela, ou termos que lhe emprestam mais clareza (os *espumosos braços* há pouco mencionados são os de Anfitrite; o adjectivo *medroso*, em 376, ajuda a compreender melhor a situação de Deucalião e Pirra⁵²) e as supressões não lhe tiram esta qualidade. Se seguirmos os preceitos de Filinto, faremos portanto como “os homens disertos”, que “olham para o matiz correspondente das belezas da cópia às belezas do original”⁵³, louvaremos o poeta e deleitar-nos-emos com a sonora grandiosidade da entrada das *Metamorfoses*:

⁵² Evidentemente que a regra admite excepções. Assim, em XIV.325, *espectáculo guerreiro para pugnam* não está bem, pois trata-se das competições dos Jogos Olímpicos, que aliás o poeta mostra conhecer na nota da p. 373. Em X.1, *rutilantes por croceo é uma mudança de cor, que pode ter sua justificação no desejo de exprimir o brilho*.

⁵³ Apud José Feliciano de Castilho, *op. cit.*, vol. III, p. 204, nota 1. O mesmo Filinto adverte, a propósito da sua tradução de Sílio Itálico: “E dou-a em verso, porque traduções de poetas em prosa é menos vistoso que figuras de tapeçaria vistas pelo avesso.” (*Obras Completas de Filinto Elísio*, Paris, 1817, tomo II, p. 269).

Damos aqui a lista completa dos passos das *Metamorfoses* traduzidas por Bocage:

Livro I.5-437 (até ao fim do Dilúvio), 583-747 (Io).

Livro II.161-183 (Faetonte), 761-764, 768-770 e 775-782 (A Gruta da Inveja), 836-875 (O Roubo de Europa por Júpiter).

Livro III.1-2 (conclusão do episódio anterior).

Livro IV.55-166 (Píramo e Tisbe), 564-603 (Cadmó e Hermíone), 615-662 (Atlante convertido em monte).

Livro VI. 422-676 (Progne, Tereu e Filomela).

Livro X. 677-712 e 721 (O roubo de Oritia por Bóreas), 1-82 (Orfeu e Eurídice), 298-502 (Ciniras e Mirra).

Antes do mar, da terra, e céu que os cobre
 não tinha mais que um rosto a Natureza:
 este era o Caos, massa indigesta, rude,
 e consistente só num peso inerte.
 Das cousas não bem juntas as discordes,
 priscas sementes em montão jaziam;
 o sol não dava claridade ao mundo,
 nem crescendo outra vez se reparavam
 as pontas de marfim da nova lua.
 Não pendias, ó terra, dentre os ares,
 na gravidade tua equilibrada,
 nem pelas grandes margens Anfitrite
 os espumosos braços dilatava.
 Ar, e pélago e terra estavam mixtos;
 as águas eram pois inavegáveis,
 os ares negros, movediça a terra,
 forma nenhuma em nenhum corpo havia,
 e nelas uma cousa a outra obstava,
 que em cada qual dos embriões enormes
 pugnavam frio, e quente, húmido e seco,
 mole, e duro, o que é leve, e o que é pesado.
 Um Deus, outra mais alta Natureza
 à contínua discórdia enfim põe termo:
 a terra extrai dos céus, o mar da terra,
 e ao ar fluido, e raro, abstrai o espesso.

Há, ao longo de toda a versão das *Metamorfoses*, uma verdadeira identificação do espírito do tradutor com o do autor, condição indispensável para se produzir uma obra-prima. Era assim, aliás, que o viam os seus contemporâneos, até mesmo José Agostinho de Macedo, no curto período de remissão da sua inveja, numa

Livro XI.85-145 (Midas convertendo tudo em ouro), 592-615 e 635-645 (A Gruta do Sono), 758-795 (Ésaco e Hespéria).

Livro XIII.429-575 (O sacrifício de Policena e a metamorfose de Hécuba sua mãe).

Livro XIV.320-434 (Pico e Canente), 581-608 (A apoteose de Eneias), 805-851 (A apoteose de Rómulo e Hersília).

Livro XV.782-802, 843-850 (A alma de Júlio César mudada em cometa).

Os editores de Bocage têm sido pouco cuidadosos com esta parte da sua obra. Assim, o sacrifício de Policena e a metamorfose de Hécuba andam atribuídos ao Livro XII, quando são do XIII. Na versão de II.853, deve ler-se *Sul chuvoso*, e não *Sol chuvoso*; na de VI.710, *Cicónios* e não *Sitónios*; na de XI.762, *a furto*, e não *a susto*.

epístola em que o imagina acolhido nos Campos Elísios pelos grandes poetas do passado, entre eles

O majestoso Ovídio, o terno, o tudo,
 não sabe distinguir o quadro, a cópia.
 Tu falaras assim, se Ovídio foras,
 ele falara assim, se o Tejo o vira.

Tem-se dito que Bocage se sentiu atraído toda a vida pelo modelo camoniano, e o facto pode comprovar-se abundantemente através da sua obra⁵⁴, desde que não levemos a afirmação ao exagero de falar em obsessão – como já tem sido feito⁵⁵.

Outro tanto deve admitir-se relativamente a Ovídio, cuja situação de exilado em terras inhóspitas tanto se aproximava da sua, como declara no soneto que principia:

Do Mandovi na margem reclinado,
 chorei debalde minha negra sina,
 qual o mísero vate de Corina
 nas tomitanas praias desterrado.

Novo paralelo se contém no início deste soneto:

Eu vim c'roar em ti minhas desgraças,
 bem como Ovídio mísero entre os Getas,

Esta imagem de Ovídio entre os Getas, em que Bocage se revê durante a estadia em Goa, é, diga-se de passagem, lugar-comum dos poetas expatriados, entrado na literatura portuguesa no quadro inolvidável dos oito primeiros tercetos da elegia de Camões⁵⁶ que começa:

⁵⁴ Além do celebrado *modelo meu tu és*, do Soneto *Camões, grande Camões, quão semelhante*, e de inúmeras reminiscências, como a da renovação do episódio do Adamastor, à passagem do poeta pelo Cabo da Boa Esperança (epístola I), e o resumo de passos famosos de *Os Lusíadas*, na epístola XVII e no soneto *Sobre os contrários o terror e a morte*, deve salientar-se em especial a exortação da ode II:

Lê Camões, lê. Camões, com ele a mente
 fertiliza, afervora,
 povoa, fortalece, apura, eleva.

Lembrem-se ainda as afirmações feitas pelo próprio sobre a influência exercida sobre a sua arte pelo soneto camoniano *A fermosura desta fresca serra*, que constam do conhecido livro de Lord Beckford, *Italy, Spain and Portugal, with an excursion to the Monastery of Alcobaça and Batalha*.

⁵⁵ Por exemplo, António José Saraiva e Óscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*, Porto, 16.ª ed., p. 671.

⁵⁶ Elegia III, na edição de A. J. da Costa Pimpão, Coimbra, 21973.

O sulmonense Ovídio, desterrado na aspereza do Ponto

E tal era a força da convenção literária, que Filinto Elísio não recua ante a clamorosa impropriedade de a aplicar a si, quando vivia no seu exílio requintadamente europeu (tomo III, p. 144)...

As *Obras Poéticas* da Marquesa de Alorna adoptaram para moto um verso dos *Tristia*, V.7, o mesmo que Elmano antepôs à sua *Ode a Pato Moniz*:

Carminibus quaero miserarum obliuia rerum

Bocage também procura nessa colectânea de elegias do poeta exilado os lemas de cada um dos seus três volumes de *Rimas*⁵⁷.

Quando Elmano declara, no seu poemeto *Trabalhos da Vida Humana*, que, passados os primeiros vinte e dois dias da sua prisão,

O ministro destinado
era o respeitável Brito,
que logo viu no meu rosto
mais um erro, que um delito.

parece-nos que, para além da terminologia jurídica da época, devemos ver aqui um eco da distinção que o poeta dos *Tristia* reivindica para a natureza da causa do seu misterioso exílio⁵⁸:

*scit quoque, cum perii, quis me deceperit error,
et culpam in facto, non scelus, esse meo.*

Mas, acima das coincidências biográficas, avultam as de temperamento e de génio poético. É comum a ambos a extrema facilidade em versificar – por vezes com prejuízo da profundidade de conceitos. E não só a facilidade, como a precocidade, segundo a confissão de Ovídio na elegia autobiográfica do livro IV (10.19-26) dos *Tristia*:

*at mihi iam puero caelestia sacra placebant,
inque suum furtim Musa trahebat opus.*

.....
*sponte sua carmen numeros ueniebant ad aptos
et quod temptabam dicere uersus erat.*

⁵⁷ Respectivamente, I.1.49-52; IV.10.129-132; IV.10.117-119.

⁵⁸ *Tristia* IV.1.23-24. Cf. IV.10.89-90 e I.2.95-100. Em II.207, *carmen et error*.

em muito paralela à de Bocage, no começo de um conhecido soneto:

Das faixas infantis despido apenas,
sentia o sacro fogo arder na mente;
meu tenro coração inda inocente,
iam ganhando as plácidas Camenas.

Faces gentis, angélicas, serenas,
de olhos suaves o volver fulgente,
da ideia me extraíam de repente
mil simples, maviosas cantilenas.

O mesmo afirma no “Prólogo do Tradutor” à versão de *As Plantas* de Castel:

Versos balbuciei co’a voz da infância;
vate nasci, fui vate, inda na quadra
em que o rosto viril, macio e tenro,
semelha o mimo de virgínea face.

Comparável ainda a posição dos dois poetas nas respectivas épocas. De Ovídio se disse que era “um poeta entre dois mundos”⁵⁹, o antigo e o moderno. Nele se cruzam a elegante contenção clássica e a veemência romântica. Essa certamente a razão principal do encantamento com que subjugou a Europa medieval (com o seu “Ovídio moralizado”) e os primeiros três séculos da moderna⁶⁰. Entre nós, além de tradutores inúmeros, desde os tempos das versões das *Heroides* por João Ruiz de Sá e João Ruiz de Lucena, incluídas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, encontram-se também, no século XVIII, os que pretendem prolongar a arte do Sulmonense, adaptando os seus temas ao mundo que os cerca. Assim é que António Dinis da Cruz e Silva escreve doze *Metamorfoses*, para explicar a origem dos acidentes naturais ou de animais, plantas ou minerais do território brasileiro em

⁵⁹ É este o subtítulo do estudo de Hermann Fränkel, *Ovid*, da série das Sather Classical Lectures, University of California Press, 1956. Já depois de escritas estas linhas, encontrámos em António Feliciano de Castilho (*A Primavera*, Lisboa, 1903, nota da p. 161), uma curiosa comparação entre Bocage e Filinto Elísio, postos em paralelo “com outros dois Romanos de muito mais subidos quilates”, Ovídio e Propércio.

⁶⁰ Sobre a influência ovidiana, veja-se Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford, 1959, especialmente pp. 57-62, e ainda L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge, 1956 (os dois capítulos finais).

que vive⁶¹; e que Filinto Elísio começa a escrever uns *Fastos* para dar “conta das nossas festas cristãs, das nossas romarias”⁶².

Bocage pretendeu talvez fazer outro tanto, quando, nas suas *Metamorfoses Originais*, principiou a compor *Calipo ou O Rio Sado*, em que se adivinha um *aition* relativo

..... aos campos viçosos, ledas praias
que já Túbal pisou

Mas a história pouco ultrapassou a proposição.

Felizmente, chegou a completar uma outra *Metamorfose Original*, que com razão o poeta contava entre as suas melhores composições e que, conforme declara na sátira *Pena de Talião*,

..... o sabor colheu de Ovídio.

De resto, o facto é-nos anunciado logo nos dois primeiros versos:

Estro de Ovídio, seguirei teus voos,
se não me é dado emparelhar contigo.

Em seguida, principia a história de *Areneo e Argira*, que não se conhece, nem de Ovídio, nem de nenhum autor antigo⁶³. E, no entanto, a narrativa decorre segundo os mais consagrados cânones do Sulmonense: na descrição das qualidades das duas figuras; na cena junto ao lago; na metamorfose de Argira em rã e de Areneo na *ave importuna... que aborrece o dia*.

No motivo do amor desdenhado, que atrai o castigo, bem como no da descrição pormenorizada da metamorfose, estamos ainda no mais caracteristicamente ovidiano. Outro tanto diremos da localização da cena principal junto a um lago de águas transparentes, em sítio deserto e fechado, que é frequente no Sulmonense e tem o seu modelo mais próximo em *Met.* III.155-162 (episódio de Diana e Actéon). É curioso que a única anotação de Bocage a este poemeto é precisamente relativa a este livro III (336-337), donde declara ter aproveitado dois hemistíquios para o seu verso:

⁶¹ Estudadas por José Tavares, “As Metamorfoses de António Dinis da Cruz e Silva”, *Brasília*, III, 1946, 605-682. Também nos ocupámos do assunto no artigo “Ovídio em terra brasileira: as *Metamorfoses* de Cruz e Silva” (vide infra).

⁶² *Obras Completas*, Paris, 2^a 1817, tomo IV, nota da p. 29.

⁶³ Segundo Pausânias, VII.23.1-3, Argira é o nome de uma nascente da Arcádia, amada pelo pastor Selemnos. A ninfa, porém, só lhe correspondeu enquanto ele foi jovem. Desesperado, Selemnos morreu e foi transformado em rio por Afrodite, com o dom de fazer esquecer nas suas águas os desgostos de amor. O nome de Areneo é de étimo latino.

Porque as obras de um deus nenhum desmancha.

Por sua vez, a rebeldia de Areneo ao Amor, a sua visão, junto da água, de uma ninfa por quem se apaixona, a perseguição e queda nas águas é reminiscente de *Met.* XI.758-795 (Ésaco e Hespéria), episódio que Bocage traduziu.

Talvez pudéssemos ainda acrescentar, como provável modelo remoto, a *Metamorfose I* de Elpino Nonacriense, *A Tejuca*, que tem de comum a recusa de uma bela ninfa a prestar culto a Vénus, e o furto da aljava. Outros pormenores, no entanto, divergem: neste caso, é Diana que, invejosa, lhe manda um tigre que a surpreende desarmada; a ninfa corre, furiosa, e muda-se em rio. Também na *Metamorfose II*, *O Cristal e o Topázio*, a bela ninfa pendura as setas e adormece à beira de água; o Silvano Topázio prende-a com cadeias de flores; a ninfa acorda e transforma-se em cristal.

A admiração e conhecimento da obra de Cruz e Silva por parte de Bocage documenta-se no soneto *Encantador Garção, tu me arrebatas*, onde parece aludir-se em especial às *Metamorfose*s e às *Odes Pindáricas*:

Adoro altos prodígios que relatas,
cantor da Grécia, majestoso Elpino,
tu que, agitado de ímpeto divino,
acesos turbilhões na voz desatas.

e ainda no “Elpino eu louvo”, da *Pena de Talião*.

Porém, no conjunto, a maneira de narrar em *Areneo e Argira*, e não menos a discreta elegância da frase, denunciam o experimentado tradutor do Sulmonense, que, tomando voo sozinho, consegue dotar a nossa literatura de uma *Metamorfose* no mais fino gosto ovidiano.

O poemeto que estivemos a analisar já nos introduziu na terceira modalidade da influência clássica, ou seja, a da criação livre, a partir de esquemas ou mitos greco-latinos.

A este grupo pertencem também duas das suas melhores cantatas, *Medeia e Hero e Leandro*, que Bocage associa em importância, no conjunto das suas produções, ao texto anteriormente estudado⁶⁴.

Sobre a primeira, limitar-nos-emos a breves considerações, pois já a analisá-mos com demora num pequeno ensaio intitulado “O mito de Medeia na poesia portuguesa”⁶⁵.

⁶⁴ Sátira *Pena de Talião* (o passo encontra-se transcrito supra, no ensaio 3. O mito de Medeia na poesia portuguesa).

⁶⁵ Recolhido neste volume, como indicado na nota anterior.

O poema principia de um modo remissivo da *Cantata de Dido*, de Correia Garção, descrevendo numa *praeteritio* os actos nefandos da feiticeira:

Já de Colcos a fera, ardente Maga
hórridos versos murmurado havia;
ao som de atroz conjuro, e negra praga
já tinha amortecido a luz do dia.

A morte de Creúsa acaba de se consumir. Prepara-se um segundo e mais negro crime: o assassinio dos filhos. Depois de uma curta hesitação, o acto terrível é perpetrado. A chegada ansiosa de Jasão vem atizar a sua ira. Mas Medeia é senhora de artes mágicas, e um gesto seu petrifica o perjuro. Depois de renovar a seus olhos o *espectáculo nefando*, a princesa desaparece num carro infernal mandado por Hécate (*Prosérpina triforme*), ante a revolta e a repulsa dos próprios elementos da Natureza. A ária celebra o triunfo da Ira sobre o Amor.

Em toda a cantata, a acção é rápida, traduzida numa sucessão de verbos, e uma série de imagens visuais anima a cena, como neste passo:

E pelos ares voa
de alígeros dragões num carro enorme,
dádiva de Prosérpina triforme,
das Górgonas, das Fúrias negro bando
retorce os olhos, que arremedam brasas,
a segue, e vai correndo, e vai crestando
com rubro facho ardente ao vento as asas.

Já tivemos ocasião de observar, no estudo há pouco referido, que o modelo deste poema não se encontra, como seria de esperar do tradutor de Ovídio, nem no longo episódio das *Metamorfoses* sobre Medeia (VII.1-452) – onde a vingança ocupa uma parte mínima – nem na XII Heróide, que se situa num momento anterior.

Se pode buscar-se algum modelo latino, esse só poderá ser a tragédia de Séneca – a mesma, por sinal, que Filinto Elísio principiara a traduzir, sem exceder, embora, a cena I e coro I. O poeta cordovês dá especial relevo às cenas de magia, contadas pela ama de 670 a 739, e continuadas pelas invocações da princesa, de 740 a 844. Encontramos de comum a deliberação de Medeia, que culpa as crianças por serem filhas de Jasão, e o tema antinómico Ira-Amor, que informa o coro da peça latina e a ária de Elmano. Porém, o nosso poeta omite o assassinio do segundo filho na presença de Jasão. Um pormenor significativo é que o carro de serpentes aladas, que em todas as versões clássicas é presente do Sol, antepassado de Medeia, aparece no poeta português como enviado pelas divindades infernais. Em Séneca, nada se diz sobre a sua origem, quando ele surge para levar a feiticeira

(1022-1024), mas, durante a cena dos encantamentos, esta afirma que avista o *carro ágil da deusa Trívia* (787), que passa mais perto no céu, quando se praticam cenas de magia – e daí terá vindo a sugestão.

Acerca da de *Leandro e Hero*, o próprio autor adverte, em nota “Ao Leitor”, no tomo II das suas *Rimas*:

Enquanto às composições originais, pode ser que se taxem de extensas as cantatas de Hero, Inês e Medeia. Eis a minha justificação acerca da primeira (que é a mais longa): julguei interessantes todas as circunstâncias daquela desgraça e, sem colher um só passo do Poema de Museu (a cujo exame remeto o leitor), deixei correr a fantasia pelo assunto patético, e nada lhe omiti que pudesse comover, inserindo-lhe o mais que deu ao meu coração, porque o coração é que produz os versos que lhe dizem respeito.

Efectivamente, o poemeto do gramático grego do século V ou VI d.C. (que veio a ser traduzido em português em metro hendecassílabo solto pelo professor de matemática Dr. João Inácio Patrocínio da Costa, em 1897) não apresenta correspondências literais com o de Elmano, e poucos tópicos tem em comum, para além dos traços gerais da história, de que, aliás, só aproveita a parte final. O único passo em que os dois textos mais se aproximam é aquele em que Leandro, depois de implorar a Afrodite marinha, pede socorro a Poséidon, que tão-pouco o escuta:

Πολλάκι δ'αὐτὸν ἄνακτα Ποσειδάωνα θαλάσσης
ἀλλά οἱ οὔτις ἄρηγεν

que equivale de perto a

Invocas o grão deus, que rege os mares;
de teus rogos não cura, imoto e surdo.

Escusava L. A. Rebelo da Silva de ter tido o cuidado de “tirar a suspeita de furto às *Heróides* de Ovídio”⁶⁶, porquanto quer a XVIII (Leandro a Hero), quer a XIX (Hero a Leandro) se situam necessariamente numa época anterior à que foi escolhida para a narrativa.

A história trágica da sacerdotisa de Afrodite, separada pelo Helesponto do seu amado Leandro, que todas as noites atravessava as ondas, guiado pela luz que Hero

⁶⁶ *Op. cit.*, tomo VI, p. 373. Aliás, L. A. Rebelo da Silva coloca esta acima de todas: “Sobretudo a que celebra a desventura do nadador de Abidos deixou tão longe mesmo as outras de Elmano, quanto se avanteja (em nosso ver) aos modelos nacionais e estrangeiros pela originalidade, riqueza e movimento de incidentes” (*ibidem*, p. 394).

agitava no alto de uma torre, e que, numa ocasião de tempestade, é arrojado, morto, à costa, tinha todas as condições para atrair a atenção da Grécia helenística, que começava a tomar o gosto do romanesco.

A mais antiga versão desta lenda, até agora conhecida, consta de um fragmento do século I d.C.⁶⁷, que poderá ter sido a fonte de Ovídio e de Museu. Aparece-nos também em epigramas de Marcial (*De spectaculis* 25 e 25b; XIV.181), um dos quais (o último citado) foi traduzido pela Marquesa de Alorna. Muitos poetas do Renascimento a glosaram. Os escritores portugueses encantaram-se também com o tema, e assim António Ferreira faz-lhe alusão na écloga VIII (96-101). Camões dedica-lhe a letra L do seu *ABC em Motes*, o soneto *Seguia aquele fogo, que o guiava*⁶⁸ e parte do soneto *De um tão felice engenho produzido*. Diogo Bernardes refere-se-lhe com frequência (soneto LXXXVII; carta III, 22-24; carta XIX, 85; carta XXVI, 208-219). Pedro de Andrade Caminha consagrou-lhe nada menos de quatro epigramas (41, 42, 43, 44), e Elpino Duriense três sonetos (vol. II, pp. 287, 288, 289). Um amigo de Bocage, o Dr. José Tomás Quintanilha, “descrevera na excelente glosa de uma quadra o desastre de Leandro e Hero”, como se lê na dedicatória do soneto que principia *Eurindo, caro às Musas e aos Amores*. O mesmo Elmano aludiu outra vez à história, na ode I, *Os Amores*, e nos sonetos *No cimo do Castelo sobranceiro* (que resume o assunto da cantata) e *Do dia fuge a luz; e a noite e o mundo* (despedida de Leandro ao afogar-se), que Teófilo Braga transcreve, como inéditos, na p. 547 do seu estudo *Bocage, sua vida e sua obra literária* (Porto, 1902).

Na cantata, Bocage escolhe para tema apenas a morte de Leandro e Hero. A sua majestosa entrada, com a abundância de vibrantes, dá logo a nota da tempestade no Helesponto, que desaba na cerração da noite. O quadro seguinte mostra-nos Leandro, ansioso por ver Hero, lançando-se ao mar, e os presságios que acompanham o acto. No meio do poema acumulam-se os verbos (por vezes, ocupando um verso inteiro), para pintar os movimentos desesperados do nadador, quando a tempestade aumenta, até ser arrojado sem vida à praia. Depois, os terrores de Hero, que, ao avistar o cadáver de Leandro, se atira da torre, e o lamento dos delfins e das ninfas, com a plácida moralidade expressa na ária:

Aos dous amantes
d’Abido e Sesto
ardor funesto
deu negro fim.

⁶⁷ Publicado por D. Page, *Greek Literary Papyri*, I. London, Loeb Classical Library, n.º 126.

⁶⁸ Sobre as fontes deste soneto, vide Hernâni Cidade, *Luís de Camões, o Lírico*, Lisboa, 1967, pp. 163-166.

Foram-lhe algozes
os seus extremos;
mortais, amenos,
mas não assim.

Em todo o poema, a profusão de latinismos (como *equórea*, *horrísson*a, *celsa*, *undosa*), a ordem das palavras muito próxima da latina, contribuem para dar à composição uma forma eminentemente clássica, que constitui um poderoso contraste com os sentimentos veementes, desencadeados em meio do tumultuar dos elementos da Natureza, que o animam de um a outro extremo.

Estamos assim perante uma obra da maturidade do poeta, em que, partindo de um motivo grego, o autor criou livremente, segundo a sua fantasia lhe ditava, mantendo-se embora dentro do equilíbrio de expressão próprio dos modelos. Neste recriar de temas, por mais gastos que fossem, se contém uma grande parte da lição dos clássicos.

Eis por que nos parece que a presença do legado greco-latino na obra de Bocage não é uma mera sobrevivência do passado, a custo tolerável ao leitor em busca de indícios do novo movimento literário que vai despontar, mas deve antes considerar-se como uma força actuante, que não se limita à repetição de desbotados tópicos de escola, ou mesmo até ao papel, já de si meritório, de elemento purificador da linguagem, mas inspira algumas das suas mais admiráveis composições. “Renascer” fora o verbo que a Marquesa de Alorna empregara, na *Epístola a Elmano*, para definir a posição deste em relação a Ovídio. O parentesco pode levar-se mais longe. Tal como o Sulmonense, também Bocage foi “um poeta entre dois mundos”. E, nesta fusão de elementos de duas épocas, todos igualmente válidos, se os repusermos na perspectiva cronológica que lhes tornou possível a coexistência, está certamente um dos maiores atractivos da sua complexa personalidade poética.

11. A APRECIÇÃO DOS TRÁGICOS GREGOS PELOS POETAS E TEORIZADORES PORTUGUESES DO SÉCULO XVIII*

“O único caminho para nos tornarmos grandes, até mesmo, se possível, imortais, é a imitação dos Antigos”. Esta famosa frase de Winckelmann, o fundador do Neo-helenismo, como lhe chamou Pfeiffer¹, é também válida para a maior parte dos poetas portugueses do século XVIII. O renovado culto da Antiguidade tinha penetrado em Portugal por mediação francesa. A origem deste acontecimento cultural, que é considerado uma reacção contra o barroco, reside, na opinião geral, na publicação de uma série de livros: primeiro a tradução da *Art Poétique* de Boileau, por Francisco Xavier de Meneses, quarto Conde da Ericeira (escrita em 1697, e muito lida em manuscritos, mas só impressa em 1793); depois, do *Exame Crítico*² de Valadares e Sousa (1739); sete anos mais tarde saiu *O Verdadeiro Método de Estudar* de Verney, que deu, como todos sabem, o primeiro grande impulso à reforma dos estudos. No ano seguinte, portanto em 1747, estalou a demorada polémica entre o Marquês de Valença e Alexandre de Gusmão sobre o novo teatro, na qual o primeiro defendia a dramaturgia espanhola, e o segundo a francesa³. Apenas um ano mais tarde, publicou Francisco José Freire (o arcádico Cândido Lusitano) a sua *Arte Poética*, que compendia quase todas as regras provenientes,

* Publicado em *Ensaios de Literatura e Filologia*, separata de *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, 24 (1985) 21-41. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.ª ed. rev.), 149-170.

¹ *History of Classical Scholarship 1300-1850* (Oxford, 1976), p. 167.

² A obra, editada sob o pseudónimo de Diogo de Novais Pacheco, tem, como era habitual na época, um longo título: *Exame crítico de uma Silva Poética feita à morte da Sereníssima Infanta de Portugal, a Senhora Dona Francisca*. O significado deste *Exame Crítico* foi posto em relevo por Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II (Coimbra, 1968), pp. 83-90.

³ Sobre o assunto, vide A. J. Costa Pimpão, “La Querelle du Théâtre Espagnol et du Théâtre Français au Portugal”, *Revista de História Literária de Portugal*, 1 (1962), 259-278 = *Escritos Diversos* (Coimbra, 1972), pp. 465-484. De qualquer modo, o *Cid* despertou aqui, como em toda a parte, uma apaixonada discussão.

não só da *Poética* de Aristóteles e de Horácio, mas também da de franceses, italianos e espanhóis. Que o livro não apresenta qualquer ponto de vista original, reconheceu-o o próprio autor, ao citar, incessantemente, para além dos teóricos gregos e latinos, os humanistas do século XVI, como Vossius, Scaliger, Castelvetro, Minturno, Robortello, e os modernos dos séculos XVII e XVIII, como Boileau, Le Bossu, Dacier, Rollin, Muratori, Luzán e muitos outros⁴. Conquanto estes teóricos fossem conhecidos dos poetas portugueses, o tratado permaneceu como o compêndio basilar da maioria, como se deduz das entusiásticas palavras de Manuel de Figueiredo⁵.

... Uma *Poética* hoje mais útil que a de Aristóteles, e a de Horácio, ilustrada pelo mesmo famoso Português... não se precisará notícia que nelas se não encontre.

Como todos os outros autores de tratados que o precederam, Cândido Lusitano elogiava a imitação dos escritores gregos e latinos, segundo o costume naquele século. Tal atitude era conforme com a estética da Arcádia Ulissiponense ou Arcádia Lusitana – fundada em 1757 sob a influência da Arcádia romana – da qual ele era membro. Pois, como todos sabem, é à Arcádia que cabe a glória de ter ensinado e exercitado a chamada arte poética neoclássica. Que este regresso ao passado ocultava a semente progressista do Iluminismo, como lucidamente observou António José Saraiva⁶, está fora do âmbito deste trabalho analisá-lo.

Também Correia Garção recomendava aos seus ‘Compastores’ a imitação dos Antigos, quando se lhes dirigia nos seus discursos académicos, sobretudo na “Dissertação Terceira”, e também nas suas poesias. Contudo, dizia, imitação não deve

⁴ Falta ainda fazer uma investigação exaustiva do assunto. Podem ver-se exemplos convincentes de imitação, de tradução mesmo, de Muratori em A. J. Costa Pimpão, “Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)”, *Biblos*, 23 (1947), 203-209. Por sua vez, Aníbal de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal* (Coimbra, 1973), pp. 481-482, revelou a presença do mesmo processo na *Ilustração Crítica* de Cândido Lusitano. Também para A. D. Cruz e Silva ele era ‘o nunca assaz louvado Muratori’, conforme se exprimiu na sua *Dissertação sobre o Estilo das Élogos* (*Poesias*, vol. II [Lisboa, 1833], p. 18). – Modernizámos sempre a ortografia portuguesa do século XVIII.

⁵ *Teatro* de Manuel de Figueiredo, vol. XIII (Lisboa, 1815), p. VII. (Daqui em diante citado só com a indicação do volume e da página). Na sua dissertação sobre a tragédia, que antepôs a *Mégara*, por ele escrita de parceria com Reis Quita (Lisboa, 1767, p. LXIII, nota), Pedegache afirmou, não obstante, ter lido mais de trinta livros sobre *Poética*. Repare-se no entanto que aparenta nada saber da *Arte Poética* de Cândido Lusitano, publicada dezanove anos antes, e, inversamente, elogia e cita com frequência a versão da *Epistula ad Pisones* pelo mesmo autor.

⁶ Na sua edição de Correia Garção, *Obras Completas*, vol. I, Coleção de Clássicos Sá da Costa (Lisboa, 1958), p. xxxviii. Daqui em diante, todas as citações desta edição indicarão apenas o volume e a página. – As opiniões de um Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Santander, 1940), pp. 478-508, estão hoje ultrapassadas.

ser tradução; fábulas, imagens, pensamentos, estilo, devem imitar-se, de maneira a tornar próprio o que se imita⁷:

Devemos imitar os antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e o confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitadores nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita.

Na conhecida e muito citada Sátira II exprimiu-se de modo semelhante⁸:

Não posso, amável Conde, sujeitar-me
a que às cegas se imitem os Antigos
.....
Imitam o pior, mas não imitam
os versos mais canoros e correntes,
a sisuda dicção, a frase pura.

O modelo era válido para todos os géneros, incluindo o teatro, cuja renovação era alvo dominante da Arcádia. O próprio Garção terá escrito duas tragédias de assunto romano, *Régulo* e *Sofonisba*⁹. Como é sabido, porém, só as suas comédias chegaram até nós, uma das quais é aquela que o público não consentiu que fosse representada até ao fim, o *Teatro Novo*. Aí são passadas em revista as diversas representações dramáticas do tempo, e cada actor exprime os seus pontos de vista. É nesse contexto que Gil, o defensor das teorias arcádicas, propõe que se presenteie o público com bons textos com belos versos e fábulas elevadas e sem música, pois o teatro pode por si só ensinar todas as virtudes¹⁰. E, quando lhe pedem que ponha em cena uma peça no género, propõe que se represente uma *Ifigénia em Áulide*.

O *Teatro Novo* foi escrito em 1766. Havia muitos anos – logo após a fundação da Arcádia – que Garção se ocupava das regras do teatro grego, ou, mais exactamente, das regras que Castelvetro e todos os subsequentes comentadores consideravam

⁷ Vol. II, pp. 134-135.

⁸ Vol. I, p. 228. Que esta imitação era sobretudo uma disciplina do estilo e do assunto, exprime-o a famosa frase que Racine escreveu no primeiro prefácio a *Britannicus*: “Et nous devons sans cesse nous demander: Que diraient Homère et Virgile, s'ils lisaient ces vers? Que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scène?” (Racine, *Théâtre*, vol. II [Paris, 1960], p. 300).

⁹ A informação provém de J. M. Costa e Silva in: *Ramalhete*, t. 3.º, p. 134 (apud A. J. Saraiva, ed., Correia Garção, vol. I, p. LX).

¹⁰ Vol. II, p. 27.

como pertencentes à *Poética* de Aristóteles. Ao tema dedicara já dois discursos, a “Primeira” e a “Segunda Dissertação”, ambas lidas perante a Arcádia em 1757.

Trata a primeira de um ponto controverso desde a Antiguidade, designadamente, se é lícito representar no palco cenas sangrentas, e em que medida tais acontecimentos despertam nos espectadores os devidos sentimentos de temor e compaixão. A oportunidade é naturalmente utilizada para elogiar os franceses pela sua obediência aos preceitos aristotélicos; inversamente, Addison é censurado pelos motivos opostos. Tal atitude é, como todos sabem, um lugar comum da crítica europeia dos séculos XVII e XVIII e tem a sua origem remota na falta de clareza do capítulo XI da *Poética* de Aristóteles¹¹. Seguidamente, Garção analisa a definição aristotélica da Tragédia à luz do comentário de Dacier¹².

O difícil objectivo da “Dissertação Segunda” – de que maneira e com que meios se pode induzir uma verdadeira *katharsis* – é esclarecido mediante o apelo a comentadores antigos e modernos. A terminar, exalta o valor educativo da Tragédia.

O significado profundo que estas Dissertações comportam, não obstante a sua falta de originalidade, foi reconhecido há alguns anos por Luciana Stegagno-Picchio, ao dizer que Garção se esforçou por falar uma linguagem europeia em Portugal, e com isso abriu a porta a teorias estéticas redescobertas e amadurecidas noutros climas. Observou ainda que a sua teoria da ‘imitação original’ patenteava o único caminho para a criação poética, que se podia seguir nesta direcção¹³.

Outros membros da Arcádia escreveram dissertações deste género, esmaltadas com citações colhidas em teorizadores antigos e modernos. Pelo que ao teatro respeita, temos os longos prólogos que Miguel Tibério Pedegache e Manuel de Figueiredo antepuseram às suas reformulações – muitas vezes simples traduções – de tragédias gregas e francesas ou às suas próprias criações.

No mesmo ano em que Garção leu perante a Arcádia as mencionadas Dissertações, compôs Manuel de Figueiredo a sua primeira tragédia, *Édipo*, que, pensava ele, eram as primícias do género em Portugal; a outros podia ser dado o triunfo, mas a ele ficava a glória de ter sido o primeiro¹⁴. Que em toda a parte o *Oedipus Tyrannos* era tido como o modelo mais acabado da tragédia grega, disso tinha ele

¹¹ Vide comentário de D. W. Lucas, ed., *Aristotle: Poetics* (Oxford, 1968), pp. 134-135. Sobre a maneira como os exegetas e Horácio desvirtuaram o ponto de vista do Estagirita acerca de representações realistas do horror, vide C. O. Brink, *Horace on Poetry*, vol. II (Cambridge, 1963), p. 114.

¹² Tratam também desta tão famosa como discutida definição Cândido Lusitano (que segue Luzán) e Pina e Melo, cada um na sua *Arte Poética*.

¹³ L. Stegagno-Picchio, “Garção teorico di teatro”, in *Richerche sul teatro portoghese* (Roma, 1969), pp. 257-288. As citações provêm das pp. 260 e 287.

¹⁴ Vol. XIII, p. VI. A mesma reivindicação é feita por Pedegache para a *Mégara*, que escreveu conjuntamente com Reis Quita (supra, n. 5). Tal como Manuel de Figueiredo, julga este dramaturgo que a famosa *Castro* de António Ferreira (1587) estava composta contra as regras (Pedegache, p. I; Figueiredo, vol. XIII, p. XII).

consciência. Além disso, depois de Sófocles havia poetas famosos que tinham tratado o tema, como Séneca, Corneille, Voltaire, La Motte. Ele, porém, entendera escrever de outra feição, porquanto receava o seu minguado talento e a sua falta de prática¹⁵:

Não vereis copiadas as admiráveis cenas patéticas de Sófocles, os mesmos pensamentos, as mesmas desconfianças, a mesma moralidade, aquelas perguntas, e respostas sabidas; nem também achareis aqueles remorsos, aquelas pinturas, aquelas imagens poéticas, aqueles sonhos, que são a alma destas composições; temi o meu pouco talento, temi a falta de prática, temi o teatro.

Anteriormente, tinha escrito que havia tido os modelos diante dos olhos, não só para os evitar, mas também para os imitar¹⁶. Nem episódios amorosos, nem Creonte, nem qualquer outra figura para este papel, nem ama, nem monólogos, nenhuns apartes – como preceituava Muratori. Versos sem rima (como queria a Arcádia)¹⁷ e os coros eram outro desvio da tradição (especialmente da francesa, embora não o exprima claramente)¹⁸.

Com esta peça entrámos directamente no cerne do nosso tema. Com efeito, o *Oedipus Tyrannus* foi, que saibamos, parafraseado ou imitado três vezes pelos Setecentistas portugueses: primeiro por Manuel de Figueiredo (1757), como já se

¹⁵ Vol. XIII, p. XVII.

¹⁶ Vol. XIII, p. III.

¹⁷ Cf. Cândido Lusitano, *Arte Poética*, Livro II, p. 80; Garção, Epístola I e Sátira II; Pedegache, “Dissertação sobre a Tragédia”, p. LXXVI. Pina e Melo, *Arte Poética* (Lisboa, 1765), p. 43, tinha proscrito os versos sem rima. Com o tempo, poderão vir a suportar-se, mas não para já, diz ele:

Pode vir a aceitar-se com o tempo,
mas ainda o nosso agrado não consegue.

No mesmo ano compôs, como veremos, uma tradução rimada do Édipo, mas desprovida de coros. Sobre a discussão entre aqueles que têm Pina e Melo por um epígono do Barroco e os que reconhecem na sua *Arte Poética* as doutrinas do Neoclassicismo, vide Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, pp. 250-256; V. M. Aguiar e Silva, *Para Uma Interpretação do Classicismo* (Coimbra, 1962), pp. 141-142; J. Prado Coelho, “A musa negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo português”, *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, 8 (1959), p. 9; segue-o Aníbal de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, pp. 643-644.

¹⁸ A controvérsia sobre os coros tinha principiado havia muito. Racine, por exemplo, excluiu-os das suas tragédias de tema grego, mas manteve-os nas peças tomadas da tradição bíblica (*Esther*, *Athalie*). Não pensava assim Pedegache, que entendia que por meio dos coros se torna a tragédia muito mais regular e ganha em variedade; o seu efeito mais notável é o patético daí resultante (“Dissertação sobre a Tragédia”, pp. LVII e LXI). Defensor convicto dos coros era também Manuel de Figueiredo, que escreveu: “Sem coros, nunca a Tragédia chegará à perfeição e à grandeza de que é susceptível” (vol. IX, p. 442).

disse; depois por Pina e Melo (1765) e por Cândido Lusitano (1760), cujo trabalho ficou por publicar.

O facto não é surpreendente, porque a peça foi sempre um paradigma para o teatro grego, e Aristóteles escolheu-a nada menos de oito vezes para exemplo das suas teorias. Além disso, Sófocles era considerado o mais perfeito dos três grandes trágicos. As três unidades, que Castelvetro pretendia encontrar na *Poética* e que ele proclamava indispensáveis, encontravam-se lá todas, bem como uma *anagnorisis* com *peripeteia*. Também Garção louvava esta tragédia acima de todas as outras. Nos seus discursos, fez resumos em que claramente exaltava a boa ordenação dos acontecimentos que conduzem à catástrofe¹⁹. Tudo isto tinha sido posto em evidência por Aristóteles e seus sucessores. O que mais nos interessa é a explicação do mito que nos é dada, não porque seja original²⁰, mas por ser aquela que Garção seleccionou, a partir das suas fontes, como sendo a que era exacta. Teria sido a curiosidade que conduziu Édipo à sua destruição, e desse modo devem os espectadores aprender que necessitam resguardar-se dela²¹:

... E conhecendo nós qual foi a paixão que, por exemplo, precipitou Édipo em semelhantes desesperações, é possível que não cuidemos muito em nos abstermos de uma temerária e cega curiosidade, pois uma vez que se leia aquele excelente drama, facilmente se conhece que estas duas paixões, mais do que o incesto e do que o parricídio, foram a causa da desgraça de Édipo.

A curiosidade de Édipo é vista aqui como uma espécie de *hybris*, que impele o homem muito para além das fronteiras do humano. Também grandes helenistas de hoje, como E. R. Dodds, consideram a curiosidade como causa das infelicidades do herói, conquanto a interpretem, num nível exegético mais profundo, como um símbolo da condição do homem, cuja inteligência não tem descanso, antes de ter decifrado todos os enigmas²².

¹⁹ “Dissertação Primeira”, vol. II, p. 111; “Oração Sétima”, vol. II, pp. 217-218. No primeiro dos passos citados, o entusiasmo leva-o tão longe que declara: “Afirmo-vos, senhores, que nunca li esta tragédia de Sófocles que não chorasse”.

²⁰ No final da “Dissertação Segunda”, vol. II, p. 129, é o próprio autor que reconhece que se tornou plagiador, para corresponder à ordem da Arcádia de proferir este discurso: “Para obedecer-vos me tenho feito plagiário, não fazendo os meus discursos mais do que transcrever aqueles poucos autores que a má fortuna que me persegue me não pôde arrancar das mãos”. Muitas vezes cita as suas fontes, mas muitas outras não o faz.

²¹ “Dissertação Segunda”, vol. II, pp. 127-128. Cf. também “Oração Sétima”, vol. II, p. 218: “Tanto examina, tanto se obstina e a tanto se atreve que o mesmo ardor da sua curiosidade o precipita em um pélogo de angústia, de maldição e de remorsos”.

²² E. R. Dodds, “On Misunderstanding the Oedipus Rex”, in *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief* (Oxford, 1973), pp. 64-77.

Não é essa a visão de Manuel de Figueiredo, que, como já se disse, se esforçou por fazer daí uma nova tragédia. A peça não é merecedora de leitura, pois Figueiredo não era, como todos sabem, um grande tragediógrafo. Contudo, é sempre interessante conhecer a sua interpretação da história de Édipo. E isso podemos nós fazê-lo, graças às regras da Arcádia, que sujeitavam todas as obras dos seus sócios à censura dos outros ‘pastores’. O censor então nomeado era o já mencionado Valadares e Sousa, que escreveu uma análise pormenorizada da peça. Não entraremos nos pormenores desta análise, sobrecarregada de citações de teorizadores antigos e modernos. Mas dedicar-nos-emos à dilucidação do sentido fundamental, que é atribuído à tragédia pelo autor e pelo seu censor, porquanto daí resultam diferenças de opinião que nos facilitam uma avaliação mais rigorosa do modo de compreender o assunto pelos poetas de então.

Para Manuel de Figueiredo, o tema central de *Oedipus Tyrannus* é a protecção de Tebas contra a peste e o papel que aí desempenha o rei. Esta tese é posta em causa por Valadares e Sousa, ao defender a visão corrente da época de que o tema era o castigo, que Édipo a si mesmo infligia, quando se convencia do seu incesto e parricídio. A tonalidade moralizante desta interpretação é clara. Também os preconceitos religiosos contra o carácter pagão da história eram cuidadosamente afastados de início, sob pretexto de que poetas modernos, como Corneille, a tinham retomado²³.

A peça é ainda elogiada por Valadares e Sousa, porque o autor achou um caminho para tornar mais verosímil o facto de, durante tantos anos, ninguém ter compreendido desvendar o assassínio de Laio, fazendo do pastor beócio o único acompanhante do antigo rei de Tebas, que logo após a morte do seu senhor se pôs à procura do filho deste, que ele havia entregado ao pastor coríntio quando recém-nascido. Pois aí residia um erro de Sófocles, que Aristóteles em vão tentara desculpar no capítulo XIV da *Poética*²⁴.

Também Manuel de Figueiredo se esforçou, na sua “Resposta à censura”, por demonstrar a existência de erros em Sófocles, por exemplo, por que é que no final do segundo ‘Acto’ o rei não conhece a sua verdadeira identidade, dado que a concordância da fala de Tirésias com as palavras do oráculo, que lhe haviam causado tão funda impressão, como quando lhe haviam chamado criança exposta, não admitia nenhuma outra resposta, senão que ainda faltavam mais três ‘Actos’ da tragédia. Tão-pouco era adequado ao carácter de Édipo desconfiar de Creonte. “Mas quem sou eu, para falar contra Sófocles?” – pergunta então Figueiredo, tomado de súbita modéstia²⁵.

²³ Valadares e Sousa, “Censura da tragédia portuguesa intitulada Édipo”, in *Teatro de Manuel de Figueiredo*, vol. XIII, p. 65.

²⁴ Vol. XIII, p. 67.

²⁵ Vol. XIII, pp. 111-112.

É curioso que Valadares e Sousa e Manuel de Figueiredo parecem conhecer razoavelmente bem os teorizadores modernos de então, como Dacier e Luzán, assim como os dramaturgos, tais como Racine, Corneille, La Motte, Bouhier e Voltaire, ao passo que manifestamente só em tradução leram os gregos. Efectivamente, não só Aristóteles é citado segundo Dacier, mas também o texto de Sófocles parece ser conhecido através da mediação dos franceses. Valadares e Sousa menciona a tradução de Boivin; Figueiredo, o que é ainda mais surpreendente, a de Dacier²⁶. Da resposta de Manuel de Figueiredo e da dificuldade com que a Arcádia parece ter aceitado a sua tragédia deduz-se facilmente que ela não gozou de qualquer êxito entre os consócios²⁷. É que, como tão bem o exprimiu Hernâni Cidade, não recebera “em partilha grandes favores das Musas”²⁸.

Nada surpreendente, por conseguinte, que três anos mais tarde outro sócio da Arcádia, Cândido Lusitano, empreendesse uma tradução da mesma obra-prima, da qual parece estar ausente todo e qualquer conhecimento da tentativa de Figueiredo. A verdade é que no seu manuscrito (a obra nunca foi publicada) ele se vangloria de oferecer à juventude duas peças do teatro grego, *Édipo* e *Medeia*, que eram “as mais judiciosas, mais bem imaginadas e mais complexas”, e contudo muitos havia ainda que não conheciam a arte, o sentido e a perfeição destas tragédias. Reproduzimos o texto com algum pormenor, uma vez que, conforme especificámos, está ainda por imprimir²⁹:

Em um tempo, em que a mocidade estudiosa tanto se inclina à lição da Poesia Trágica, e em que já alumiada escarnece dos miseráveis dramas, que seus pais nesciamente engrandeceram, e aplaudiram; pareceu-nos conveniente para mais a radicar no bom gosto da Tragédia, dar-lhe a ler na linguagem materna até onde chegara a perfeição do Teatro Grego. Sim, são já muitos (antes tão poucos eram!) os que sabem, que Sófocles, Eurípides foram os supremos mestres da Arte trágica; e que o Édipo do primeiro, e a *Medeia* do segundo são as obras mais judiciosas, mais bem imaginadas, e mais complexas, que saíram das suas mãos, e que há tantos séculos admira o mundo literário. Porém não são ainda muitos os que sabem, qual seja a arte, juízo e perfeição, que contêm estas tragédias.

²⁶ Um e outro in *Teatro* de Manuel de Figueiredo, vol. XIII, pp. 85 e 108.

²⁷ É facto muito conhecido que o teatro de Manuel de Figueiredo nunca foi representado e que devemos a única edição do seu nunca muito lido texto ao irmão (treze volumes, dos quais apenas três foram publicados pelo próprio autor).

²⁸ *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, p. 324.

²⁹ As sete tragédias gregas que Cândido Lusitano traduziu ou parafraseou encontram-se todas em códices inéditos da Biblioteca Pública Municipal de Évora: *Cod. CXIII/2-10 (Ifigénia entre os Tauros – apenas metade)*; *Cod. CXIII d/1-2 (Medeia)*; *Cod. CXIII d/1-1 (Édipo)*; *Cod. CXIII d/ 1-3 (Hécuba e Fenícias)*; *Cod. CXIII d/ 1-4 (Héraclès e Ifigénia em Áulide)*.

Desculpa-se seguidamente o autor de só ter podido reproduzir “a correcção do debuxo, que têm os ditos quadros originais”, e não “a brilhante viveza e os subidos realces de colorido” que possuem.

Não julgaremos aqui da qualidade das paráfrases (pois de paráfrases, e não de traduções nem de criações próprias se trata). Esse trabalho foi já feito para *Fenícias* por Manuel dos Santos Alves³⁰, e nele mostrou esse investigador como a peça está livremente composta, em comparação com o original. Diga-se também que Cândido Lusitano para o Édipo e a *Medeia* emprega a expressão “exposta em língua portuguesa”, e, para as restantes, “tragédias de Eurípides parafraseadas”. Constitui excepção a *Ifigénia entre os Tauros*, que não fornece qualquer dado, provavelmente porque nunca pôde levá-la até ao fim.

Se Cândido Lusitano utilizou para o efeito o original grego, uma tradução latina ou francesa, é incerto. No prólogo menciona as traduções anotadas de Brumoy, Dacier, Gravina e outros. Sabe-se bem como Brumoy foi uma importante fonte de difusão dos trágicos gregos no domínio linguístico românico³¹. A este ponto tornaremos adiante.

No mesmo século, em 1765, foi publicado um terceiro tratamento do drama sofocliano³². Desta vez provinha de um opositor da Arcádia, Francisco de Pina e Melo, que compôs a sua obra em versos rimados, sobretudo decassílabos. Como tantos outros, eliminou o Coro, porque “este se tem suprimido em todas as tragédias modernas”³³. O respectivo papel destina-o ele ao Grande Sacerdote de Júpiter, “porque assim ficava mais fácil no nosso teatro, e talvez mais gostosa a representação da mesma tragédia, sem que por isso se lhe tirasse, ou pervertesse coisa alguma do seu nexos, e solução, nem ainda o mais essencial deste poema dramático padece nesta mudança alguma ofensa”. Assim foram eliminadas as odes corais de Édipo, que desempenham tão grande papel na inteligibilidade e beleza da obra!

Se o poeta arcaizante, “o corvo do Mondego”, como ironicamente o intitulava Garção³⁴, pretendia rivalizar com os Árcades, demonstrando na prática que se

³⁰ Manuel dos Santos Alves, “As Fenícias de Eurípides. Uma paráfrase de Cândido Lusitano”, *Humanitas*, 25-26 (1973-1974), 17-41.

³¹ Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, 3 vols. (Paris, 1730). A obra teve muitas edições. O jovem Garrett ainda a utilizou, quando começou a traduzir *Ifigénia entre os Tauros* e *Édipo em Colono*, conforme revelou André Crabbé Rocha, *O Teatro Inédito de Garrett* (Coimbra, 1949), pp. 11-19. Vide também David Saunal, “Textes inédits d’Almeida Garrett”, *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, 3 (1953), 45-90.

³² Tradução do *Édipo* de Sófocles. Agradeço a J. Ribeiro Ferreira ter-me chamado a atenção para a sua existência.

³³ Esta afirmação é válida para as obras de Corneille e Racine mais conhecidas em Portugal. Sobre o emprego do coro em certos dramas de Racine, vide supra, n. 18.

³⁴ Epístola I, vol. I, p. 200.

podia traduzir melhor uma tragédia em versos rimados³⁵, é apenas uma conjectura nossa, que o hábito, ainda existente no século XVIII, de divulgar cópias por imprimir dos manuscritos nos permite.

Que ele considerava a sua obra como uma grande conquista da sua arte e que procurou atenuar a desilusão pelo insucesso que teve através da falta de cultura dos espectadores, demonstram-no os seguintes versos da sua *Arte Poética*³⁶:

Sendo o Édipo o esplendor do engenho humano
 mais feliz, que até 'gora se tem visto,
 à nossa língua o trouxe, e me parece
 que com bastante alento, e propriedade:
 levou-se ao teatro, sem algum efeito
 desta ilustre expressão; que mais defeito
 da nossa miserável ignorância,
 ou que prova maior teria havido
 de estar o nosso gosto corrompido?

Mas voltemos à Arcádia. Outras tragédias foram também traduzidas ou parafraseadas pelos seus sócios. Entre elas, o *Héracles* de Eurípides, que foi fundada por Reis Quita e Pedegache juntamente com o *Hercules Furens* de Séneca num só drama, sob o nome de Mégara, como já foi demonstrado por J. Ribeiro Ferreira³⁷.

Para essa obra escreveu Pedegache uma extensa “Dissertação sobre a Tragédia”, já acima referida, na qual se gloria de pela primeira vez ter escrito uma peça “ajustada com as regras que praticaram os Mestres da cena, os Ésquilos, os Eurípides, e os Sófocles, e seguindo religiosamente os seus vestígios que nos prescreveu Aristóteles”³⁸.

Neste prefácio de quase cem páginas, são tocados diversos problemas, e no final proporciona-nos um interessante quadro do estado do teatro dramático na sua época. Porém o que aqui nos interessa é a violenta crítica que ele exerce sobre Eurípides: “a individual narração das hercúleas façanhas [...] é sofisticada e pueril”; as acusações de Anfitrião são “por um modo, que não tem menos de ridículo que de ímpio”; a narrativa da explosão de cólera de Héraclès, embora “vivíssima e patética”, era indigna do coturno; à tragédia falta unidade de acção. Só a cena do regresso do herói a casa está excepcionalmente bem construída, e

³⁵ Recordemos aqui a sua *Arte Poética* (sobre a qual, vide supra, n. 17). Inversamente, pode ler-se uma defesa típica do verso branco em Pedegache, “Dissertação sobre a Tragédia”, pp. LXXVI-LXXXI.

³⁶ *Arte Poética*, p. 44.

³⁷ “Fontes clássicas na Mégara de Reis Quita e Pedegache”, *Humanitas*, 25-26 (1973-1974), 115-153.

³⁸ A citação é da p. I.

a ignorância de Hércules é “o mais fino e mais belo desta cena”³⁹. Os helenistas de hoje concordam em parte com esta crítica. Todavia, a peça setecentista está muito abaixo do original grego.

Reis Quita imitou Eurípides ainda outra vez. Fê-lo em *Hermíone*, que ele em parte tirou de Eurípides, e em parte de Racine. O mesmo vale para Manuel de Figueiredo, que compôs uma *Andrômaca*. J. Ribeiro Ferreira estabeleceu já um minucioso paralelo das duas peças com as fontes acima mencionadas, paralelo esse do qual resulta que ambos os poetas utilizaram a obra de Brumoy⁴⁰. Aqui lembraremos apenas brevemente a polémica de Manuel de Figueiredo com os seus modelos, à qual dedica várias páginas do seu prefácio. Pelo que respeita a Eurípides, censura especialmente a longa cena, em que Peleu e Menelau se insultam como regateiras; a “invectiva burlesca de Hermíone a Orestes contra as mulheres”; a falta de verosimilhança e de unidade. Mas muito pior ainda, continua, é a imitação de Racine... Se se tirar à *Andromaque* o que provém de Eurípides, “não fica nada que possam ouvir senão mulheres” – conclui⁴¹.

Tais afirmações valem, em todo o caso, como uma demonstração de quanto era difundido e admirado o drama de Racine. Do facto dão testemunho as traduções de Lima Leitão, Filinto Elísio e Nolasco da Cunha, referidas por Jorge de Faria⁴².

De idêntico modo foi a *Ifigénia em Áulide* do mesmo dramaturgo francês traduzida duas vezes: por Lima Leitão e por Filinto Elísio⁴³. A *Ifigénia* de Eurípides não estava, contudo, esquecida⁴⁴. Manuel de Figueiredo tinha também composto uma *Ifigénia em Áulide* em 1777. O motivo que deu para a sua escolha era, contudo, a um tempo curioso e honesto: não conhecia a língua suficientemente bem, precisava de ter sempre o dicionário à mão, para a compreender, de tal modo que só podia traduzir “por alto”, e Eurípides sempre era mais fácil de verter, uma vez que o seu estilo declamatório favorecia a fraqueza dos tradutores, ao contrário de Sófocles, onde nem uma só palavra se podia perder. Vale a pena recordar o texto nos seus termos exactos, porquanto estabelece um contraste penetrante entre os dois trágicos⁴⁵:

³⁹ “Dissertação sobre a Tragédia”, pp. v-xx, *passim*.

⁴⁰ J. Ribeiro Ferreira, “Influência da *Andrômaca* de Eurípides no Teatro Português do Século XVIII”, *Bracara Augusta*, 28 (1974), 247-278.

⁴¹ “Discurso de *Andrômaca*”, in *Teatro*, vol. x, p. 353. Observa ele que não pode compreender como os modernos admiram tanto Racine, pois desconhecia as principais regras da tragédia (vol. x, pp. 354-355). Em contrapartida, louva entusiasticamente Corneille, cujo *Cid* traduziu: “O *Cid* de Corneille é tão admirável como o Édipo de Sófocles” (vol. VIII, p. xv). Estamos perante uma pequena parte da discussão em torno dos méritos relativos de Corneille e Racine.

⁴² Jorge de Faria, “Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)”, *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 1 (1950), p. 74.

⁴³ Jorge de Faria, “Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)”, p. 75.

⁴⁴ Recordemos aqui novamente a escolha final do drama a ser representado, no *Teatro Novo de Garção* (referido supra).

⁴⁵ “Discurso de *Ifigénia em Áulide*”, in *Teatro*, vol. IX, pp. 425-426.

... Porque se quisesse dar um bom modelo, buscá-lo-ia antes em Sófocles; porém a tradução seria ainda muito pior; pois o estilo declaratório, e sentencioso de Eurípides é muito mais a nosso favor (digo dos maus tradutores) porque se enfraquecemos em uma expressão, lá nos melhoramos em outra... Sófocles não as diz de mais, e se um homem não pode dar a mesma força, ou o mesmo patético à palavra, ou à frase, não tem a que se torne; e as sentenças têm um sublime em si, que é necessário reflexão para que não agradem sempre; e são um cavalo de guerra para quem quer agradar ao público.

Sobre o estilo de Sófocles pronunciou-se também Manuel de Figueiredo, ao comparar, numa série de rebuscadas antíteses, o trágico ateniense com Corneille. Deduz-se daí que Sófocles se distingue por ser possuidor de uma aparente simplicidade e regularidade, e ainda de uma cuidadosa e geométrica arte da composição⁴⁶. A crítica moderna não pode desmentir tal modo de apreciar Sófocles.

Mas temos ainda de regressar a *Ifigénia*, pois Figueiredo admirava esta obra de Eurípides em especial. Não há nenhuma discussão entre príncipes “muito grosseiros”, como a de Menelau e Peleu na *Andrómaca*, diz ele, mas todas as marcas de uma arte excelsa na moderação do diálogo entre Clitemnestra e Agamémnon, na fala de Aquiles, e na circunstância de estes dois nunca se encontrarem em cena⁴⁷. No “Discurso” anteposto a *Ifigénia* leva mais longe, naturalmente, a análise da peça. Encontra nela três grandes qualidades: a imitação da verdade, da natureza (o que era, como se sabe, um dos princípios do Neoclassicismo); a honrosa luta da religião com a paixão; o heroísmo, que paira muito alto, acima do amor das pessoas. Torna-se perceptível, aqui, a crítica à *Iphigénie* de Racine. Por consequência, não havia histórias de amor com Eriphile, com cuja invenção Racine se sentia tão orgulhoso⁴⁸, pois com isso evitara o fim sobrenatural e poupou a morte da heroína.

A substituição de *Ifigénia* por uma corça, já outros poetas a tinham sentido como necessária. Assim o pensaram Ludovico Dolce e Rotrou. Neste último, a heroína desaparece subitamente, sem que se compreenda o que realmente aconteceu. Daí decorre a pergunta: “Qui des deux nous la cache, ou la Terre ou les Cieux?”. Tanto a solução como o verso são mencionados por Brumoy⁴⁹. Do facto se pode escutar um eco perceptível em Manuel de Figueiredo:

A vítima porém desapareceu,
sem poder decidir-se inteiramente,
se é a Terra, se o Céu que no-la encobre.

⁴⁶ “Discurso de O Cid de Corneille”, in *Teatro*, vol. VIII, pp. XV-XVI.

⁴⁷ “Discurso de Andrómaca”, in *Teatro*, vol. X, pp. 350-352.

⁴⁸ Racine, *Iphigénie*, Préface, in *Théâtre*, vol. II (Paris, 1965), p. 132.

⁴⁹ *Le Théâtre des Grecs*, vol. I (Paris, 1730), p. LXXXIX.

Este passo só por si não poderia servir de prova da utilização do livro de Brumoy por Manuel de Figueiredo, se não dispuséssemos de outras similitudes. Dois exemplos bastarão para já (em cada caso, indicar-se-á primeiro o original grego, a seguir a tradução de Brumoy e em terceiro lugar a de Manuel de Figueiredo):

303 Μενέλαε, τολμᾷς δεῖν, ἄ σ' οὐ τολμᾶν χρεῶν

Ah Ménélas, ce que tu oses faire sied-t-il à un
Roi et au frère d'Agamemnon?

Ah! Menelau: A um Rei será decente
Ousar o que fazeis? A um Irmão
De Agamemnão?

668 σὺν μητρὶ πλεύσασ' ἢ μόνη πορεύσομαι;

M'embarquerais-je seule, ou avec la Reine?

Me embarcarei eu só, ou co'a Rainha?

Também há, naturalmente, modificações, em especial quanto ao tratamento do coro. Mas de um modo geral pode afirmar-se que Manuel de Figueiredo seguiu, tanto aqui como noutros pontos, o modelo da versão francesa⁵⁰.

Não se limitou, porém, à imitação dos trágicos gregos. Mas todos os seus dramas eram conformes ao padrão clássico. Ele mesmo declara⁵¹:

Tanto é assim, que compus todas as fábulas do meu Teatro sem ter mais que a Poética de Aristóteles com os originais à vista.

Consequentemente, todas as quatro tragédias baseadas na história nacional (*Osmia* ou *A Lusitana*, *Inês*, *As Irmãs*, *Viriato*) são modeladas segundo as mesmas regras. O carácter da Rainha D. Leonor Teles, protagonista de *As Irmãs*, e o plano

⁵⁰ Observe-se também que o emprego do lexema “bicha” em vez de “corça” é um galicismo, porquanto “bicha” designa vermes e cobras; inversamente, “cerva” ou “corça” encontram-se já num documento de 1269. Também o masculino “bicho” tinha para o já aqui muitas vezes citado Cândido Lusitano (*Reflexões sobre a Língua Portuguesa* [Lisboa, 1842], p. 88) o sentido de “verme” ou “insecto”, e por isso “dir-se-á mal bicho do mato, ou do bosque, por fera” (todos estes dados são extraídos de José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, 1967, s.v. “bicho”). Que Manuel de Figueiredo usava com frequência um modelo francês, mostra-o também a forma “Trachiniennes”, que ele emprega no título da tragédia sofocliana (“Discurso do Catão de Addison”, in *Teatro*, vol. VIII, pp. 200 e 205).

⁵¹ “Discurso de Catão de Addison”, in *Teatro*, vol. VIII, p. 212.

do drama, tirou-o ele de *Electra*, e acreditava ingenuamente que a penúltima cena da sua tragédia estava delineada em puro estilo sofociano⁵².

Considerámos, até agora, as mais importantes declarações dos poetas portugueses do século XVIII sobre Sófocles e Eurípides⁵³. Conforme vimos, traçaram com frequência um paralelo entre os dois trágicos, que era vantajoso para Sófocles. Quando apenas se nomeia um dramaturgo como símbolo da arte, é sempre este o escolhido, como sucede na famosa Ode XV de Correia Garção, uma das muitas em que surge o tema da *aurea mediocritas*⁵⁴:

Porém Virgílio, Sófocles, Homero,
o venusino Horácio,
são as ricas alfaias que me adornam
a sala majestosa,
os soberbos escudos em que pinto
a geração ilustre!

Porém, que se passa com Ésquilo? Evidentemente que também se dão exemplos tirados dos seus dramas. Uma vez, Garção esboça o contraste entre as *Euménides* e *Rei Édipo*, com desvantagem para Ésquilo, que suscitou o temor, não a partir do estado psicológico das personagens e dos espectadores, mas do aparato cénico. De passagem recorda-se também a história tradicional da *Vita Aeschyli* 5 acerca dos terrores que a entrada das Fúrias teria causado nas mulheres e crianças presentes⁵⁵. Tudo isto vinha na sequência da frase de Aristóteles: “Aqueles que, através do espectáculo, provocam não o temor, mas apenas o horror, nada têm a ver com a tragédia; pois não é qualquer prazer que se deve procurar a partir da tragédia, mas aquele que lhe é próprio”⁵⁶. Correia Garção é o primeiro a afirmar que hauriu todos estes dados no comentário de Dacier.

⁵² “Discurso de As Irmãs”, in *Teatro*, vol. VI, pp. 224-225.

⁵³ Naturalmente que não vivemos em conta aquelas que apenas servem para apoiar uma determinada teoria sobre o drama. É esse o caso de muitos dos exemplos aduzidos na *Arte Poética* de Cândido Lusitano, na “Dissertação sobre a Tragédia” de Pedegache e na “Dissertação Primeira” e “Dissertação Segunda” de Garção, que, na sua grande maioria, derivam da obra monumental de Brumoy e tratados similares. Identificá-los todos seria, pensamos, tarefa inútil.

⁵⁴ Vol. I, p. 119. Cf. ainda *Píndaro, Homero, Sófocles, Virgílio* e mais adiante *Anacreonte traduzido / Aristófanes, Sófocles e Safo, / Sem que fique de fora o bom Homero* na Sátira II do mesmo poeta (vol. I, pp. 231 e 238).

⁵⁵ “Dissertação Segunda”, vol. II, p. 124.

⁵⁶ *Poética* 1453b 8. Sempre se acreditou que este passo era uma crítica às *Euménides* e ao *Prometeu Agrilhoado*. Os modernos, porém, já não estão tão certos disso. Vide D. W. Lucas, ed. *Aristotle: Poetics* (Oxford, 1968), p. 151, que julga que o Filósofo possivelmente pensaria em dramas que nos são inteiramente desconhecidos.

Também Cândido Lusitano tentou o paralelo entre os grandes trágicos, e a esse tema dedicou um breve capítulo da sua *Arte Poética*⁵⁷. No entanto, não revela aí, como habitualmente, qualquer originalidade. Como juiz do estilo de Ésquilo, chama à colação Quintiliano: era grave e sublime, por vezes também pomposo e afectado. Para a apreciação do trágico “terno, patético, cheio de excelentes máximas para os costumes e direcção da vida civil”, que era Eurípides, utiliza como fontes Minturno e sobretudo Apatista. Nem sequer os Gregos tinham podido decidir-se por um ou por outro, e a discussão a esse respeito prosseguia entre franceses e italianos. Por isso repetia o que afirmara Apatista, em cujo livro o leitor podia encontrar mais pormenores. Daqui pode deduzir-se que, não só Cândido Lusitano, mas todos os teorizadores por ele citados tinham Ésquilo por um autor ao mesmo tempo mais primitivo e mais sublime. Algo de semelhante é o que lemos em Pedegache, que observa sem mais⁵⁸:

Não falemos aqui de Ésquilo por achar-se ainda muito informe no seu tempo a Tragédia. Quanto a Sófocles, e Eurípides, não encontramos neles mais do que uma apaixonada aderência ao verosímil, um grande empenho em surpreender e agradar ao seu auditório.

De um modo geral, a opinião dos atenienses médios sobre Ésquilo não era muito mais favorável, como se deduz do *agon* de *As Rãs* de Aristófanes. No entanto esta comédia indica, a terminar, que é Ésquilo, e não Eurípides, que deve pôr-se em primeiro plano.

Aquela opinião dos Ἀθηναῖοι μετάβουλοι (“os atenienses de opinião mutável”) encontrou muitos seguidores⁵⁹. Com efeito, no decurso do tempo, Ésquilo foi posto de parte, por vezes até qualificado de louco. Só no princípio do século XIX é que começou, como é sabido, a ser exaltado acima dos outros grandes trágicos. Do facto deve ter sido responsável, em grande parte, a dificuldade da sua linguagem e a densidade do seu pensamento religioso, que só nos últimos anos tem sido devidamente entendida e valorizada.

Pode por conseguinte dizer-se que as opiniões dos ‘pastores’ da Arcádia sobre os trágicos gregos não se afastavam muito do juízo prevalecente na sua época. Na maior parte dos casos, apoiavam-se nos teorizadores e tradutores italianos e franceses, que foram para eles mediadores da Literatura Grega, pois o aprendizado da língua helénica pela juventude só em 1759 foi reintroduzido pelo Estado,

⁵⁷ Livro II, cap. XXI “Juízo sobre os Autores Trágicos, Gregos e Romanos”, pp. 111-114.

⁵⁸ Pedegache, “Dissertação sobre a Tragédia”, p. LXXIII.

⁵⁹ Em todo o caso, não deve esquecer-se que Ésquilo foi o primeiro trágico cujas obras começaram a ser representadas de novo após a sua morte. Sobre o assunto, vide A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford, 1968), p. 86, com indicação das fontes.

com a reforma pombalina dos estudos menores, no mesmo ano, portanto, em que Correia Garção podia escrever⁶⁰:

Principiámos a familiarizar-nos com Homero, com Sófocles, com Virgílio e com Terêncio; e estes nomes que entre nós eram estranhos, e unicamente serviam nas dedicatórias, passaram a ser ídolos de nossos estudos.

Foram numerosos os méritos dos Arcades, não só na renovação dos géneros literários, mas também no apuramento da linguagem. Em referência ao domínio especial, que aqui nos interessa, o seu maior serviço foi terem familiarizado os seus concidadãos com as novas teorias estéticas. Que muitos deles, incluindo os tragediógrafos em particular, não foram felizes na sua aplicação, é um facto que não se pode negar. Mas foram eles que despertaram a atenção e o interesse dos seus contemporâneos pelo tema, e fizeram-no, pode dizer-se, de uma maneira decisiva.

⁶⁰ “Oração Sexta”, vol. II, pp. 205-206. Que não estava muito bem familiarizado com a *Poética* de Aristóteles, mostra-o a confusão de Ésquilo com Sófocles em 1458b 20 (Garção, “Dissertação Terceira”, vol. II, p. 136). Tão-pouco Manuel de Figueiredo era capaz de precisar (“Resposta à Censura”, in *Teatro*, vol. XIII, p. 115) onde tinha lido que Sófocles desenhava os homens como eles deviam ser, e Eurípides, pelo contrário, como eles eram verdadeiramente, nem se esse dito respeitava a Ésquilo ou a Eurípides (cf. Aristóteles, *Poética* 1460b 32-35). Confusão semelhante figura em Correia Garção, “Dissertação Terceira”, vol. II, p. 137, a propósito de um verso de Eurípides, que, diz ele, se encontra em Sófocles apenas com alteração de uma palavra (cf. Aristóteles, *Poética*, 1458b 20, onde efectivamente se trata de Ésquilo e de Eurípides). Um erro mais grave ainda é o que se encontra na mesma “Dissertação”, vol. II, p. 135, quando afirma que Sófocles imitou Teócrito. De notar que a Reforma Pombalina preceituava, entre muitas outras obras, o estudo de cinco tragédias: *Os Sete em Tebas* [sic] de Ésquilo; *Medeia* e *Ifigénia em Aulide* de Eurípides; *Electra* e *Édipo Tirano* de Sófocles. Cf. Maria Helena de Teves Costa, “Livros escolares de latim e de grego adoptados pela Reforma Pombalina dos Estudos Menores”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14 (1979) 287-329, especialmente p. 304, e ainda Américo da Costa Ramalho, “Um programa de exame de Grego da Reforma Pombalina”, *Revista de História das Ideias* (1982) 125-138.

12. LA KATHARSIS D'ARISTOTE CHEZ LES THÉORICIENS PORTUGAIS DU XVIII^E SIÈCLE*

La connaissance et la diffusion de la *Poétique* d'Aristote au Portugal sont liées au désir de retour au classicisme, et donc de rejet du goût baroque survenu vers le milieu du XVIII^e siècle. Les signes précurseurs de ce mouvement littéraire se trouvaient déjà dans la traduction de l'*Art Poétique* de Boileau, faite en 1697 par le Comte d'Ericeira, et surtout dans la critique sévère que publia en 1739 Valadares e Sousa à la *Silva Poética*, un poème de circonstance aux excès gongoriques¹.

Cet auteur deviendra membre de l'*Arcadia Lusitana*, une académie fondée en 1756, d'après le modèle de l'*Academia Romana*, créée quelques soixante ans auparavant. C'est justement autour de l'*Arcadia Lusitana* que se déploiera chez nous, à deux exceptions près, comme nous le verrons plus tard, le grand mouvement de théorisation littéraire de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

L'un des membres de la nouvelle académie, Cândido Lusitano, avait déjà publié, en 1748, un art poétique (*Arte Poética*) qui connaîtrait une seconde édition en 1759 (le même écrivain devrait traduire, dix ans plus tard, l'*Epître aux Pisons* d'Horace). Ensuite, Correia Garção, le plus remarquable des Arcadiens, prononcera, en 1757, deux dissertations sur la tragédie ancienne devant ses confrères. Puis, en 1767, Pedegache écrira une longue *Dissertation sur la Tragédie* qui servira d'introduction à la pièce *Mégara*, composée en collaboration avec un autre arcadien, Reis Quita, d'après le modèle de l'*Héraclès* d'Euripide et de celui de Sénèque².

* Publicado em *Humanitas* 48 (1996) 105-115. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 55-64.

¹ Le titre complet en est *Exame crítico de uma Silva Poética feita à morte da Sereníssima Senhora Infanta D. Francisca*. Les deux événements ont été rapprochés par V. M. Aguiar e Silva, *Para uma interpretação do Classicismo* (Coimbra 1962) 139-140. L'importance de l'*Examen Critique* de Valadares e Sousa avait été reconnue par Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas* (Coimbra 1968) vol. II, 83.

² Voir J. Ribeiro Ferreira, "Fontes clássicas da Mégara de Reis Quita e Pedegache" *Humanitas* 25-26 (1973-1974) 115-153.

Un autre membre de l'Arcádia, celui qui a essayé de renouveler le théâtre, Manuel de Figueiredo, a écrit plusieurs tragédies s'inspirant d'un thème grec ou national suivant les modèles grecs, qu'il faisait précéder de préfaces où il expliquait au lecteur son point de vue. Dans l'une d'elles, celle qu'il mit en avant de sa version d'*Œdipe*, en 1757, il soulignait qu'il s'agissait de la première tragédie que l'on présentait au pays, ce qui demanderait bien un exposé sur le genre. Mais, ajoutait-il, point n'en était besoin, étant donné qu'il existait depuis peu en langue vulgaire "une poétique aujourd'hui plus utile que celle d'Aristote et celle d'Horace" – c'est-à-dire, celle de Cândido Lusitano, où rien ne manque de tout ce qu'il faut savoir³.

Cette version d'*Œdipe* n'a été publiée qu'aux débuts du siècle suivant et n'a jamais été jouée sur scène. Mais elle a été assez discutée aux séances de l'Arcádia, puisque, d'après les statuts de cette association, elle a dû être soumise à la critique de ce même Valadares e Sousa dont nous avons parlé tout-à-l'heure. Cette critique suivait en toute la division des éléments de la tragédie faite par Aristote. L'auteur y répondit à son tour, en s'appuyant surtout sur les commentaires de Luzán et de Dacier à la *Poétique*.

En dehors de l'Arcádia, une autre version d'*Œdipe* fut composée en 1765 par Pina e Melo, un poète moindre que Garção appelait dédaigneusement "le corbeau du Mondego", auteur, lui aussi, d'un *Art Poétique*⁴. On a longtemps discuté au sujet du contenu esthétique de ce traité en vers, dans lequel certains critiques décernaient un épigone du baroque, tandis que d'autres y voyaient la doctrine du Néoclassicisme⁵. C'est là, à notre avis, une querelle qui n'a pas de sens, l'exposé de Pina e Melo suivant la plupart du temps, presque mot à mot, les théories d'Aristote, ainsi que celles d'Horace.

L'empreinte de la *Poétique* sur tous les auteurs portugais dont nous venons de parler est donc très sensible. Elle ne semble pourtant pas venir tout droit du texte original, ce qui n'est pas étonnant, vu que la restauration de l'enseignement régulier du Grec (qui avait été si florissant au XVI^e siècle) n'est pas antérieure à 1759⁶. S'il est vrai que Manuel de Figueiredo a déclaré dans une de ses préfaces avoir composé tous ses drames "sans avoir devant soi autre chose que la *Poétique*

³ Manuel de Figueiredo, *Teatro* (Lisboa 1815), vol. XIII, p. VII.

⁴ D'après l'auteur lui-même cette tragédie n'a eu aucun succès (*Arte Poética*, Lisboa 1765), 2^{ème} Partie, 44, à cause, dit-il, de l'ignorance du public et de la dégradation du goût littéraire.

⁵ Voir Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II, 250-256; V. M. Aguiar e Silva, *Para uma Interpretação do Classicismo*, 141-142; J. Prado Coelho, "A musa negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo Português", *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras*, 8 (1959) 9; Aníbal de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal* (Coimbra 1973) 643-644.

⁶ D'après Frei Fortunato de S. Boaventura, il y aurait eu quatre professeurs de Grec à Lisbonne, deux dans chacune des autres villes principales du royaume (Porto, Coimbra, Évora) et un dans chaque chef-lieu.

d'Aristote et les originaux⁷”, il a été assez démontré que, en ce qui concerne ceux-ci, il ne s'agissait pas du texte grec, mais plutôt des traductions de Brumoy et d'autres encore⁸.

Pour ce qui est de l'ouvrage d'Aristote, ce sont les auteurs eux-mêmes qui avouent s'être servis d'une grande quantité de traductions, de commentaires ou d'autres traités inspirés de la *Poétique*. Pour n'en donner que quelques exemples, Pazzi, Robortello, Vettori, Castelvetro, Piccolomini, Rapin, Le Bossu, Dacier, D'Aubignac, Luzán, Scaligerus, Vossius, Minturno, Muratori, sont nommés pêle-mêle par Cândido Lusitano, Garção, Pedegache. Celui-ci déclare, dans sa *Dissertation sur la Tragédie*, dont nous avons déjà parlé, avoir lu trente livres de poétique⁹.

D'autre part, Correia Garção écrit humblement à la fin de sa *Deuxième Dissertation*¹⁰:

Je vous avoue que, pour vous obéir, je me suis fait plagiaire, ne faisant autre chose dans mes discours que de transcrire ceux de ces auteurs-là, d'ailleurs peu nombreux, que la mauvaise fortune qui me poursuit n'a pas réussi à m'arracher des mains.

Remarquons encore que les citations d'Aristote sont toujours traduites en portugais, à une exception près, celle de Cândido Lusitano, qui les présente, presque toujours, en version latine¹¹. Pour ce qui est de Pedegache, le fait qu'il y ajoute très souvent le commentaire de Dacier nous porte à croire à la médiation française de sa source. D'autre part, Correia Garção déclare avoir procédé à l'examen de la fin du chapitre XI de la *Poétique* moyennant la traduction latine de Pazzi et la version française de Dacier¹².

⁷ “Discurso do Catão de Addison”, *Teatro*, vol. VIII, 212. Dans sa réponse à Valadares e Sousa, 115, il est capable de faire allusion à l'endroit de la *Poétique* d'Aristote où celui-ci dit que Sophocle dépeignait les hommes tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide les dépeignait tels qu'ils sont (1460b 32-35).

⁸ *Le Théâtre des Grecs* de Brumoy (Paris 1730), 3 vols. Voir, pour ce qui est de *Hermione* de Reis Quita et d'*Andromaque* de Manuel de Figueiredo, l'étude de J. Ribeiro Ferreira, “Influência da *Andromaca* de Eurípidés no Teatro Português do Século XVIII”, *Bracara Augusta* 28 (1979) 247-278; pour ce qui est d'*Iphigénie* du même Manuel de Figueiredo, notre article “A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII”, *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, 24 (1985) 21-41 [vide, neste volume, o ensaio anterior].

⁹ P. LXIII, note 1.

¹⁰ *Obras Completas*, ed. A. J. Saraiva (Lisboa 1958), vol. II, 129. Sur le rôle de Correia Garção, voir Luciana Stegagno-Picchio, “Garção théoricien de théâtre” in *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise* (Paris 1982), vol. II, 239-262. Nous avons traduit en français toutes les citations des théoriciens portugais utilisées au cours de cette étude.

¹¹ Nous avons compté dans le Livre II au moins vingt-cinq citations de la *Poétique*, dont vingt-deux en latin.

¹² “Première Dissertation” in *Obras Completas*, vol. II, 113.

Cela ne veut pas dire, nécessairement, que Cândido Lusitano se soit rapproché de l'original plus que les autres. Bien au contraire, on a déjà pu démontrer qu'il a souvent suivi de si près quelques traités, celui de Muratori surtout, que l'on peut même, en quelques endroits, l'accuser de plagiat¹³.

Les observations générales que nous venons d'esquisser s'appliquent à l'ensemble de la *Poétique*. Regardons maintenant de plus près ce qui concerne le concept de *katharsis*, qui figure, comme chacun sait, dans la fameuse définition de tragédie, juste au début du chapitre VI (chapitre V, auparavant).

Suivant la méthode que nous avons tantôt rapportée, Cândido Lusitano en répète la traduction latine, qui se termine par les mots *efficiens perturbationum huiusmodi purgationem*¹⁴. Son commentaire reprend, de son propre aveu, celui de Robortello. À la fin, il écrit: "De cette façon, la tragédie, tout en excitant la crainte et la pitié, modère ces affections et ces passions-là"¹⁵. Mais, poursuit-il, cette définition d'Aristote est trop courte et s'écarte un peu de la tragédie moderne. On épousera donc celle de Luzán qui, après avoir rehaussé que la tragédie consiste en un grand changement de fortune survenu aux grands de ce monde, qui leur fait subir de tels malheurs qu'ils excitent la crainte et la pitié dans l'esprit des auditeurs, et, par-là, les guérissent et les purgent de ces passions-là et d'autres encore, parvient à "servir d'exemple à tout le monde, surtout aux rois et aux gens de plus grande autorité et pouvoir". L'auteur portugais se rend bien compte que ceci est trop long pour une définition, celle du philosophe étant, par ailleurs, trop elliptique, "puisqu'il dit que la tragédie sert seulement à corriger les passions de la crainte et de la pitié, alors que, d'après l'opinion courante, elle sert aussi à la purgation de beaucoup d'autres affections."¹⁶

L'équivalent de *katharsis* est, d'après tous ces exemples, 'purgation' (lat. *purgationem*). Notre commentateur s'incline d'abord vers l'interprétation de Robortello, qui fait appel au besoin d'assujettir les émotions, mais il revient bientôt, avec Luzán, à la vision moraliste ou didactique, qui était celle de Segni, Maggi, Dacier et bien d'autres. Il s'agit donc d'atteindre un modèle utile à tout le monde et, surtout, de faire la leçon à ceux qui exercent le pouvoir.

L'interprétation moraliste et didactique, qui ferait l'objet de la critique de Lessing dans la célèbre *Hamburgische Dramaturgie*, a été dominante pendant la période du néo-classicisme, comme l'a très bien remarqué l'auteur de l'une des meilleures études modernes sur la *Poétique*, Stephen Halliwell¹⁷.

¹³ Voir A. J. Costa Pimpão, "Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)", *Biblos* 23 (1947) 203-209; Aníbal de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, 475-476, 481-482.

¹⁴ *Arte Poética*, Livre II, 11.

¹⁵ *Ibidem*, 12.

¹⁶ *Ibidem*, 12-13.

¹⁷ *Aristotle's Poetics* (London 1986) 352-356.

C'est encore cette théorie que suivra Pina e Melo, dix-sept ans après Cândido Lusitano. Le savant de Coimbra commence par regretter l'obscurité de la définition du "maître grec", qui l'a amené à la remplacer par des mots plus clairs. Cette prétendue clarté se réduit d'ailleurs à insister sur la position sociale du héros. Elle aboutit donc à la morale du paradigme, qui servira à la purgation des affections¹⁸.

La très longue *Dissertation sur la Tragédie* de Pedegache s'occupe de plusieurs sujets – elle en vient même à proposer des règles pour bien jouer, puisque les acteurs, dit-il, ne les savent pas – mais elle ne s'attarde pas à examiner la définition de tragédie. Elle en vient même à abrégé celle d'Aristote comme suit: "La tragédie, qu'est-ce que c'est? D'après l'opinion d'Aristote, c'est l'imitation d'une action qui, sans le secours de la narration, au moyen de la pitié et de la crainte, aboutit à la purgation en nous de ces passions-là et d'autres semblables"¹⁹.

Nous avons laissé de côté jusqu'à présent les deux dissertations lues devant l'*Arcádia* par Correia Garção, quoique, du point de vue chronologique, elles se placent entre le premier et le deuxième des auteurs que nous venons d'analyser, ayant été prononcées, toutes deux, en 1757. La raison en est qu'elles suivent une autre explication de la *katharsis*, malgré l'usage répété (cinq fois en tout) du verbe *purgar* ('purger').

Dans la *Première Dissertation*, dont le thème majeur est une règle qui, n'étant pas explicite dans la *Poétique*, se trouve très clairement exposée chez Horace (*nec pueros coram populo Medea trucidet*) et a fait l'objet de maints débats auxquels les grands dramaturges du Siècle de Louis XIV n'ont pas échappé – dans cette dissertation, disions-nous, la question de la *katharsis* ne paraît que comme une conséquence de cette loi, dont l'observance permet d'atteindre le vrai but de la tragédie²⁰:

..... pour produire la crainte et pitié, point n'est besoin de verser du sang au théâtre (...) puisqu'ainsi la tragédie parvient à nous purger de telles passions par le plus suave et le plus honorable des moyens.

La *Deuxième Dissertation* s'occupe plutôt de l'effet de la tragédie sur l'âme des spectateurs. L'auteur traduit la définition d'Aristote d'après une source qui ne doit pas être très éloignée de celle dont s'est servi Pedegache. Ensuite il remarque, en s'appuyant sur Le Bossu, que la purgation des deux passions nommées et d'autres semblables est le moyen par lequel la tragédie devient vraiment utile, voire merveilleuse. Plus loin il rappelle le passage de la *République* de Platon selon lequel la tragédie est la cause de ces mêmes passions qu'elle devrait apaiser. C'est maintenant Dacier qui lui vient en aide, puisque, contrairement à ce que disent les

¹⁸ *Arte Poética*, Parte Segunda, 23-24.

¹⁹ *Dissertação sobre a Tragédia*, LXIX.

²⁰ *Obras Completas*, vol. II, 109.

Académiciens et les Stoïciens, ce sont les Péripatéticiens qui ont raison d'affirmer que c'est l'excès de passions qui les rend vicieuses et que, si elles sont réglées, elles deviennent utiles, nécessaires même; donc, la purgation des passions revient à les réduire à une juste modération. "Voilà – ajoute Garção – le but de la tragédie, voilà ce qu'elle est capable de faire; et ce n'est pas peu dire". En présentant sur la scène les malheurs d'autrui, causés par des fautes involontaires, la tragédie nous rend familiers ces malheurs-là et nous apprend à ne pas les craindre, et à les souffrir avec patience et constance. C'est là aussi l'opinion de Marc-Aurèle, qu'il répète ensuite. Et puis, la tragédie n'a pas seulement pour effet la purgation de la crainte et de la pitié, elle exerce un rôle modérateur sur toutes les autres passions²¹.

Tout ceci revient à dire que Garção rapproche ici deux interprétations différentes de celle que nous avons trouvée chez les autres théoriciens. L'une d'elles est celle que Halliwell appelle l'acquisition de la force morale (soutenue par Robortello, Minturno et Castelvetro et pas rejetée par Dacier, qui rappelle, lui aussi, le passage de Marc-Aurèle); l'autre est celle de la modération, proposée, elle aussi, dès le Cinquecento par Vettori et Piccolomini²².

Les théoriciens portugais dont nous avons parlé jusqu'ici appartiennent, à peu près, au troisième quart du XVIII^e siècle. Dès 1774, prend fin l'*Arcádia Lusitana*, dont les membres avaient tellement travaillé à répandre la nouvelle esthétique. On peut se demander si tout est terminé, pour ce qui est de la connaissance et de la diffusion du traité d'Aristote.

Ce n'est pas le cas, heureusement. Bien au contraire, c'est cinq ans après, donc en 1779, que paraît, pour la première fois, la première traduction portugaise de la *Poétique*. Elle porte orgueilleusement le titre *A Poética de Aristóteles traduzida do grego em português*, mais, en même temps, elle omet le nom du traducteur.

À ce point surgit un doute qu'on n'est pas encore parvenu à éclaircir. D'après le fameux *Dictionnaire Bibliographique* d'Innocencio, l'opinion la plus courante tenait Antonio Ribeiro dos Santos pour son auteur, mais d'autres l'avaient convaincu qu'il s'agirait plutôt de Ricardo Raimundo Nogueira, sauf pour ce qui était de l'introduction, qui appartiendrait au premier de ces deux professeurs à l'Université de Coimbra, l'un de Droit Canonique, l'autre de Droit Civil²³. Très liés d'amitié, ils étaient aussi écrivains et poètes tous les deux, quoique Ribeiro dos Santos (de son nom arcadique Elpino Duriense) ait écrit davantage. Outre ses trois tomes de *Poésies*, il a publié ou laissé inédits quelques dizaines d'études sur des sujets très

²¹ *Obras Completas*, vol. II, 118-119, 126-127.

²² Ces références ont été prises dans l'ouvrage cité de Halliwell, qui a dressé une classification des interprétations de *katharsis* du XVI^e au XVIII^e siècle, auxquelles il a ajouté celles des modernes, qu'il appelle 'outlet', 'intellectual katharsis' et 'dramatic or structural katharsis' (353-356). Il va sans dire que la bibliographie à ce sujet est interminable. Voir par exemple, l'étude récente de Leon Golden, *Aristotele on Tragic and Comic Mimesis* (Atlanta 1992).

²³ Tome I, 250.

différents (par exemple, sur la littérature sacrée des juifs portugais, jusque-là entièrement négligée). D'autre part, sa connaissance du Grec est assurée par les traductions qu'il a faites de quelques centaines de vers de l'*Illiade*, du fr. 31 Lobel-Page de Sappho (pourvu d'explications sur la façon dont il a surmonté quelques difficultés) et de quelques poèmes hellénistiques.

Au cours de la préface qui précède la traduction du traité d'Aristote, il fait état de l'étendue de sa connaissance du philosophe en général et de la *Poétique* en particulier. Il sait, par exemple que, contrairement à ce que pensaient Castelvetro et d'autres, l'ouvrage nous est parvenu incomplet. Parmi les preuves avancées se trouve celle de la signification de la "purgation des passions", qui nous intéresse en ce moment, en liaison avec la promesse de s'occuper de la définition de *katharsis* faite au livre VIII de la *Politique*²⁴. À la fin de l'introduction, il dresse une liste très complète des traductions et des commentaires de la *Poétique* en latin, en italien, en espagnol, en anglais et en français. D'après lui, il était donc temps de produire quelque chose de semblable en portugais. On a eu grand soin de rendre la traduction fidèle et expressive, autant que le permettait l'original tellement difficile et l'usage d'une langue qui, "n'étant pas parmi les plus pauvres ni les moins énergiques, n'avait pourtant pas la force ni la concision de la langue grecque"²⁵. C'est là une vraie *captatio benevolentiae*, l'auteur ayant composé plusieurs épîtres en vers pour louer la langue portugaise: dans l'une d'elles, il osa même la considérer comme "langue des Muses, pareille à celle d'Argos" et, dans une autre, il la proclama "vivante et riche, polie et belle"²⁶.

Vers la fin, il annonce son intention d'écrire bientôt un commentaire qui tiendra compte des observations des meilleurs interprètes de l'œuvre et des doutes et des nouveautés de la traduction²⁷.

Ribeiro dos Santos a tenu sa promesse, en remplissant de ses remarques deux volumes infolio qui sont encore inédits à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, dont il fut le premier directeur. N'ayant pas pu les consulter personnellement, je dois à l'amabilité de mon collègue et directeur de la Bibliothèque de l'Université de Coimbra, le Prof. Aníbal de Castro, la transcription de la partie qui nous intéresse, ainsi que du frontispice du même Ms. 4653, que l'on peut rendre en français de la façon suivante: "Traduction et commentaire du chapitre IV de la *Poétique* d'Aristote sur l'origine de la poésie et du chapitre V sur la tragédie et les parties dont elle se compose par le Dr. António Ribeiro."

²⁴ Pp. xxv-xxx. Il y reviendra pp. xlvi-xlvii.

²⁵ P. liv.

²⁶ *Poesias* (Lisboa 1812-1817), vol. I, 260-264. L'original portugais dit "Música língua" que l'on pourrait aussi interpréter comme "Langue musicale". Le second poème se trouve dans le même volume, 280-284.

²⁷ P. liv.

Il semble donc qu'une traduction suivie de commentaire lui est ici attribuée. En effet, en tête du commentaire, on trouve toujours une phrase du texte. Celui-ci, à en juger d'après les transcriptions que nous en avons, reste, à la différence d'un seul mot, celui de la traduction dont nous avons tantôt dit que quelques-uns l'attribuaient à Ricardo Nogueira.

Laissant de côté cette question, qui ne peut se résoudre qu'après un examen plus complet de tout le manuscrit, nous nous tournerons vers le commentaire de la phrase en question, au fol. 54v: "Consegue expurgar-nos de semelhantes paixões" ('parvient à nous expurger de pareilles passions'). Puisqu'il s'agit d'un texte inédit et très important, nous tâcherons d'en rendre en français les parties principales:

Passions ici signifie les passions de l'âme, et non pas les spectacles terribles et pitoyables d'autres souffrances physiques; c'est ainsi qu'il a l'habitude de comprendre le mot passion en d'autres endroits de la *Poétique*. Expurger les passions dans le sens des Péripatéticiens, c'était leur retirer tout excès qu'elles prennent et les réduire à une juste modération, plutôt que de les arracher du cœur de l'homme, tel que le voulaient les Stoïciens et les Académiciens, puisque les passions sont les moteurs universels des actions, bonnes ou mauvaises, de l'homme, et par là elles lui sont nécessaires et tellement essentielles et inséparables de lui qu'elles ne peuvent jamais s'éteindre sans détruire la nature humaine.

Ensuite il s'en prend à l'interprétation proposée par l'espagnol Salas et par d'autres auteurs qui acceptaient la doctrine que nous appelons aujourd'hui homéopathique (suggérée, d'ailleurs au livre VIII de la *Politique* et soutenue pour la première fois par Minturno et plus tard par Dacier). C'est qu'alors, poursuit-il, ce serait "comme si la tragédie dût corriger en nous la crainte au moyen de la même crainte, et la pitié au moyen de la pitié"; l'habitude qui s'ensuivrait aurait pour conséquence d'émousser nos sentiments, "puisqu'on ne pourrait pas bien comprendre comment cela pourrait arriver, malgré les explications de la plupart des interprètes, ni comment Aristote aurait pu attribuer à la tragédie pareille moralité au sujet de la pitié, comme si celle-ci aurait dû diminuer notre sensibilité et nous rendre moins compatissants à l'égard des calamités survenues à nos semblables, et nous conduire peu à peu à l'apathie des Stoïciens ou à l'insensibilité de l'âme en face des sentiments les plus tendres de la nature". Et, plus loin: "Ces passions sont le moyen, et le but en est de modérer, à travers ces passions, toutes les autres qui sont très abondantes en nous" (...) "donc la tragédie, en nous faisant voir les effets terribles de ces passions et tout en mettant devant nos yeux les malheurs d'autrui, par la crainte qu'elle nous inspire à travers la représentation de ces malheurs, nous apprend à modérer l'envie, la haine, la fureur, l'ambition, l'amour désordonné, les désirs ardents et d'autres passions encore de nature semblable" (...) "et par la

crainte qu'elle nous inspire en même temps, elle amollit ou bien notre fureur et aversion, ou bien notre dureté et insensibilité envers ceux qui sont en train de souffrir des maux pareils, et dont auparavant nous n'avions pas pris pitié". À ce sujet, l'auteur conseille de lire le commentaire de Maggi (1550). Sa conclusion est donc que "si l'on distingue les moyens dont se sert la tragédie, soit, la crainte et la pitié, du but qu'elle se propose d'atteindre par ce moyen, c'est-à-dire, de modérer toutes les passions désordonnées de l'homme", on aura éclairci la pensée d'Aristote et exposé son sens naturel, "alors que beaucoup de commentateurs, quoique très savants, n'ont pas pu découvrir le véritable sens de ce passage".

On s'aperçoit que plusieurs théories ont été réunies dans ce commentaire. En effet, tout en semblant d'abord s'incliner à la doctrine de la *katharsis* intellectuelle, l'auteur prend ensuite le chemin de celle de la modération, sans pourtant tomber dans les excès des Stoïciens et des Académiciens, ni accepter la doctrine de la force morale, qui nous mènerait à l'insensibilité. Crainte et pitié sont donc les moyens qui aboutissent à modérer toutes les passions désordonnées de l'homme.

Cette interprétation n'est pas, somme toute, très différente de celle de Correia Garção – que, d'ailleurs, Ribeiro dos Santos admirait énormément. De toute façon, l'auteur a fait preuve d'une connaissance de la *Poétique* et de ses commentateurs et d'une capacité herméneutique remarquable, d'autant plus que l'on ne disposait, jusqu'au XIX^e siècle, que d'un texte assez adultéré de ce traité.

On sait que la discussion sur la *katharsis* se poursuit toujours et ne pourra peut-être s'arrêter que si l'on en vient à découvrir la partie perdue de la *Poétique* ou alors le *De Poetis* où le philosophe aurait tenu sa promesse de mieux éclaircir ce qu'il entendait par ce mot-clé. Les explications des théoriciens portugais du XVIII^e siècle montrent qu'ils étaient au courant de toutes les grandes théories qui s'accumulaient depuis le Cinquecento. Il est aussi important de noter que le dernier en date de ce groupe d'érudits ait osé traduire lui-même, du moins d'après ce que nous croyons, le texte original de la *Poétique* et porter des jugements plus indépendants que ses compatriotes sur le passage le plus discuté de tout le traité.

13. ALCIPE E A LÍRICA GREGA: O MODELO DE SAFO*

O nome arcádico de Alcipe foi dado a D. Leonor de Almeida pelo P.º Francisco Manuel do Nascimento, que por sua vez recebeu dela o de Filinto Elísio, como todos sabem. A partir daí, a poetisa, que a si mesma se designava por Lilia, Lize e Laura, adoptou o novo nome literário, como a própria afirma¹. De que texto Filinto o tirou, já não é tão fácil averiguar. Das três hipóteses mais prováveis – nome de uma das aias que servem Helena em *Odisseia* IV.124, de uma pastora mencionada por Teócrito no *Idílio* V.132, ou de uma jovem que figura num epigrama de Marcus Argentarius na *Antologia Palatina* V.127:

παρθένον Ἀλκίπην ἐφίλουν μέγα
eu muito amava a donzela Alcipe

– a segunda e a terceira parecem as mais adequadas². E dizemos assim porque, se é certo que este nome grego aparece uma vez em Virgílio, *Bucólicas* VII.14, aí ele designa apenas, juntamente com o de Fílis, as conservas (*amicae*, como anota Sérvio) de Tírsis e de Córidon.

* Publicado em *Alcipe as Luzes* (Cadernos culturais da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna). Lisboa: Colibri/Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2003, 299-315.

¹ As citações da Marquesa de Alorna serão feitas pela edição das *Obras Poéticas* (Lisboa, 1844), 6 vols., excepto em casos expressamente nomeados. Esta é do vol. I, p. 69, nota 1. (Modernizámos sempre a ortografia.) A este propósito, veja-se também a “Notícia Biográfica”, *ibid.*, p. XVIII. No prefácio a *Marquesa de Alorna. Poesias* (Lisboa, 1941), p. XIII, Hernâni Cidade especifica que D. Leonor de Almeida apenas crismou “com o sobrenome de Elísio o nome que já usava de Filinto”.

² A. S. F. Gow, ed., *Theocritus* (Cambridge, 1950), vol. II, p. 115, observa, em relação ao *Idílio* V: “The same name belongs to half-a-dozen mythological characters, including one of Helen’s maids at Sparta (*Od.* 4.124), but it occurs also in real life (*IG.* 2.3.1532)”. O conhecimento das inscrições gregas no século XVIII está, naturalmente, fora de causa.

Seja qual for a origem, ele aponta para uma prática literária que, como todos sabem, ascendia à reintrodução renascentista do modo bucólico e ganhara novo impulso com as convenções arcádicas. Culturalmente, portanto, mergulhava as suas raízes no mundo clássico e é mais uma emanção dele.

Por isso mesmo, vale a pena lembrar que terá sido precisamente Filinto Elísio o mestre de Latinidade da filha mais velha do Marquês de Alorna. Hernâni Cidade, antes de dar esta informação, escreve ainda, a propósito das duas irmãs: “Chegaram a estudar uma latim e a outra árabe, com a intenção de, nesse estudo, se revesarem”³. Finalmente, a autobiografia em francês, dada à estampa por aquele ilustre Professor, amplia esses dados: “Alcipe lut avidement toutes les Poétiques connues, tout les poètes latins, français, italiens, et entreprit de connoître aussi ceux des autres Nations par l’étude et la facilité qu’elle eut d’apprendre différentes langues”⁴. A futura tradutora da *Arte Poética* e de outras epístolas e tantas odes de Horácio, do *Rapto de Prosérpina* de Claudiano e de outros autores romanos ainda, estava, sem dúvida, bem preparada.

Mas que diremos da outra língua clássica? É certo que, no célebre elogio que fez de D. Leonor de Almeida, Alexandre Herculano escreveu⁵: “E todavia, dos seus contemporâneos, quem conheceu tão bem, não dizemos a literatura grega e romana, em que igualava os melhores, mas a moderna de quase todas as nações da Europa, no que nenhum dos nossos portugueses a igualou?”

E também certo que a Marquesa de Alorna cita, como grande obra de referência, a *Bibliotheca Graeca* de Fabrício⁶. E, no final da ode “Poder do Génio e da Razão”, na qual se dirigia em espírito ao pai (Agrário), ao Doutor Ignacio Tamagnini (Alceste) e ao tradutor de Ovídio, Frei José do Coração de Jesus (Almeno), resume⁷:

Tece a pura razão áurea cadeia,
E num tempo, num sítio une gostosa
A Sócrates Platão, Alceste, Almeno
E Alcipe que os estuda.

³ *A Marquesa de Alorna* (Porto, 1930), p. 17. O mesmo especialista, no prefácio à sua edição de *Marquesa de Alorna. Inéditos. Cartas e Outros Escritos* (Lisboa, 1941), p. X, confirma o aprendizado dessa língua em Cheias, mas sem referir o professor. O passo citado no texto é de *A Marquesa de Alorna*, p. 15.

⁴ Apêndice à edição de *Marquesa de Alorna. Inéditos. Cartas e Outros Escritos*, p. 202.

⁵ Citado in Hernâni Cidade, *A Marquesa de Alorna*, p. 66. O elogio feito por Herculano no *Panorama* foi reimpresso com o título “D. Leonor de Almeida, Marquesa d’Alorna”, em *Opúsculos IX*, 3.^a ed. (Lisboa, s.d.), pp. 273-281.

⁶ *Obras Poéticas*, vol. 1, p. 171, nota 1. Dos estudiosos modernos, apenas A. Luís Vaz, *A Marquesa de Alorna. Cartas do Exílio em Londres (1801-1814)* (Braga, 1974), p. 23, o admite, mas não fornece provas.

⁷ *Obras Poéticas*, vol. 1, pp. 168-169.

Será que quem havia de traduzir em oitava rima a maior parte do Canto I da *Iliada* tinha conhecimento directo do grego ou se servia das numerosas traduções em latim ou em línguas modernas que já há muito circulavam? Uma resposta definitiva só novos dados poderão fornecê-la com segurança. Há, no entanto, indícios vários, que recolheremos na parte da obra que vamos apreciar.

Essa parte é a que toma por modelo um dos líricos gregos que é habitual designar por monódicos, embora essa designação se encontre actualmente sob o fogo de acesa controvérsia – quer quanto à exclusividade, que lhe seria própria, do emprego do canto solo, quer quanto ao número dos seus cultores, de entre os que pertencem ao cânone alexandrino. Retomando sem mais a divisão tradicional, teremos nesse pequeno número Alceu, Safo e Anacreonte. E, se nos cingirmos à temática característica de cada um deles, fácil é compreender que tenham sido os dois últimos, como poetas da paixão, os mais imitados e referidos. Neste breve estudo, porém, embora haja exemplos numerosos do espírito anacreontico dispersos por toda a obra de Alcipe, vamos limitar-nos a Safo.

Lembremos, em primeiro lugar, que a posição ímpar de D. Leonor de Almeida no panorama literário português de então era, desde logo, uma razão para a aproximar da poetisa eólia. É o que faz Filinto Elísio, por exemplo, numa ode dedicada àquela “a quem pôs nas mãos o plectro”, como a própria reconhecera em composição datada de 1813⁸. Na referida ode, o autor imaginara um sonho em que lhe aparecia o lugar sagrado de Delfos, que é descrito com alguma exactidão topográfica, mas também com alguma fantasia (é preciso não ter estado no santuário – aliás ainda não escavado nessa época – para dizer “escuto-lhe à Castália / o rugir sonoro”), e como habitado por Musas e Vates, entre os quais surge de repente uma figura que todos exaltam⁹:

Qual Safo Lusa, ou Távora Corina,
A despedir luzeiros desce de altas
Penedias do Pindo?
Em seu regaço as do matiz mais vivo
Flores colheu que sparge a dextra pródiga,
Enfeite e aromas dando à terra, às gentes,
Apolo a mão lhe dá; Clio, Calíope
Lhe vêm mil doces vozes sussurando;
Camões divino, ao lado,
Croa imortal, que as Musas hão tecido
Para glória de Alcipe, às Nações mostra,
Ufano das lições que à Aluna dera.

⁸ *Obras Poéticas*, vol. II, pp. 92-94.

⁹ *Ibidem*, pp. 95-96.

Alcipe agradecerá esta hiperbólica ode com uma outra, composta em Janeiro de 1814, em que, no mesmo tom alegórico e com semelhante decoração mitológica, figuram também “O venerando Tejo” e as Tágides, para exaltar a mestria de Filinto¹⁰. Voltemos porém a um dos versos do P.^e Francisco Manuel do Nascimento – “Qual Safo Lusa ou Távora Corina” – para apreciarmos uma curiosa habilidade estilística. Os frequentadores da tertúlia de Cheias sabiam que, além da poetisa de Lesbos, a quem a Antiguidade tratava por “Décima Musa”¹¹, tinha havido mais oito, cujos nomes e fragmentos constavam da colectânea editada, *Graece et Latine*, em Hamburgo, 1733, por J. Chr. Wolf com o título *Novem illustrium Jeminarum Fragmenta et elogium*. Uma obra semelhante a esta, se é que não é a mesma, é citada pela Marquesa de Alorna em nota a uma ode em que festeja os dezasseis anos da irmã, cultora, como ela, das Musas e da Razão, a fim de esclarecer o leitor sobre as figuras referenciadas no texto (entre as quais, além de poetisas gregas, aparece também a famosa matemática alexandrina, Hipácia que, só por si, lhe merece nota à parte)¹²:

Seus ditames nos ornã; lá do Elísio
Os manes de Corina e Telacila [sic],
De Praxila e d’Hipácia se desprendem,
E em torno de nós giram.

O poema data do tempo da reclusão em Cheias e é muito anterior ao de Filinto. Esse escolheu apenas, como alternativa¹³, a segunda figura mais notável depois de Safo, usando com valor adjectivo, para a qualificar, um gentilício proveniente da avó materna da própria D. Leonor de Almeida – o da supliciada Marquesa de Távora. Nesta alusão à cantora da Beócia poderá talvez discernir-se ainda um outro hipotexto: a tradição antiga dava-a como vencedora, por cinco vezes, em concursos poéticos com Píndaro, lenda essa que Alcipe também conhecia, porquanto a refere em comentário à estrofe há pouco citada¹⁴; pelo que poderá aqui

¹⁰ *Obras Poéticas*, vol. II, pp. 97-98.

¹¹ Vejam-se os epigramas 66, 506 e 571, e ainda o 521, do Livro IX da *Antologia Palatina*.

¹² *Obras Poéticas*, vol. I, pp. 170-172. As notas referidas são a 2 e a 4 da p. 171. O título da colectânea é indicado como *Carmina novem Poetarum Jeminarum* (Hamburgo, 1734).

¹³ Também Alcipe menciona as duas em conjunto na cantiga ao gosto anacreôntico de *Obras Poéticas*, vol. II, pp. 230-231: “Dizei se Corina ou Safo / venceram o que eu venci?”. A difusão do conhecimento de Corina virá a estar relacionada, como é sabido, com a escolha do título do célebre livro de Mme de Staël, *Corinne* (1807).

¹⁴ *Obras Completas*, vol. I, p. 171, nota 1. A história é referida com variantes por Pausânias 9.22.3, Eliano, *Vária História*, 13.25 e pela *Suda*. Os modernos pensam que ela deriva de uma interpretação errónea de Píndaro, *Olímpicas* VI.89-90 (cf. A. D. Campbell, ed., *Greek Lyric* IV, Cambridge, Massachusetts, 1992, p. 21). Por outro lado, desde a exaustiva investigação de D. L. Page, *Corinna* (London, 1953), tende-se a colocá-la na época helenística.

ocultar-se a sugestão da superioridade da discípula em relação àquele a quem ela aplicara a hipérbole “que em seu voo Píndaro alcança” e também outro elogio, este conhecido e merecido, “que o grande vate todo o Pindo ensina”¹⁵. Reparemos ainda, nesta troca de galhardetes, que Filinto Elísio igualara a discípula a Safo, tal como esta o considera o “vate ilustre” a quem “legou Anacreonte a rósea solfa”¹⁶.

O modelo supremo da lírica monódica é, porém, apontado como inatingível por Alcipe na ode que começa¹⁷:

Guardai, Musas, os dons com que me honrastes;
Se não devo cantar o doce assunto,
Com que à lira de Safo invejas dera,
Correi, lágrimas tristes.

Pertence esse poema ao grupo dos que, segundo os editores, foram compostos no convento de Cheias. Desse dilatado período da sua vida data também uma canção apresentada como sendo de Safo¹⁸. Trata-se de um poema em seis estrofes, terminado por um envio, como é habitual na modalidade. Nele se contém uma larga dose de mitologia, predominantemente escatológica (Orco, Hécate, Tício, Cérbero, Averno), evocada como contraponto a um horror maior, o que lhe causa a “devoradora ingratidão”. E essa que é apostrofada na última estância, imediatamente antes do envio:

Vai-te, monstro que bebes sangue humano,
Formado n’alta ideia,
No peito assaz tirano
De quem de Safo os votos senhoreia.

A alusão a Safo é pouco clara, mas parece exclusiva da autoria do modelo grego, não obstante o conhecido facto de a poetisa lésbia fazer figurar o próprio nome em seus versos, pelo menos quatro vezes. Não é, porém, aí que reside a questão principal. Essa, sabem-na todos os estudiosos da lírica grega: é que, apesar das numerosas descobertas papirológicas dos últimos decénios, dos nove livros em que os Alexandrinos dividiram a sua obra, apenas resta, completa ou quase, uma ode de vinte e oito versos (Fr. 1 Lobel-Page). Um pouco mais longo do que este é o Fr. 44 Lobel-Page, mas muito mutilado e, além disso, recuperado só em tempos modernos. Especialmente famoso, o Fr. 2 Lobel-Page foi também, na sua maior

¹⁵ *Obras Poéticas*, vol. I, pp. 175 e 36, respectivamente.

¹⁶ *Ibidem*, p. 93.

¹⁷ *Ibidem*, p. 188.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 85-87.

parte, uma redescoberta deste século. Por outro lado, o conhecimento do que é talvez o mais admirado e discutido de todos, o Fr. 31 Lobel-Page, devemo-lo ao facto de o autor do *De sublimi* o ter transcrito em parte como um modelo de excelência. No conjunto, portanto, só nos resta repetir com Meleagro, embora num contexto diferente¹⁹:

Σαφοῦς βαιὰ μὲν, ἀλλὰ ῥόδα
De Safo pouco há, mas são rosas.

Depois de tudo isto, é lícito perguntar: de onde vêm, afinal, estas traduções de Safo? Para o exemplo que acabámos de ver, não pudemos ainda encontrar resposta. Mas ela deve ser semelhante à que poderemos dar em relação a outras versões, até agora inéditas, de D. Leonor de Almeida.

Tais versões provêm de manuscritos do Arquivo Fronteira, hoje pertencentes à Torre do Tombo, uns autógrafos e outros não, que estão ainda em processo de serem transcritos e analisados²⁰.

Ocupar-nos-emos de um grupo de três, que figuram, uns a seguir aos outros, com as rubricas, ora de tradução, ora de imitação de Safo²¹. No caso das traduções, não se especifica qual é a língua-ponto-de-partida. A essa questão tornaremos adiante.

Começaremos pelo que ostenta, logo após o título – “Sonho” – a didascália “Safo sente pela primeira vez a precisão de amar, e o mesmo Sonho a instrue”.

A extensa ode, de cinquenta e seis versos, em estâncias irregulares, em que alternam decassílabos, ora heroicos, ora sáficos, e heroicos quebrados, começa por descrever uma paisagem onde não faltam os tópicos habituais: a verdura, a sombra das árvores, a lua, a noite, o silêncio. São estes os preliminares que preparam a fala de Amor, logo seguida da intervenção do deus do Sono, bem como da visão do reino de Eros, localizado na ilha de Citera, os seus sofrimentos, as suas esperanças, a incapacidade de lhe resistir, até que se dá o súbito despertar, induzido pelo ruído de folhas agitadas.

O leitor habitual de Safo descobre aqui, a custo, alguns *topoi* do belo e enigmático poema do *ostrakon* florentino do século III a.C., publicado a primeira vez em 1937 por Medea Norsa. Essa descoberta veio possibilitar uma outra: a de que duas estrofes já parcialmente conhecidas – a segunda e a quarta – através de citações de autores antigos se articulavam afinal na mesma composição. Ora, a segunda estrofe refere a água fresca, os nomes das macieiras, a sombra das rosas, o murmúrio das

¹⁹ *Antologia Palatina* IV.1-6.

²⁰ Agradeço o conhecimento destes manuscritos à Doutora Maria Manuela Gouveia Delille.

²¹ Arquivo Fronteira, Bobine 11, C, 35, n.º 165. Em todas as transcrições modernizámos a ortografia.

folhas que induzem ao sono; a quarta é uma epifania de Cípris. É pois na segunda, e só nela, que podemos encontrar alguma coisa dos *disiecti membra poetae*.

Traduzimos do original grego a estrofe de Safo em causa (Fr. 2.5-8 Lobel-Page):

Há um murmúrio de águas frescas, através
dos ramos das macieiras, as rosas ensombram
todo o solo, e das folhas trémulas
escorre o sono.

Vejamos agora a entrada da ode, tal como ela aparece no manuscrito de D. Leonor de Almeida:

Neste monte aqui sobre esta verdura,
A sombra dos pomares agitados,
Desta onda que faz sempre murmuro
A lua brilha já e os sombreados
Se ocultam no véu da noite escura.

Os pomares agitados, os murmúrios da água, as sombras da noite. Porquê pomares e porquê tudo o mais que se segue e falta no original?

Se percorrermos uma das muitas traduções de Safo, umas anónimas outras não, que circulavam na Europa entre o século XVIII e começos do XIX, encontramos a resposta. *As Poésies de Sapho. Suivies de différentes poésies dans le même genre*, publicadas a primeira vez em Amsterdam, 1677, e depois reeditadas em Londres, em 1781, e novamente nessa cidade em 1810²² trazem, de pp. 19 a 22, sob o título de *Ode IV Le Songe*, os seguintes dizeres, que transcrevemos: “Sapho sent pour la première fois le besoin d’aimer. Un rêve l’instruit”. Segue-se o texto, de que referiremos apenas o começo:

Au pied d’un coteau sur une humble verdure,
A l’ombre des pommiers doucement agites,
De cette onde qui fuit j’entendais le murmure
Déjà brillait la lune, et ses pales clartés
S’enfonçaient dans la nuit obscure.

²² As mesmas que teriam servido a Garrett para as três imitações da poetisa de Lesbos publicadas na *Lírica de João Mínimo e nas Flores sem Fruto*, segundo A. Costa Ramalho, “Versões garrettianas de Safo”, *Humanitas* 17-18 (1960-66), 211-221, o qual também referencia as três edições (na verdade, todas impressas em Paris) e a probabilidade de a autoria da obra ser de Edme Billardon de Sauvigny. Garrett, na nota D à segunda destas colectâneas, dá ao seu modelo o título de *Œuvres de Sappho* (Paris).

A continuação do poema mostra claramente que é este o modelo que D. Leonor de Almeida seguiu. Por sua vez, uma nota à didascália explica a proveniência de tantos versos a mais em relação ao original grego há pouco citado: “Ce songe est compose de neuf ou dix fragments; on a été obligé de suppléer à ce qui manquait dans l’original.”

Podemos encontrar confirmação do que acabámos de dizer através da análise de outro dos poemas contidos no mesmo manuscrito.

Trata-se daquele que se encontra na página imediatamente anterior com a nota “A imitação de Safo” e o título genérico de “Ode”. Muito mais breve (vinte e três versos, também rimados), principia:

Doce sossego, encanto da Inocência,
 Bondade, que não tem a minha essência:
 Eu nasci para amar-te,
 Sim, a Paz, a Paz, só me tem contente,
 E se o meu sangue chameja, desta arte
 Não é por querela, ou raiva ardente.
 A vida é um bem doce e precioso
 A bondade dos Deuses n’alma sinto;
 Louvo o seu dom glorioso
 Pois de Safo o seu canto nunca extinto
 Firma-lhe o ser poderoso.

Se voltarmos à mesma colectânea francesa encontramos logo na Ode I:

Douce tranquillité, charme de l’innocence,
 Bonheur que je n’ai plus, trésor de mon enfance,
 Mon cœur est né pour vous aimer.
 Oui, la paix, la paix seule aurait dû m’être chère,
 Et si jamais mon sang fut prompt à s’enflammer,
 Ce n’est pas pour sentir la haine ou la colère,

 La vie est un bienfait si doux, si précieux
 Que mon âme sensible à la bonté des dieux,
 Se plaît à célébrer leur gloire
 Puisse ainsi de Sapho le luth harmonieux
 Immortaliser sa mémoire!

Tal como no exemplo anterior, a tradução oscila entre a literalidade perfeita e a necessidade de conciliar os metros e o esquema rimático.

As outras duas estrofes adoptam os mesmos processos, mas com diferenças significativas. Assim, por exemplo, os versos que se seguem ao motivo da escravidão do Amor,

Et mon cœur enivré tour à tour se partage
Entre la gloire et les plaisirs

transformaram-se num moralizante reconhecimento dos perigos da ilusão:

E a minha alma iludida da ventura
Se perde nestes giros.

Em ambos os poemas, o desprezo pelo culto do dinheiro, o êxtase da inspiração poética e as reflexões sobre o destino humano, que a ela conduz, encerram a composição.

Desnecessário será sublinhar que nenhuma destas considerações se encontra em Safo, pelo menos neste ordenamento de ideias (podíamos recordar, por exemplo, que no Fr. 201 Lobel-Page se exprime, pela inversa, um pensamento afim, no dito que lhe era atribuído de que “a morte é um mal; pois os deuses assim o decidiram; se não, teriam morrido”). O autor da tradução francesa que vimos utilizando adverte o leitor na p. 16, com uma candura de desarmar o mais severo dos filólogos: “Il ne nous reste de Sapho que des fragments. J’ai cru devoir reunir ceux qui me paraissaient avoir quelques rapports entre eux. Cette première ode est composée de trois fragments.”

Diferente é o caso do outro poema do manuscrito de que temos estado a tratar. É apresentado, também ele, como uma tradução. O título, porém, é: “Ode. Em diálogo entre Alceu e Safo”.

Este trecho conhecem-no todos os helenistas, até porque o original pode ser tomado, a aceitar a exactidão da fonte que no-lo transmitiu – Aristóteles, *Retórica*, 1367a – como uma prova de que os dois grandes líricos eólios, conterrâneos e contemporâneos, se conheciam, e ainda um exemplo único de emprego da estrofe alcaica por Safo. Deixando de lado a questão da identidade dos falantes (embora a opinião prevalecente seja a de que o grande Mestre da Antiguidade em teoria literária e em todos os ramos do saber em geral não se equivocava tão facilmente), vejamos, numa versão portuguesa, tão literal quanto possível, o que diz o texto grego conservado:

Quero dizer-te algo, mas impede-mo
a vergonha.....

Se o teu desejo fosse de coisas nobres e belas,
 nem a língua andaria a remexer males para dizer,
 nem a vergonha reteria a tua visão,
 mas falarias do que é recto.

Na versão do manuscrito, estas seis linhas foram ampliadas para o triplo – metade delas para cada um dos poetas –, ficando a tirada de Alceu adornada de elogios à arte e à beleza de Safo, que no entanto se mostra indiferente, e a resposta desta marcada por um certo desdém. A poetisa vai ao ponto de lhe aconselhar que procure uma amada jovem, mais em sintonia com um tal pretendente:

Alceu

Amada Irmã das filhas de Memória,
 Amo essa fronte, que cinge a glória,
 Assento de candura e de verdade:
 Teus olhos em beldade,
 Firmando a Amor vitória,
 Chamam o prazer, movem a vontade.

Vós adonde o olhar é sempre terno
 Para que vos armais de tanto enfado?
 Eu tremo de falar-vos neste estado:
 Nem vós quereis saber do meu interno.

Safo

Se não formásseis uns tão vãos projectos,
 De que a vossa eloquência está cativa,
 Tivera adivinhado a sensitiva
 Produção dos afectos.

Sem empregar a língua de ternura
 Tenra moça melhor vos falaria:
 Nos vossos olhos o prazer veria
 Entendendo-os sem ser por mais figura.

Também aqui a versão de Alcipe decorre do modelo francês a que nos vimos reportando, e, mais uma vez, alterna a literalidade e a diluição das conotações eróticas não de todo ausentes naquela. Damos como exemplo apenas a primeira estrofe:

Aimable sœur des filles de mémoire,
 J'aime ce front, couronné par la gloire;
 Siègne de la candeur et de la vérité:
 Votre œil, où brille la gaieté,
 Sous sa longue paupière noire,
 Appelle le plaisir, promet la volupté.

Sobre a origem deste diálogo assim desenvolvido, o autor francês oferece dois esclarecimentos: que reuniu, na primeira fala, dois fragmentos de Alceu dirigidos à poetisa (o outro é certamente o Fr. 384 Lobel-Page – que poderá não ser autêntico – em que lhe chama “Safo de tranças cor de violeta, pura, de sorriso doce como o mel” – o que terá levado o nosso comentador a objectar à qualificação de “pura” para quem era viúva e mãe); e ainda que, na segunda fala, se poderia censurar a falta de fidelidade à tradução, mas, partindo do princípio de que o texto estava alterado, procurou o seu verdadeiro sentido noutros fragmentos de Safo. E termina: “Qui croira, d’après ce langage, que Sapho voulut jouer le rôle de prude?”

Estava-se ainda muito longe da criação da *Übersetzungswissenschaft*, embora alguns poetas dessem sábios conselhos sobre a maneira de traduzir correctamente (e o nosso Bocage virá a ser um deles); e os princípios da crítica textual lançados pelos Alexandrinos e retomados a partir dos finais do século XVI, aguardavam o grande impulso germânico do século XIX. Todas estas fantasias eram permitidas e até, ao que parece, bem acolhidas, como o demonstra o êxito desta publicação.

No nosso tempo, grandes poetas – e quase todos os maiores o fizeram – que retomaram a tradição clássica seguiram outras vias. Mas vale a pena singularizar o caso, por inteiramente diverso dos que temos estado a apreciar, de um breve poema de Ezra Pound, intitulado “Papyrus”, em que ele finge traduzir um desses muitos fragmentos que estão sempre a aparecer nas areias do Egipto. É apenas isto:

Spring ...
 Too long ...
 Gongula ...

Ora o nome de Gongula figura duas vezes, ou talvez mesmo três, nos textos conhecidos de Safo. Quanto ao primeiro verso, evoca a natureza, tão presente na sua obra. O segundo deixa entrever os seus sentimentos. Como escreveu Gilbert Highet, de quem tomámos este exemplo, “o que Pound fez neste poema, por conseguinte, foi escrever quatro palavras que contêm algo dos próprios sentimentos de Safo pela natureza, algo dos seus anseios apaixonados, e o nome de uma pessoa

dentre as que amava. Criou um fragmento de um poema que a própria Safo poderia ter escrito²³.

É tempo de voltarmos à obra impressa. Tal como referimos no começo, não pudemos ainda identificar a origem da “Canção de Safo” que figura no vol. I das *Obras Poéticas*. Mas supomos que possa tratar-se de um caso idêntico, proveniente de outra tradução, uma vez que as houve em grande número. Apenas podemos afirmar, por ora, que não deriva da de Mr. de Longepierre, editada em Paris em 1692, com o título *Les œuvres d’Anacreon et de Sapho*, a qual, aliás, já não era a primeira²⁴. Aí figuram apenas, em texto grego com tradução francesa em verso, os já referidos dois poemas mais extensos, seis fragmentos e dois epigramas, na maioria obras autênticas.

Noutro passo das *Obras Poéticas* surge uma composição relacionada com a poetisa. Trata-se do soneto intitulado “O Salto de Lêucade”²⁵. Princípios por recordar que, das muitas fantasias que se acumularam sobre esta figura²⁶, uma das mais curiosas é a que conta que, no seu desespero por não ser correspondida no amor pelo altivo Fáon, se atirou ao mar da rocha de Lêucade. A história data, pelo menos, de Menandro, de quem Estrabão a tomou sem grande convicção²⁷. Provavelmente outros comediógrafos já teriam tratado este tema e, de qualquer modo, a *Heroide XV*, seja ou não de Ovídio, viria também a consagrar a figura da amante desesperada, imaginando uma carta de Safo a Fáon. A tradição passou às literaturas modernas e, entre nós, é bem conhecida através da Ode IV.43-48, de Camões:

Olha em Lesbos aquela
no seu psalteiro insigne conhecida;
dos muitos que por ela
se perderam, perdeu a cara vida
na rocha que se inflama
com ser remédio extremo de quem ama.

²³ Gilbert Highet, *The Classical Tradition* (Oxford, repr. 1983), p. 517. O autor não deixa de recordar as violentas críticas que se abateram sobre este poemeto.

²⁴ Poucos anos antes, Mme Dacier também traduzira para francês *Les Poésies d’Anacréon et de Sapho* (Paris, 1681).

²⁵ *Obras Poéticas*, vol. II, p. 168.

²⁶ Sobre as interpretações dadas ao longo dos séculos a esta enigmática e genial poetisa, veja-se M. F. Galiano, *Safo* (Madrid, 1958).

²⁷ No passo da *Geografia* 10.2.9, em que descreve a ilha de Lêucade. O texto de Menandro corresponde ao Fr. 208 Körte. A crítica moderna tende a supor que Fáon era outro nome de Adónis, situado, por conseguinte, na esfera mítica de Afrodite.

Cerca de três séculos depois, Garrett voltaria ao tema²⁸, quase ao mesmo tempo em que Leopardi, nos seus *Canti*, imaginava a poetisa de pé, no alto do rochedo, a precipitar-se “no nada que é a liberdade”, como resumiu Highet²⁹.

Entre o maneirismo da ode de Camões e o desesperado clamor do poeta italiano, a reflectir uma atitude perante a vida que fez com que o considerassem um precursor do pessimismo de Schopenhauer, situa-se o soneto de Alcipe, construído a partir de dois *exempla* da Antiguidade: Safo e Artemisa, a rainha de Halicarnasso aliada dos Persas que, devido a um equívoco de um navio ateniense, o meteu a pique em Salamina, o que mereceu este célebre comentário de Xerxes: “Os meus homens volveram-se em mulheres e as mulheres em varões”³⁰. Feitas estas observações, oiçamos o soneto:

Ninguém afoga Amor n’água salgada,
Por mais que a Grécia ilusa o certifique;
Bem que a sorte de Safo assim publique,
No mar acabou Safo namorada.

Artemisa infeliz, precipitada,
Quer nas águas do fogo achar despique,
E não consegue mais senão que fique,
De Salamina a glória equivocada.

Os efeitos da queda de Leucade
Não são quais nos têm dito, porque infiro
Que muitos saltam dentro da Cidade:

Vencem Amor as damas no retiro,
Os homens em faltando à lealdade,
Este é o salto famoso lá d’Epiro.

Enfeitada com as galas da tradição clássica, que ocupam quase por completo as duas quadras, a ilustrar a sentença inicial, a composição avança rapidamente, nos tercetos, para uma irónica e desencantada crítica à sociedade da época.

²⁸ No longo poema “Safo. No salto de Leucates”, datado de 1822 e publicado na *Lírica de João Mí-nimo* III. Segundo declara em nota, a composição incorpora “uns fragmentos de Safo que o tradutor, ou antes imitador francês, ajuntou numa só peça”. Sobre a origem desse texto, vide supra, nota 22.

²⁹ *The Classical Tradition*, p. 432 e nota 32. O trecho de Leopardi pertence a *Canti* 9, “Ultimo Canto di Saffo”.

³⁰ A história, narrada, aliás, com o cepticismo habitual neste autor, vem em Heródoto VIII.87-88.

Mais numerosas do que as de Safo são as traduções e imitações de Anacreonte, ou, mais exactamente, dos breves e, ora graciosos, ora insultos, poematos dos imitadores do poeta de Teos³¹. Pareceu-nos, porém, que seria mais interessante analisar a presença da Décima Musa no labor poético de Alcipe, e não menos o significado do paralelismo desde cedo estabelecido entre as duas. Para compreendermos, porém, sem sombra de ambiguidade, a aceitação deste paradigma, é preciso ter presente que, embora tenham principiado cedo as dúvidas ou reservas à conduta moral da poetisa de Lesbos, a imagem que dela se tinha no século XVIII era geralmente bem diversa e perdurou, pelo menos, até à vigorosa defesa por parte de uma figura tão notável e autorizada como Wilamowitz. Não estando, portanto, em causa essa questão, desaparecia o obstáculo da possibilidade de confusão entre valores éticos e valores estéticos, que lhe tem servido de base. E assim, o epíteto de Safo Lusa, outorgado à sua antiga discípula por Filinto Elísio, hiperbólico como é, constitui, como já dissemos, uma consagração do magistério de Alcipe no Parnaso Português de Setecentos, consagração essa que o tempo só viria confirmar.

³¹ Uma entusiástica e inegavelmente bem fundamentada discussão do valor das Anacreontea foi empreendida há poucos anos por Patricia A. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition* (Cambridge, 1992).

14. OVÍDIO EM TERRA BRASILEIRA: AS METAMORFOSES DE CRUZ E SILVA*

Sobre Ovídio escreveu um grande classicista, Hermann Fränkel, um livro célebre com o subtítulo “Um poeta entre dois mundos”¹, definindo assim o Sulmonense como um artista de transição entre a Antiguidade e a Modernidade, situando-o, portanto, entre a contenção clássica e a exuberância romântica. Que a sua poesia atravessou os tempos, pode dizer-se que sem descontinuidade, cumprindo a profecia com que terminara as *Metamorfoses* (XV.878-879):

*Ore legar populi, perque omnia saecula fama,
Siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

Andarei na boca do povo e, com fama que percorrerá os séculos,
se nos presságios dos vates algo é verídico, hei-de viver.

– é um facto que ainda hoje se pode comprovar, quando sabemos que desse mesmo poema, com o nome que costumava atribuir-se-lhe de *Ovidius Maior*, havia cópia em bibliotecas de conventos, como o de S. Vicente de Fora, em Lisboa, no século XII-XIII, e que o período anterior, ou, seja, o século XI-XII, ficaria conhecido como *aetas Ovidiana*, conforme já referimos (supra, p. 9). Que, entre nós, foi citado pelos Príncipes de Avis e pelos primeiros cronistas e parafraseado por poetas do *Cancioneiro Geral* são factos bem conhecidos. Mas o mais expressivo de todos será talvez, na colectânea de Garcia de Resende, aquele passo de uma cantiga do Conde de Vimioso a Aires Teles, em que afirma:

* Publicado em *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, vol. 1, n.º 1 (2000) 89-95. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 65-73.

¹ Berkeley ²1956.

Trazeis todo decorado
o Metamorfoseos.

Não vamos seguir o rasto da recepção de Ovídio entre nós, nem mesmo o da sua forte presença em Camões, embora por vezes tenhamos de o invocar como intertexto. Passaremos de imediato ao século XVIII, onde aquela mesma obra, nomeada pelo Conde de Vimioso no genitivo do singular do seu título em grego, como acabamos de ouvir, vai reviver, paradoxalmente, no mais célebre dos fundadores da Arcádia Ulissiponense e acérrimo defensor dos seus estatutos: António Dinis da Cruz e Silva.

As circunstâncias em que tal ocorreu foram propiciadas por factos bem conhecidos da vida do poeta: nomeado desembargador no Rio de Janeiro em 1776, aí permanece até 1789, para no ano seguinte regressar ao Brasil, onde ficará, para julgar a Inconfidência Mineira e ser chanceler da Relação. Desliguemos, porém, a memória da triste realidade política em que se encontraram envolvidos, como juizes ou como réus, alguns dos maiores escritores da época, para atentarmos nas novidades no campo literário. É que, se alguns dos maiores prosadores já tinham descrito aspectos da natureza imponente das Terras de Santa Cruz, como fez o Padre António Vieira em algumas Cartas², esse assombro não tinha ainda despertado a sensibilidade para uma nova mundividência e sua expressão artística.

Diferente é o caso de António Dinis da Cruz e Silva que, para além de compor sonetos sobre a impressionante paisagem brasileira³ – sonetos que terminam sempre com a chave de ouro de uma reflexão moralizante –, se inspira em Ovídio para explicar fenómenos naturais através de metamorfoses, tornando-se assim, como escreveu Hernâni Cidade, “o primeiro poeta português a tratar literariamente a natureza brasileira”⁴.

Explicar miticamente fenómenos naturais poderá parecer, para quem não for familiar a este processo desde as origens, apenas mais uma forma retrógrada de interpretar a realidade. A verdade é que, embora ele seja coetâneo das mais antigas formas poéticas que conhecemos, só no período helenístico aparecem composições

² Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. 2 (Coimbra 1968), p. 284, refere, além da descrição da Serra de Ibiapaba, por Vieira, o Sermão de Fr. António Ribeiro, *Frutas do Brasil* (1702), no qual o pregador “aproveita as frutas brasileiras para fazer parábolas de edificação moral ou crítica social”.

³ Desses sonetos, oito ao todo, a maioria foi admiravelmente interpretada por Hernâni Cidade, *ibidem*, pp. 280-282.

⁴ Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 279. Anteriormente, Fidelino de Figueiredo, *História da Literatura Clássica*, 3.ª época, 2.ª ed., pp. 179-180 (apud José Pereira Tavares, “As Metamorfozes de António Dinis da Cruz e Silva”, *Brasília* 3 (1946) 605-682), reconheceu que Cruz e Silva “requintou de engenho nas doze formosas Metamorfozes” e que essa obra merecia ser exumada do olvido.

que trazem no próprio título – como os *Aitia* ('Causas') de Calímaco – a indicação da finalidade que se propõem alcançar.

Dar explicações deste género sobre todo o devir da humanidade, baseadas na noção de que tudo muda – *mutatas dicere formas* – é o que se depreende ser a finalidade de Ovídio, que emprega a frase logo na proposição da sua longa epopeia, com mais de doze mil versos – as *Metamorfoses* –, onde as histórias se sucedem desde a criação do mundo até ao Século de Augusto, cuja deificação o autor prevê.

Duas noções importantes surgiram já deste modo – a de causalidade e a de mudança. Os actores vão ser deuses e homens – uns e outros sujeitos a toda a espécie de paixões e de sentimentos contraditórios. Mas tudo o que vai ocorrer, nas mais variadas situações, não é aqui decidido apenas em termos de vida ou de morte. Como escreveu o já citado Hermann Fränkel, “o processo de haver uma transformação [Metamorfose] oferecia um compromisso ao dilema entre vida e morte”⁵.

Um compromisso apenas, que serve, aliás, de elo unificador de uma obra tão variada, que reúne cerca de cinquenta histórias maiores e umas duzentas menores⁶, ligadas entre si por diversos artifícios, que não vamos aqui considerar, por não terem relevância para o nosso propósito⁷.

É que o árcade português não se propõe compor uma longa obra unitária, estruturada segundo uma linha cronológica, mas apenas explicar casos isolados, que haviam originado acidentes geográficos, como a cascata da Tejuca (I), o rio Macaé (VI), o rio Vermelho (IX), o rio Magé (XII); ou pedras preciosas, como o cristal e o topázio (II), o diamante e o jacinto (VII), o pingo-de-água e o crisoprasso (XI); ou aves, como o beija-flor (V), o bem-te-vi (VI), o saí (X), o tié e o caboré (XII); ou ainda vegetais (árvores, como o cauí (IV), aribá (IX), pequi (XI), ou flores, tais como o manacá (V) ou a rosa-do-mato (VIII)).

Cada história constitui, por conseguinte, um caso específico, que por vezes vai até ao ponto de ter um destinatário e até um remate próprio, um *envoi* como o das antigas baladas, que exprime a finalidade da composição e a relaciona com aquele ou aquela a quem é dedicada. É o que sucede em seis – ou seja, em metade – das *Metamorfoses Brasileiras*. Assim, a primeira termina por um convite ao colega Lísio para descansar no belo local cuja história acaba de ser descrita. É que, tal como o autor, Luís de Figueiredo é magistrado e dedicado às Musas⁸:

⁵ *Ovid: a Poet between Two Worlds*, p. 99.

⁶ Estatísticas em L. P. Wilkinson, *Ovid Surveyed* (Cambridge 1962), p. 63.

⁷ Veja-se, entre outros, L. P. Wilkinson, *op. cit.*, p. 64. Note-se que, como observou G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects* (Berkeley 1975), p. 51, a maior parte das vezes a metamorfose não é o elemento dominante da história narrada.

⁸ As citações de Cruz e Silva serão feitas pela primeira edição das *Poesias*, tomo IV (Lisboa 1814). Modernizámos a grafia.

Esta, meu caro Lísio, é da Tejuca
 a famosa cascata. Se tu queres,
 enquanto em paz de Némesis descansa
 a balança fiel, ali podemos
 das Musas na suave companhia
 alguns dias passar em útil ócio.

Atente-se nas palavras finais: “útil ócio”, que tem ressaibos ciceronianos (o *otium cum dignitate*, tantas vezes defendido no *De Officiis*) e também horacianos (*Odes* II.16), o mesmo que virá a ser exaltado como *otium litteratum*⁹, a que aqui se convida.

Outros finais situam-se num plano bem diferente. É o caso da *Metamorfose II*, dedicada ao Senhor José António da Silva, Assistente na capitania de Pernambuco, que habita no local descrito e, como tal, é convidado a enriquecer o museu do poeta com as finas pedras que aí abundam, pois ele não deixará de o glorificar nas suas composições. O último verso:

Levarão às estrelas o teu nome

– é remanescente do conhecido final que Horácio espera poder aplicar a si mesmo, se Mecenas o contar entre os grandes líricos (*sublimi feriam sidera vertice* – *Odes* I.1.36).

Convite de natureza distinta é o que encerra a *Metamorfose IV*: o destinatário, que é pintor, é solicitado a ilustrar a história nela contada.

Duas outras composições, a terceira e a sétima, têm advertências a jovens que desprezam os seus admiradores e com isso se arriscam a sofrer a sorte das heroínas nelas celebradas (respectivamente, Marília, a de Mariposa, e Melisa, a de Arapira). Variante desta situação é o final da *Metamorfose V*: a “formosíssima Isménia”, que há muito vive retirada nos montes, deve reflectir “que não há na cidade estes desastres” (como o de Manacá e Colomim), pelo que ela fará melhor em regressar ao convívio com os amigos. Repare-se, neste caso, como tal convite levou à inversão de um *topos* muitas vezes desenvolvido pelos poetas ao longo dos tempos – sobretudo a partir de Virgílio e Horácio – o da felicidade da vida campestre.

No entanto, a descrição da paisagem do Brasil, essa é que é uma das qualidades maiores desta obra. Para além da imensidão do País (a *Metamorfose V*, por exemplo, começa por situar a acção “Num dos largos sertões, que em si encerra / do Brasil o opulento e vasto império”¹⁰), há as serras que descem a pique sobre o mar (como na *Metamorfose VI*: “Numa serra de crespa penedia, / que no Mar vem beber de

⁹ Deste significativo conceito romano tratámos em *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. 2, *Cultura Romana* (Lisboa 2002), pp. 388-397.

¹⁰ “Os sertões do Brasil” figuram em X.3 e “os vastos sertões” em XI.2.

Cabo-frio”) ou os rios (*Metamorfose IV*: “Junto das verdes margens, que talhando / o Paraíba vai com suas águas”).

E há, naturalmente, com larga exemplificação¹¹, o *topos* do chamado *locus amoenus*, uma constante da tradição ovidiana. Mas talvez nenhum trecho diga tanto ao leitor de hoje como a descrição da Baía da Guanabara, com que abre a *Metamorfose I*:

Entre os soberbos montes, que formando
em seu ameno dilatado seio
do Rio a graciosíssima baía,
do mar, que em vagas muge, a fúria quebram,
numa densa floresta, que se eleva
de alcantilada serra sobre o cume
às altas nuvens, tinha seu alvergue
Tejuca, do Brasil formosa Ninfa.

As histórias são, naturalmente, colocadas em tempos imemoriais. O mais interessante modo de o fazer será porventura a reminiscência camoniana (*Lus.* VII.14.7-8) que abre a *Metamorfose III*:

Inda no seio da espumosa Tétis
às atrevidas proas se ocultava
da madre Terra a quarta parte nova.

O mais curioso é que, precisamente nestas eras ignotas, anteriores ao encontro das culturas, a protagonista da história, Cristália, é uma beleza claramente de modelo petrarquista, além de ser “a mais formosa / que até hoje pisou o novo mundo”. Se não, veja-se a clave camoniana em que é descrita (vv. 8-19):

Mais alvos do que a neve, que nos Alpes
congela o frio vento, eram seus membros:
nas lindas faces, na engraçada boca
dos cravos e das rosas a cor viva,
dos olhos doce encanto, lhe brilhava:
e sobre o colo de alabastro fino
em crespos fios de ouro lhe ondeava
o comprido cabelo solto ao vento.
Amor travesso, que em seus olhos mora,
tão vivas chamadas deles despedia,
que neles sem alívio se abrasavam
os tristes corações de mil amantes.

¹¹ E.g. *Metamorfose* II.64-79, IV.101-105, VI.24-41, IX.62-75.

O modelo de *Os Lusíadas*, particularmente do episódio de Inês de Castro, transparece em diversos outros passos, de entre os quais salientamos *Metamorfofes* II.99-100 (de *Lus.* III.125.1-4, que, por sua vez, deriva de Virgílio, *Eneida* II.405-406); III.57-58 (de *Lus.* III.133, que descende de Virgílio, *Geórgicas* IV.525-527). O arquitecónio camoniano surge ainda mais vezes, mas talvez seja suficiente assinalar a presença de um verso inteiro em II.140:

E junto dum penedo outro penedo

que, em *Os Lusíadas* V.56.8 termina a primeira das duas metamorfoses do episódio de Adamastor¹².

Mas os modelos latinos estão presentes mais do que uma vez, para além das possibilidades acima apontadas. Um deles figura quase no começo da obra, em *Metamorfofes* I.42-43:

... Ah como cabem
nos ânimos celestes tantas iras!

onde o mais inexperiente leitor da *Eneida* reconhece com facilidade o v. 11 do Canto I do poema latino (*tantaene animis caelestibus irae?*), tal como ao ler, na *Metamorfose* VIII.9-10:

Quando à cruenta Guerra abrindo as portas
a ferina Discórdia...

facilmente recorda um acontecimento semelhante em *Eneida* VII.607-610.

Voltemos, porém, à anomalia da beleza petrarquista de Cristália, à qual poderia juntar-se a do “gentil moço” da *Metamorfose III*, que, ante a dureza com que Mariposa acolhe os seus rogos, cai em grande melancolia (vv. 47-51):

Seus membros e seu rosto, que excediam
na viveza da cor as vivas cores
da branca flor da alfena e das papoulas,
da cor se cobrem, que os junquinhos cobre.

Porém, nem todos os episódios são assim avessos a qualquer noção de antropologia. Assim, na *Metamorfose XII* (que, se acaso a ordenação corresponde à da

¹² Estudámos o assunto em “O tema da metamorfose na poesia camoniana”, artigo incluído na colectânea *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1988 [2012]), pp. 45-67.

composição, resultaria de uma fase mais atenta à realidade), Tié, o enamorado de Magé, veste o traje dos índios (vv. 113-119):

Trazia o gentil moço na cabeça
 um diadema de encarnadas penas;
 das mesmas penas lhe cingia o colo
 uma crespa gorgeira, e delas era
 guarnecido o fraldão, que airoso trazia.
 Finalmente das mesmas penas tinha
 braços e pernas todos guarnecidos.

Poderá perguntar-se neste momento se o grande poema de Ovídio só marca presença no título e na descrição da origem de fenómenos da natureza, que já atrás enumerámos. A verdade é que, para além de um ou outro passo que se aproxima mais do modelo latino¹³, o principal reside no tipo de histórias narradas, que decorrem todas sob o signo do amor que leva ao aniquilamento das pessoas que ele atinge. As situações, embora com variantes, podem reduzir-se a três: amor desdenhado; amor correspondido, que sucumbe por intervenção de factores externos; amor destruído pelo ciúme.

No esquema do amor desdenhado, figura uma bela Ninfa que se perde devido ao seu gosto exclusivo pela caça. É o que sucede, com variantes, em II, III, VII, X. Poderíamos juntar a este grupo a *Metamorfose I*, se não fosse a ausência de um opoente (humano ou divino, como sucede em X, onde o apaixonado é o rio Andraí). É que naquela *Metamorfose*, “Tejuca, do Brasil formosa Ninfa” (v. 8) goza da admiração geral, de tal modo que os habitantes (ou “habitadores”, como escreve Cruz e Silva) lhe entregam os despojos, como se ela fosse deusa das selvas. Tal exagero desperta a inveja da própria deusa da caça, que se vê preterida no seu culto. Por isso, Diana resolve vingar-se: um dia em que a Ninfa adormecera junto a um rio, manda um Fauno furtar-lhe as armas e, em seguida, um tigre persegui-la. Na sua fuga veloz, a Ninfa chega ao alto de uma rocha talhada a pique e é nesse momento sem solução humana que os deuses, escutando a sua prece, a transformam em cascata. A vingança de Diana insere-se na noção de *phthonos* (‘inveja’), que não admite a supremacia dos mortais, e que é uma das formas mais antigas da religião grega – baseada, afinal, na noção de que ao homem não convém ultrapassar a justa medida, como ser limitado que é.

O amor correspondido apresenta-se em diversas variantes (V, VI, VIII, XII) e dá lugar a algumas histórias mais complexas, nomeadamente a de VIII, em que

¹³ Podem ver-se alguns exemplos no artigo de J. P. Tavares citado supra nota 4. O autor aponta também a presença de alguns ecos vocabulares, não só da “Cantata de Dido” de Correia Garção, como do próprio *Hissope*.

o jovem parte para a guerra e triunfa, mas o falso rumor da sua morte leva ao desespero a moça Araciba, que é transformada “em viçoso arbusto (...) de folhas e alvas flores guarnecido” (vv. 130-131). Segunda metamorfose atinge depois as mesmas flores, que, quando Guassu, depois de regressar vitorioso, compreende a tragédia sucedida e vai todos os dias “regar com pranto o amado arbusto” (v. 196), mudam a cor, a essa hora, de branco em carmesim. É a rosa-do-mato que, diz o autor, devia com maior exactidão chamar-se Araciba.

O motivo do suicídio, frustrado ou não, provocado por suposições erradas, é, em parte, descendente do famoso episódio de Píramo e Tisbe¹⁴.

Quanto à destruição dos apaixonados motivada por um ciúme sem fundamentos, encontrava-se imortalizada por Ovídio numa outra história, a de Céfalos e Prócris¹⁵, e tem a sua contrapartida brasileira na *Metamorfose IV*, em que Itambira e Cauí prometem amar-se até à morte. Porém a jovem é um dia ferida pelo ciúme em relação a uma suposta rival, e passa a vigiar Cauí. Uma vez segue-o até à gruta onde julgava que ele tivesse encontro marcado com ela. Sentindo o ruído de folhas, o jovem pensa tratar-se de uma fera e desfecha uma seta nessa direcção; atingida mortalmente, Itambira tem ainda tempo de lhe lançar um olhar. Cauí quer matar-se com a mesma flecha, mas ambos são metamorfoseados, ela, em “claro arroio” (v. 155), ele em “árvore frondosa” (v. 180). Tal como sucede habitualmente em Ovídio, a mudança de forma é descrita em grande pormenor.

A última história da série decorre, como a primeira, nas margens da baía “que de Rio hoje tem o impróprio nome” (XII.4). É uma narrativa compósita, em que se entrelaçam os motivos principais já referidos e outros ainda: o desdém pelo amor (o belo Tié prefere caçar onças na selva, pelo que o deus o castiga); a paixão, que depois o invade, pela Ninfa Magé, que, porém, era consorte de Caboré, “daquela aldeia / um dos índios mais nobres e valentes” (v. 33); a interferência de uma amiga, para ambos se conhecerem, os encontros furtivos, sempre que Caboré saía a caçar; a difusão de rumores na aldeia, o que leva o chefe índio a anunciar uma falsa partida, a fim de apurar a verdade; e, por último, a tentativa de castigo, frustrada por uma dupla metamorfose (de Tié “em vermelha avezinha” (v. 151) e de Magé em “largo rio, / que fugindo veloz por entre a selva, / vai meter-se no mar da grão baía” (vv. 179-181), logo seguida da do próprio Caboré, que roga aos deuses que o mudem em ave veloz, a fim de poder punir Tié, donde resulta que ainda hoje “persegue sem piedade as tenras aves” (v. 191). A sorte de Tié é, como se disse no começo, resultante do castigo do deus do Amor pela sua insolência; à maneira romântica, porém, nenhuma culpa é imputada aos furtivos amantes, não obstante Caboré ser qualificado, como já se referiu, de nobre e valente. É certo que,

¹⁴ Ovídio, *Metamorfoses* IV.55-166, numa história de duplo suicídio por engano na interpretação dos actos, tema que irá universalizar-se no drama de Romeu e Julieta.

¹⁵ *Metamorfoses* VII.661-865.

no momento em que Magé entra na gruta para se encontrar com Tié, o poeta interrompe a narrativa com uma apóstrofe de tonalidades camonianas (vv. 136-137)¹⁶:

... Oh dos humanos
infeliz condição! oh cega mente!

Mas ela serve apenas para antecipar que ambos caminham para “o desastrosado fim de seus amores” (v. 141), sem sugerir qualquer censura ao acto. Pode aqui aplicar-se o juízo de conjunto de António José Saraiva e Óscar Lopes¹⁷: “Mas a realidade visual que se lhe impõe aos sentidos é mais forte do que as convenções moralistas. E então Cruz e Silva, para não se perder nessa floresta virgem de impressões caóticas, resolve mitificar a paisagem, urdindo variados enredos amorosos de ninfas e pastores para uma série de elementos da flora, fauna, de orografia brasílicas, à imitação de Ovídio”.

É nessa conciliação entre os *aitia* à maneira clássica, percorridos por toda a gama de imperfeições humanas, e a tentativa de explicação de uma natureza perturbadoramente diversa, através de histórias em que igualmente se cruzam a cada passo as mesmas contingências, que reside um dos grandes atractivos das *Metamorfoses Brasileiras*.

¹⁶ Cf. *Os Lusíadas* IV.104.5-8. Embora o contexto seja completamente diferente (é o final da fala do Velho do Restelo), há de comum a noção da incapacidade do ser humano de prever o resultado dos seus actos.

¹⁷ *História da Literatura Portuguesa* (Porto, 16.ª ed., s.a.), p. 634.

15. CAMILO, LEITOR DOS CLÁSSICOS*

Em 1863, ao dedicar o seu quadragésimo segundo volume, *O Bem e o Mal*, ao seu antigo mestre, Camilo escrevia: “Sou aquele que, sem saber latim, rezava matinas, laudes, terça, sexta, etc., com padre António. Sou, finalmente, aquele, a quem padre António disse: – ‘O tempo há-de fazer de você alguma coisa’.”¹

Muitas outras vezes aflora nos textos do romancista a grata admiração pelo Padre António de Azevedo, em afirmações e recordações que por vezes se corrigem umas às outras. Assim, nas *Memórias do Cárcere* fala daquela “alma de Deus, missionário fervoroso, que me podia ensinar tanto latim, tanta virtude, e só me ensinou princípios de cantochão”². Mas a melhor lembrança destes anos de aprendizagem é a que figura nos *Serões de S. Miguel de Ceide*, onde, depois de dizer que no latim aproveitou mais do que no canto, prossegue: “Antes de saber traduzir o *Eutrópio*, pronunciava correctissimamente a prosa e o verso. Padre António fazia-me salmodiar com ele os versículos do *Breviário*, alternadamente. Rezávamos, ao romper d’alva, *matinas*, depois *laudes*, à noite *vésperas e completas*. Eu sabia de cor os *salmos penitenciais*, sem os perceber – os dogmas da minha religião começavam pelo idioma; porém o prior, se eu lhe pedia, traduzia-mos com unção e ênfase, acentuando com um compasso de dedo no seu *Breviário* a separação dos versículos para que eu entendesse a correspondência literal”³.

* Publicado em *Colóquio/Letras* 119 (1991) 119-130. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 91-107.

¹ *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, publicadas sob a direcção de Justino Mendes de Almeida (Porto, Lello & Irmão, vol. IV, 1985), p. 7. Todas as citações de Camilo serão feitas por esta edição, presentemente com dezoito volumes – com excepção, devidamente assinaladas, de uma ou outra – mediante a sigla OC, seguida do número do tomo em romano e do da página em árabe.

² Edição de Aníbal Pinto de Castro (Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 2001), p. 371.

³ OC XV, 1034. Esta sentida evocação do P.º António de Azevedo prolonga-se até à p. 1037. Recorde-se ainda a dedicatória de *O Bem e o Mal*.

Na sucessão dos seus mestres de latinidade, foi este o que mais o impressionou, a ponto de o tomar como modelo para o sacerdote do *Romance de Um Homem Rico*, como confessa nas *Memórias do Cárcere*⁴.

O certo é que, por métodos variados, em Lisboa, na Samardã, em Ribeira de Pena, em Coimbra, no Porto (onde, em 1843, ficou aprovado no liceu em Gramática e Literatura Latina *nemine discrepante*, e onde frequentou o Seminário entre 1850 e 1852), o aprendizado da língua latina ficou profundamente gravado na memória prodigiosa do romancista⁵.

Por isso, certamente, ao discutir com a sua habitual ironia, em *O Que Fazem Mulheres*, uma definição do código de Justiniano, observa com toda a naturalidade e convicção⁶.

Pai quer dizer ‘produtor, gerador’. *Parens qui aliquem genuit* – isto, a meu ver, é claro como tudo que se diz em latim.

A utilização dos clássicos latinos, da Bíblia ou de autores cristãos, quer em citações intercaladas no texto, quer como epígrafes de capítulos (onde alternam com as de autores portugueses, franceses, e por vezes de outras nacionalidades),

⁴ Edição citada, p. 370. Camilo aprendeu primeiro, em Lisboa, com Mestre João Inácio Luís Minas, “um apaixonado fautor da religião do partícipio, e das outras não menos respeitáveis partes da oração” (prefácio a *Perfis Biográficos. O Visconde de Ouguella*). A este mesmo Visconde de Ouguella dedicou Camilo um jocoso soneto, em que recorda o aprendizado do latim junto do “pedagogo intemerato” aos nove anos de idade – soneto esse que figura em *OC X*, 918. (Devo esta indicação bibliográfica, bem como muitos outros dados que figuram neste trabalho, à amabilidade e ao muito saber do meu colega Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro). Na ordem destes mestres seguia-se ainda o Padre Manuel Rodrigues ou Manuel da Lixa, em Ribeira de Pena, e o Doutor Dinis, em Coimbra, a quem evoca carinhosamente em termos reminiscentes do *Palito Métrico*: “A custo me contive que lhe não dissesse: Ó meu querido professor, eu sou um dos que antigamente desceram das regiões transmontanas naqueles machos que o progresso tirou da circulação para dar praça a outros maiores” (*A Mulher Fatal*, *OC VI*, 1117). Acrescente-se, finalmente, a frequência do Seminário do Porto durante dois anos, como se diz acima.

⁵ Prova disso é o episódio da adolescência recordado nos *Serões de S. Miguel de Ceide* (*OC XV*, 1034), em que o jovem Camilo ajudava o Padre António de Azevedo a decorar os seus sermões: “Afinal recitava-lhos inteiros, sem o papel, e ele, triste e desanimado, ainda balbuciava a primeira página.” Uma vez, refere ainda, chegou a acocorar-se no púlpito para lhe fazer de ponto, com grande êxito. O escritor entendia, porém, que “foi sempre escasso de memória” (*Correspondência Epistolar*, Lisboa 1968, vol. II, p. 127). Caso semelhante ao de Montaigne, que nos *Essais* faz centenas de citações latinas de cor e se queixa da sua pouca retentiva?

⁶ *OC II*, 1325.

é uma prática corrente, como sabe qualquer leitor de Camilo⁷. Aliás, o romancista confessa essa dívida neste belo passo do prefácio de *Cavar em Ruínas*⁸:

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.

O autor/narrador por vezes repreende-se desse seu costume, como neste trecho de *Vingança*, onde se refere o v. 11 da *Poética*⁹.

[...] Eu faço isso a muitos livros, e nesse ponto, sou horaciano puro:
... *hanc veniam petimusque damusque vicissim*,

mormente, se embico em citações latinas, e outras que tais mexerufadas de erudição, que esfriam o anseio de ler a novela, sem paragens enfadonhas.

Algumas vezes traduz as citações, logo a seguir ou em nota, e nessa versão se evidencia simultaneamente o seu domínio de ambas as línguas. Exemplo disso é este lema do cap. VIII de *O Romance de Um Homem Rico*, tirado do v. 359 do *Rudens* de Plauto¹⁰:

Nec te aleator ullus est sapientior...
(Nunca velhaco algum mais destro fora)

⁷ Estes exemplos são particularmente numerosos em certos livros. Damos apenas alguns: Plauto, em *Carlota Ângela* (OC II, 949) e *Romance de Um Homem Rico* (OC III, 88); Horácio, em *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves* (OC VII, 22); Juvenal em *Vingança* (OC II, 1189); Estácio, em *Cenas Inocentes da Comédia Humana* (OC XIII, 1081).

⁸ OC XIV, 491. Esta dívida para com os clássicos, que então passava de geração em geração, reconheceu-a também A. de Vigny neste passo de *Stello*: “Nous sommes latinistes de père en fils pendant notre première jeunesse, et nous ne cessons de faire des stations et d’adorer devant les mêmes images où ont prié nos pères” (Paris, *Mercure de France*, 1914, p. 242).

⁹ OC II, 1177-1178.

¹⁰ OC III, 88 (o texto de Plauto diz *nullus*, e não *ullus*). Recorde-se, a este propósito, que, numa altura em que precisava de dinheiro, Camilo trabalhava num “subsídio para a tradução dos cinco primeiros livros de Tito Lívio” (Carta a José Barbosa e Silva, de 10.7.56, citada por Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (Lisboa, vol. II, 1982, p. 7). Não sabemos, porém, se chegou a efectuar esse trabalho.

Outro é um lema de um capítulo de *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*, e provém de Cícero, *Philippicae* II.47. A perícia do tradutor revela-se no uso da partícula expletiva ‘aí’ para sugerir a indefinição do pronome *quaedam*¹¹:

Sunt quaedam quae honeste non possum dicere.
(Há aí coisas que eu não posso honestamente referir.)

Num passo de *A Filha do Doutor Negro*, o narrador comenta a sua situação intercalando-lhe uma conhecida reflexão de Ovídio¹².

Os velhos amigos do homem, ameaçado pelo menos de pobreza, sumiram-se naquelas nuvens de que fala Ovídio nos versos *Donec eris felix*, etc.

O dístico completo é de *Tristia* I.9.5-6:

Donec eris felix, multos numerabis amicos:
Tempora si fuerint nubila, solus eris.

Demos o texto original para se ver claramente como o romancista formou, em nota, com destreza, a sua própria versão (na qual mostra que sabia qual o valor morfo-sintáctico de *nubila*, que transferira para “naquelas nuvens”), para logo a comparar modestamente com a de um autor francês, que embelezara a sua com alexandrinos e rima:

Amigos – terás muitos, se és ditoso;
Enublou-se o teu céu? Eis-te sozinho.

Ponsard, na comédia *L'Honneur et l'Argent*, traduziu com a mais subida elegância os dous sabidos versos do poeta expatriado:

Heureux, vous trouverez des amitiés sans nombre,
Mais vous resterez seuls, si le temps devient sombre.

Notemos, de passagem, que Camilo também traduz, pelo menos três vezes, autores gregos, mas aí tudo indica a mediação de versões noutras línguas, que, de resto, sabemos terem existido na sua biblioteca¹³. Uma é da *Ilíada*, de um passo

¹¹ OC VII, 98.

¹² OC IV, 889.

¹³ O catálogo da livraria, elaborado para o leilão, e publicado no volume *Camilo Homenageado. O Escritor da Graça e da Beleza* (Famalicão, 1921), menciona, quanto aos autores em causa, a tradução de

indicado como sendo do Canto IX, e que é uma versão livre de IX.553-554, a que a acumulação de verbos confere grande expressividade¹⁴:

A ira que entumece, arqueja e vibra
No próprio coração dos grandes sábios.

Outra é o v. 529 de *O Ciclope* de Eurípides; a terceira, do mesmo trágico, é do v. 930 de *Andrómaca*¹⁵. Segundo indica o catálogo dos seus livros, o romancista possuía na biblioteca versões latinas ou francesas de outros clássicos gregos, como Sófocles e Teócrito. Não figurava lá, porém, nenhuma de Píndaro, pelo que supomos que terá ido colher em qualquer autor intermediário ou em colectâneas de citações esta referência ao final da *VIII.ª Pítica* do poeta tebano, que consta de *Cenas Inocentes da Comédia Humana*¹⁶, em que se refere à novela francesa,

escola que, há vinte anos, gira em redor do Fausto, espiritualizando tanto o homem que, afinal, o subtiliza até à sombra dum sonho, no dizer de Píndaro.

Voltando aos latinos, saliente-se que Ovídio é, juntamente com Cícero, Horácio, Virgílio, Quintiliano, Juvenal e Tácito, um dos autores mais presentes na memória do escritor¹⁷.

As reminiscências de leituras dos clássicos podem também manifestar-se de uma forma vaga, como neste passo de *Onde Está a Felicidade?*, em que, numa fala de Guilherme do Amaral ao jornalista, perpassa uma referência, não identificada, à versão ovidiana do mito das quatro idades¹⁸:

Homero por Pope (n.º 1170), a de Manuel Odorico Mendes para a *Iliada* (n.º 768), e uma versão francesa das tragédias de Eurípides (n.º 1658).

¹⁴ *Livro da Consolação* (OC VII, 282).

¹⁵ Respectivamente, *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves* (OC VII, 59) e *A Queda dum Anjo* (OC V, 890).

¹⁶ OC XIII, 1082. O passo pertence à discussão entre o poeta, que representa o autor, e Guilherme, acerca do *Stello* de Alfred de Vigny (obra que figura no catálogo referido supra na nota 13, sob o número 1479, mas que não contém o exemplo do poeta grego). Também nas *Cenas Inocentes da Comédia Humana* (OC XIII, 1136), onde afirma ter-se servido de uma *Vita* de Plutarco, não foi daí que tirou o conhecimento de que “Homero, querendo encarecer a formosura de Juno, chama-lhe *olhos de boi*, lisonja que as nossas damas não receberiam decerto com bom rosto”.

¹⁷ Uma rápida, e incompleta, contagem aponta para uns dezassete autores latinos (a que poderiam juntar-se quatro cristãos) e uns quinze gregos (mais um cristão). Quanto ao número de referências e alusões a figuras clássicas nos *Dispersos* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 5 vols., 1924-1929), ascende às centenas. Poderíamos enumerá-las, mas, neste caso, trata-se do que Jacinto do Prado Coelho chamou, com muita propriedade, “lastro erudito” (*Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, cit., vol. I, p. 176, onde figuram vários exemplos dos romances).

¹⁸ OC II, 391. A alusão é ao v. 106 da descrição, que pertence a *Metamorfoses*, I.89-150: (*legebant*) [...] *et, quae deciderant patula Iovis arbore, glandes*.

[...] o cântico mais inocente, mais angelical, mais arroubado do coração humano, como ele devia ser naqueles tempos em que a humanidade se sustentava de bolota, e bebia as águas límpidas de regatos.

Do mesmo género e do mesmo romance é a alusão ao *Burro de Ouro* de Apuleio, quando o usurário João Antunes, no meio da revolta popular que precede a invasão de Sout, ao dar pela falta dos papéis de crédito que trazia¹⁹,

cai, não direi como o abeto das montanhas, mas como o grego Lucius metamorfoseado em jumento, sob o peso do seu infortúnio!

Neste passo, aliás, há mais intertextualidades a assinalar. A comparação com a queda do “abeto das montanhas” ou com qualquer outra árvore de grande porte é frequente nos símiles das epopeias, para engrandecer a cena do tombar de um guerreiro no campo de batalha. Da passagem súbita do plano heroico, assim sugerido, à vulgaridade do animal resulta uma tonalidade burlesca que, em ambos os registos, provém igualmente da erudição clássica do autor.

O processo repete-se com frequência, e também com variantes. Uma das mais curiosas é a que ocorre neste trecho de *Serões de S. Miguel de Ceide*, onde Camilo utiliza uma reminiscência ovidiana, encastando-a na frase em palavras latinas, em parte suas, de molde a insinuar a desconfiança quanto aos resultados da promessa feita²⁰:

A rapariga ouviu-me um tanto vexada, e prometeu, como Ovídio ao pai, *numquam magis componere versus*.

Ora o que figura no texto da grande elegia autobiográfica de Ovídio é²¹:

*Saepe pater dixit ‘Studium quid inutile temptas?
Maeonides nullas ipse reliquit opes.’
Motus eram dictis, totoque Helicone relicto
scribere temptabam verba soluta modis.
Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos,
et quod temptabam dicere versus erat.*

¹⁹ OC, II, 194.

²⁰ Ed. cit., vol. II, p. 70.

²¹ *Tristia* IV.10. O trecho citado pertence aos vv. 21-26: “Muitas vezes meu pai me disse: ‘Para que tentas um trabalho inútil? O próprio Meónio não deixou quaisquer haveres’. Abalado por estes dizeres, e pondo de parte todo o Hélicon, tentava escrever palavras despedidas de metro. Espontaneamente, o poema caminhava para o ritmo certo, e o que tentava dizer saía em verso.”

No texto camiliano ficou apenas uma expressão correcta e bem abonada em outros autores latinos (*componere versus*) e uma tradução literal no português ‘nunca mais’²². Até que ponto o processo foi intencional (compara-se uma jovem pouco dotada pelas musas com um grande poeta) é difícil determinar, tanto mais que as numerosíssimas citações do latim que encontramos são, na generalidade, exactas²³. Pode até acontecer que o autor as altere com uma ironia que não ofende nem a sintaxe nem a métrica, como neste comentário do narrador ao discurso de Guilherme do Amaral no jantar de despedida de *Onde Está a Felicidade?*²⁴:

(... Alguns que devem aos vinhos secos o sexto sentido da poética sensibilidade, têm os olhos aguados: vê-se que Virgílio não mentira, quando disse: *sunt lacrimae rerum*, posto que eu emendaria: *sunt lacrimae vini*.)

Se alguma vez aparecem formas estropiadas, é porque se pretende com isso reproduzir na escrita a observação do real, como neste diálogo entre a tia Benta do João e o marido, no *Anátoma*²⁵.

- ... e ele [o abade] pôs-se a esfregar as mãos, e a dizer *abissus, abissus*, voca...
- E que quer dizer isso?
- Eu sei-te cá... é latim, ou cousa que o valha...

ou ainda nesta conversa entre a Sr.^a Custódia e a Sr.^a Maria Emília, de *A Enjeitada*²⁶:

- *Peccatus meus contra mé és sempre*, como diz Frei Lázaro.

²² Cf. *componere versus* de Horácio, *Sát.* I.4.8, *componere ...versum* de Propércio I.7.19, ou ainda *carmen compositum est* de Cícero, *Pro Murena* 12.26. O próprio Ovídio escreveu *carmina ...composuisse* em *Ex Ponto* IV.16.22 e a *componendo carmine* em *Tristia* V.12-60. Quanto ao “nunca mais”, Ovídio diria *numquam... amplius* (*Tristia* I.3.67-68), ao passo que Cícero usou *nullo unquam tempore* ou *in omne tempus* e Tito Lívio *neque umquam*.

²³ Veja-se a perfeita latinidade deste significativo – e actual – exemplo, que ocorre em *Cenas da Foz* (OC II, 813-814), quando Bento de Castro da Gama censura João, por ter suscitado de uma inocente brincadeira de sua prima com um preto. Citando a *Arte* do Pereira (ou seja, o *Novo Methodo de Grammatica Latina*, pelo Padre A. Pereira, de que Camilo tinha dois exemplares na sua biblioteca (n.^{os} 1284 e 1853 do catálogo), a que alude também nas *Novelas do Minho*, OC VIII, 321, e que ensinou gerações, como comprovam *As Farpas* de Ramalho Ortigão, o diálogo procede deste modo:

- Mas o que faz a *Arte* do Pereira ao nosso caso?
- Faz muito: pois já te esqueceu o *pueri ludunt*? os meninos brincam? e posto que lá não diga *utriusque coloris*, de ambas as cores, infiro que ser um branco e outro preto não destrói a regra da boa latinidade. Logo que se dá nominativo e verbo, tanto faz que os meninos sejam...
- Cala-te, importuno!

²⁴ OC II, 247.

²⁵ OC I, 127. O texto é bíblico (Ps. 41.8).

²⁶ OC V, 213. Exemplos paralelos a este são os da imitação da fala popular, especialmente frequentes em *A Brasileira de Prazins* (“Calaide-vos aí”, OC VIII, 768, cf. VIII, 702), ou do sotaque brasileiro (VIII, 819), no mesmo romance. Veja-se ainda a fala do criado Norberto em *O Retrato de Ricardina*, que diz “atólito” em vez de “atónito” e “indinar” (OC VI, 782).

Por outro lado, o romancista não deixa de explorar de muitos modos a qualidade da formação latina das suas figuras – que ao tempo indiciava de forma segura o grau de instrução adquirida. Sirva-nos de exemplo o capítulo de *Vingança* em que o Barão da Penha encontra Roberto a ler Tácito e lhe recorda que estudou aquele historiador na sua mocidade, de tal forma que era ainda capaz de dizer de cor o princípio dos *Anais*, como efectivamente faz²⁷.

Que assim o entendiam os contemporâneos, demonstra-o aquele comentário dos dois reitores em *A Brasileira de Prazins*, a propósito da ilustração recebida pelo verdadeiro (e pelo falso) D. Miguel, que treze anos atrás ignorava a ortografia, ao passo que até latim sabe agora²⁸.

Ainda no mesmo romance, os padres do Minho são jocosamente alvejados pela sua insegurança na matéria: “Davam poucas silabadas no Missal e liam os psalms do Breviário com uma grande incerteza do que queria dizer o penitente David.”²⁹

Uma preparação igualmente deficiente é a do Abade de Espinho de *O Retrato de Ricardina*, em perfeita consonância com a rudeza moral desta figura, que percebe vagamente as referências que o Bispo de Lamego faz a um passo de S. Lucas e outro dos *Actos dos Apóstolos*³⁰:

O padre Leonardo não sabia bastante latim: sem embargo, percebeu que o bispo lhe aconselhava penitência; com o quê, espirrou uma guinada de riso cínico, e voltou as costas ao respeitável admoestador, dizendo:

– Nós conversaremos em idioma português, Senhor bispo.

– Necessário lhe será, Senhor abade de Espinho – replicou suave e risonho o prelado.

Bem ao contrário, em “Gracejos Que Matam” das *Novelas do Minho*, o abade de Santa Eulália “citava Virgílio a propósito. Quando alguém se dizia regalado com a frescura do salgueiral, declamava um trecho das *Églogas*, em que havia *salices*. Ao sentar-se na corcova do tronco retorcido de um amieiro, exclamava sempre, sibilando as delícias do meio-grosso: *sub tegmine*. [...] Honestava com citações de

²⁷ Este passo (OC II, 1103) é um dos que contrapõem as “leituras mais substanciosas” de outrora ao perigo da invasão das traduções de romances franceses, de que as mulheres se alimentam. Também em *A Queda dum Anjo*, Calisto Elói, ao tentar doutrinar Catarina, para a reconduzir, pela leitura, ao bom caminho, verifica que ela julga que Homero é um romance e desconhece Plutarco. O deputado, por sua vez, replica desdenhosamente: Eu não leio francês. Não me chega o meu tempo para tirar águas sujas de poços infectos.” (OC V, 889-890).

²⁸ OC VIII, 718 e 729. Vide infra, o diálogo entre o Sr. Costa e Silva e João Crisóstomo, em *A Filha do Doutor Negro* (OC IV, 833-835).

²⁹ OC VIII, 685.

³⁰ OC VI, 741. Uma situação semelhante, em clave maliciosa, é a das mulheres que escutavam a descrição de assaltos do demónio, por um dos pregadores do cap. XVIII de *A Brasileira de Prazins*, as quais “farejavam o latim e murmuravam indignadas: – T’arrenego! Catixa! Cruzes, canhoto!” (OC VIII, 827).

Ovídio (*Ars amandi-passim*) a lubricidade dos pecados da sua juventude; e dizia com unção de velhaco: *Delicta juventutis meae...*³¹

Talvez um dos textos mais significativos, pelo que revela do âmbito desta formação clássica e da capacidade do autor para explorar as potencialidades cómicas geradas do confronto entre diversos níveis de cultura, seja, no *Livro de Consolação*, o diálogo do começo do jantar em casa de D. Júlia de Miranda, de que vale a pena recordar aqui as partes essenciais³²:

Quando um criado entrou à sala a saber se a fidalga mandava servir o jantar, D. Júlia deu o braço a Venceslau Taveira, e foi dizendo:

– Somos sós, e mais o capelão. Ainda bem que na pessoa de padre Manuel Ferreira está simbolizada toda a Academia Real das Ciências. Eu concedo que falem latim, e convidem para a mesa todos os clássicos romanos da minha livraria. Sinto não ter um triclínio para oferecer a Horácio; mas sentar-se-á no colo do padre. Cícero, se vier, irá para o colo do Sr. Taveira.

– Convidaremos Corina, para que V. Ex.^a tenha alguém no regaço – disse o deputado.

O capelão, que já os estava esperando, ouviu a fineza do político, e acudiu logo:

– Falam da infiel amante de Ovídio?

– Não, senhor – disse Venceslau –, falávamos da poetisa grega...

– Rival de Píndaro – ajuntou o padre –, a qual cinco vezes foi premiada nos jogos olímpicos...

.....

– Pois quê?! – exclamou o padre. – Sr. Taveira, bebo à sua saúde. *Nunc est bibendum*. Gosto dessa franqueza! *Homo sum et nihil a me alienum*, etc.

– Estamos em casa de Mecenas – disse, sorrindo, D. Júlia. – Entrou Horácio, e lá está a disreterear com o padre.

– O latim é de Terêncio – elucidou o erudito – e quer dizer que o Sr. Venceslau Taveira é um homem como os outros...

Para além da importância que esta cena do jantar tem na sequência narrativa do romance, importa aqui considerar o que ela nos diz sobre a formação clássica atribuída às figuras intervenientes e sobre a do próprio autor:

Assim, D. Júlia tem na sua biblioteca escritores latinos que se presumem em quantidade, sabe como se organizavam os jantares romanos e que Horácio era conviva habitual de Mecenas. Tem provavelmente a noção de que é do Venusino

³¹ OC VIII, 9-11. Note-se o malicioso contraste formado pela origem antagónica das duas citações: a *Arte de Amar* de Ovídio e um salmo penitencial de David (24.7).

³² OC VII, 257-258.

o começo de verso *Nunc est bibendum* (*Odes* I.37), mas não sabe identificar o não menos famoso *Homo sum* do *Heautontimoroumenos* 77 de Terêncio (que, aliás, está levemente alterado na ordem das palavras, pois o original diz: *Homo sum: humani nil a me alienum puto*; tal alteração, diga-se de passagem, embora deixando omissa uma das palavras principais – *humani* – é de quem conhece o latim e o sentido geral da frase). A correção vem do erudito padre, símbolo de “toda a Academia Real das Ciências”, o mesmo que, além de também distinguir, como o deputado, a amada de Ovídio da poetisa grega, sabe que ela foi rival vitoriosa de Píndaro.

Relativamente a este último ponto, é de notar o progresso da informação sobre o que o romancista escrevera, nove anos antes, ao procurar um nome para a heroína de *Estrelas Propícias*³³:

Os nomes de mais música, e mais amoráveis, são os das mulheres gregas, se todos soam como os das heroínas de Byron, de Hugo, e dos poetas afeiçoados às coisas orientais.

Desisto de ir à Grécia baptizar as minhas personagens femininas. Escrevo de Portugal, onde há nomes de mulheres a competirem de beleza com as suas donas.

É então que escolhe o de Corina da Soledade, ao qual tomará adiante (p. 201), no diálogo entre Felisberto e Azevedo:

– Chama-se Corina?

– Da Soledade! Vê tu que nome, que poesia, e que romance! Quanto daria o Eugénio Sue por um nome destes? Quando aquela menina for conhecida dos poetas menores do Porto, todas as poesias se chamam “Corinas da Soledade”.

Voltando à erudição do académico do *Livro de Consolação*, temos de reconhecer, no entanto, que ela não é perfeita. Baseada numa historieta muito conhecida, transmitida pela *Suda*, s.v., e por Eliano, *Varia Historia* 13.25, e ainda por Pausânias IX.22.3 (que, aliás, só refere uma vitória), não foi certamente por essas vias que o nosso romancista a conheceu, nem talvez através de Garrett, que, em *Da Educação*, principia assim uma frase: “Haja embora Corinas, para vencer Píndaros...”³⁴. Sem entrarmos na questão da credibilidade da anedota, que se inscreve nos motivos gerais da competição em que o mais fraco prevalece sobre o mais forte ou da vitória da mediocridade sobre o génio, notemos apenas que a localização da contenda nos Jogos Olímpicos, quer provenha do próprio Camilo (o mais provável), quer já

³³ OC IV, 186. Em *Cenas da Foz*, OC II, 811, e no *Amor de Salvação*, OC IV, 767, bem como noutros lugares, é referido o nome de Corina só como o da amada de Ovídio.

³⁴ *Obras de Almeida Garrett* (Porto, Lello & Irmão, 1966), vol. I, p. 766.

andasse errada nos muitos manuais ou enciclopédias na Antiguidade Clássica que a sua biblioteca regista, resulta de uma notória confusão quanto à natureza das provas disputadas nos mais importantes jogos pan-helénicos³⁵.

Estas limitações – a que outras poderiam juntar-se – não diminuem, no entanto, a impressão de conjunto do grande peso da informação clássica em Camilo, e da habilidade com que ela é manuseada para caracterizar figuras ou recriar ambientes.

Neste último âmbito, não podemos deixar de salientar o aproveitamento que dela se faz para traçar a caricatura da oratória parlamentar, em *A Queda dum Anjo*. Sobretudo Calisto Elói, mas também o seu grande opositor, o deputado portuense Libório (que, aliás, ficara reprovado no exame de latinidade e “para vingar-se dos examinadores, traduziu um poema latino com tanta clareza e fidelidade, que o poema original ficou sendo muito mais inteligível aos ignorantes de latim do que a versão com que a memória de Lucrecio fora ultrajada”³⁶), usam largamente de citações dos escritores clássicos de Roma e são, como os seus pares, gente “afeita a beber na Castália”³⁷.

Tempos após a sua estrondosa estreia parlamentar, e depois de uma noite, que ele considerava perdida, a assistir à ópera, Calisto Elói resolveu fazer nova intervenção, para a qual o narrador prepara o espírito do narratário com alusões a episódios solenes da História de Roma, que vão contrastar com a simplicidade do assunto em debate – a concessão de um subsídio ao Teatro lírico do Porto³⁸:

³⁵ Observe-se que o léxico da *Suda* nada diz sobre o sítio da competição, e os outros dois autores especificam que foi Tebas. A própria cronologia de Corina está actualmente *sub iudice*, sobretudo desde a publicação do estudo de D. L. Page, *Corinna* (London, 1953), que mostra não haver menos razões para a colocar na época helenística. Quanto à participação de mulheres nos Jogos Olímpicos, apenas há referências, e poucas, a vencedoras, geralmente espartanas, nas corridas de carros de cavalos (Pausânias III.8.1), ou à realização das corridas a pé dos *Heraia*, que eram exclusivamente femininas, e se realizavam à parte (Pausânias V.16.2-4).

³⁶ OC V, 876. No final do período de construção quase latina, a semelhança do nome do poeta com o da célebre matrona romana, mulher de Colatino (Tito Lívio I.57-60), reforça o efeito cómico da frase. Sete anos mais tarde, podia ler-se uma crítica não menos contundente, em relação à versão de Eutrópio feita por João Félix Pereira, que deu o título ao cap. XI do vol. IX de *As Farpas* de Ramalho Ortigão: “Descobre-se que Eutrópio traduzido por este cavalheiro é muito mais incompreensível para quem não sabe o latim do que o seria este cavalheiro traduzido por Eutrópio” (p. 131 da edição da Livraria Clássica Editora, Lisboa). As deliciosas cenas parlamentares de *A Queda dum Anjo* estão, por sua vez, em perfeita sintonia com as descrições de *As Farpas*, em especial no capítulo “Reabertura da Oratória” (vol. XI, p. 4), onde se lê, por exemplo: “Vêm as citações proféticas e mordazes: ‘Lá o dizia Cícero, senhor presidente’ ‘Novo Catilina às portas da cidade [...]’ ‘Vêm os grandes monstros horrendos e aflitivos: a propecta hidra da anarquia, o hipocentauro do progresso’ [...] ‘Vêm os doutos e conspícuos latins, cortantes como gládios: *Latet anguis*, senhor presidente! ... *Quos vult perdere Juppiter dementat!* ... *Rari nantes!* ... *Timeo Danaos!* ... *Habent sua fata libelli!* ... *Ex digito gigas* ... *Me! me adsum!*” (p. 93 da mesma edição). Sobre o hábito dos políticos de então de falarem – como hoje – por fórmulas, veja-se o capítulo “A Eloquência Parlamentar e o Seu Código”, no vol. IV de *As Farpas*, pp. 45-55.

³⁷ OC V, 847.

³⁸ OC V, 860 *seqq.*

Os alvores da primeira manhã acharam-no passeando e declamando na estreita saleta do seu aposento. Via-se-lhe no rosto a palidez dos Fabrícios.

As onze horas entrou na Câmara. Dir-se-ia que entrava Cícero a delatar a conjuração de Catilina. Deu nos olhos dos seus três correligionários que entre si disseram:

– Calisto vai fazer alguma interpelação de grande alcance!

O discurso do morgado de Agra principia por fazer uma erudita resenha do que se passava com os teatros da Grécia e Roma, sem esquecer a instituição do *theorikon*, e cita depois frases dos clássicos latinos, como o virgiliano *sunt lacrimae rerum*, de *Eneida* I.462³⁹, e outros ainda, entremeados com versos camonianos. Faz parte da ironia da situação que este dispêndio de erudição clássica seja feito para contrariar uma proposta de alto valor cultural⁴⁰.

Esta formação latina vai servir por vezes para fazer deflagrar o choque entre uma preparação livresca, distanciada da vida, e o eclodir de uma paixão. É o que sucede com o protagonista de *Agulha em Palheiro*, Fernando Gomes, que, “aos quatro anos frequentava as primeiras letras; aos nove estudava latim com admirável inteligência”, aos dezasseis conhecia os poetas latinos e portugueses e “lia uns com seu pai, e traduzia-lhe os outros, explicando os pontos obscuros de Horácio e Ovídio”; faz depois uma viagem de dois anos, em que só se entusiasma com a Grécia e Roma e “se anoja” em Paris; em Florença, estava, “conforme o seu costume em toda a parte, sequestrado de toda a convívência, visitando antiguidades, lendo outras, e como que mumificando-se a si próprio entre tantas velharias”. É ainda neste estado de espírito que, depois de apresentado por Jerónimo Bonaparte às filhas do senhor de Briteiros, a sua conversa com as duas jovens decorre deste modo:

– Não vi na Grécia vestígios de lá ter havido uma Florença; e, contudo, a Grécia era a colmeia dos mais doces favos do mundo antigo. Aqui me parece

³⁹ O próprio Camilo usou outras vezes, em contextos diversos, o famoso hemistíquio, e.g., *Onde Está a Felicidade?* (OC II, 247) e *A Mulher Fatal* (OC VI, 1060). Exemplos de *As Farpas* comprovam a frequência da citação na oratória parlamentar. Mais adiante, no seu discurso, o Dr. Libório também se abona com Virgílio, *Bucólicas* I.3 (OC V, 877), mas isso não impede Calisto de o acusar de não ter falado, na sua intervenção, “português de gente” (*ibidem*, p. 879), o que está certamente relacionado com a admiração preferencial daquele pela cultura francesa. De resto, parte desta oração, observa Camilo em nota, foi extraída dos “elegantes dizeres” do então ministro da Justiça, Dr. Aires de Gouveia (p. 878).

⁴⁰ Esta erudição de Calisto Elói é levada a tais excessos que, quando o Abade lhe lembra que ele deve conhecer bem as “enormes desmoralizações” da vida romana, através das suas leituras de Tácito, de Apuleio e do Festim de Trimalquião de Petrónio, logo o deputado o interrompe para perguntar: “De qual Petrónio? [...] Foram doze os Petrónios em Roma, e todos escreveram com mais ou menos despejo.” (OC V, 887).

que vejo ressurgidas as delícias da Roma imperial, os jardins de Luculo, os mármoreos jorrando espadanas de cristal, as termas de Antonino, os...

Reteve-se Fernando. Reparou que o estavam escutando duas meninas, que, no ar do semblante, pareciam escutar idioma desconhecido.

Mas depois, “no restante daquela noite, não viu Grécia nem Roma. [...] O passado, então, pareceu-lhe melancólico, a poesia dos impérios pulverizados avultou-lhe como horrenda soledade; e o sol do dia seguinte encontrou-o ainda buscando no esplendor das suas visões o querubim, que era, em todo o rigor da fidelidade, a imagem de Paulina de Briteiros”⁴¹.

Semelhante fora a formação de António da Silveira, em *A Filha do Doutor Negro*, mas desta vez o contraste é entre o ideal de liberdade da Roma republicana, e seus reflexos modernos, e o dever militar, de resistir às invasões francesas, a que o tio general o reconduzirá. Na descrição da juventude deste herói romântico estão habilmente intercaladas partes de versos célebres dos maiores poetas latinos e lembranças da história romana⁴²:

António lia indolentemente o seu Horácio *procul a negotiis*, ou o seu Virgílio, *sub tegmine*, como o pagueiro Títilo, enquanto o solo pátrio estremecia batido pelo tropel das hordas conquistadoras. Educado pelos prosadores e poetas do Lácio, o moço, solitário pensador das fragosas montanhas penuradas sobre o rio Córrego, amava a liberdade à romana, a liberdade dos Gracos e dos Catões. [...] Daqui procedia o seu afecto a Napoleão, como filho bastardo da Revolução Francesa, e o seu amor à soledade dos seus pardieiros solarengos, afogados de serranias.

Esta formação cultural entranhada de António da Silveira proporciona uma excelente ocasião para se manifestar a ironia do narrador, que constitui um dos atractivos da arte camiliana e que é um dos aspectos daquela “confiante cordialidade que relaciona o autor/narrador com o leitor/narratário” tão bem caracterizada por Aníbal Pinto de Castro⁴³. Efectivamente, quando Albertina responde, chorando, à declaração do moço com uma negativa, comenta ele que o jovem cadete podia ter-se lembrado do v. 48 do Livro III da *Eneida* (que cita no original e na tradução de Barreto Feio), mas, continua, “eu creio que lhe não lembrou cousa nenhuma em latim. Nestes apertos do coração, não há propriamente um professor

⁴¹ As citações são de OC IV, respectivamente, pp. 482, 495, 500, 504 e 506-507.

⁴² OC IV, 800. Os textos dos dois poetas augustanos encontram-se traduzidos por Camilo, em nota de rodapé, mas não localizados. Trata-se, respectivamente, de *Epodos* 2.1 e *Bucólicas* 1.1.

⁴³ *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana* (edição da Casa de Camilo, Vila Nova de Famalicão, 1976), p. 102.

de latinidade que possa respirar por um hexâmetro”. Do mesmo modo, quando, mais tarde, o pai de Albertina o interroga sobre o que se passara entre ambos, o rapaz, “sem auxílio de Horácio ou Virgílio, teve uma ideia heróica”⁴⁴.

Existe outra personagem na novela que, tal como esta, é um bom conhecedor de autores latinos, designadamente de Cícero, a quem cita constantemente, mas que se situa nos antípodas morais de António da Silveira – o velhaco Costa e Silva. Especialmente bem sucedida é a cena em que ele faz uma proposta de suborno a João Crisóstomo, preso por causa de Albertina. Então se defronta a arrogante erudição do antigo mestre de retórica, cheia de subentendidos ameaçadores, com a modéstia e inteireza do jovem. Por demasiado extenso, citaremos apenas algumas partes do diálogo⁴⁵:

– Eu costumo 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.

– 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 mesmamente 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, recordo-me...

– Pois Cícero dizia em latim: *Negligere quid de se quisque 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 sociedade 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.

Depois desta citação de *De Officiis* I.99, segue uma de *De Finibus* III.32, e outra novamente de *De Officiis* I.79. São estes complexos caminhos que levam à proposta de libertação, mediante o exílio, de que o mensageiro dos amigos e obrigados do pai de Albertina é portador, e à negativa peremptória do jovem, que lhe responde com ironia:

... Estou aqui: daqui sairei cumprida a sentença.

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

⁴⁴ OC IV, 807 e 808.

⁴⁵ OC IV, 833-835 *passim*.

- Se morrer antes... – voltou o preso sorrindo – parece-lhe a V. S.^a que ficarei na cadeia, cumprida a sentença? Que diz Cícero a este respeito?
- Vossemecê zomba de mim? – perguntou, rubro de lacre até às orelhas, o Sr. Costa e Silva.

O intermediário avança ainda mais com a sua proposta de suborno, de novo energicamente recusada pelo preso. Duas frases incisivas descrevem a saída da sala, em direcções opostas, de cada um dos interlocutores. Mas o narrador gasta um longo parágrafo a comentar a situação, enfeitando-a jocosamente com um *exemplum* clássico de heroísmo⁴⁶, que mais realça a mesquinhez da tarefa desempenhada, e que começa nestes termos:

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 seus 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.

No final do romance, depois de ter contado que Januário “morreu como pagão, citando o orador romano” e de referir que até na sala de jantar ele mandara escrever máximas do Arpinate, lavra-lhe este epitáfio: “Morreu um sábio, que seria um justo, se não fosse um velhaco. Deus lhe perdoe, que o leitor decerto lhe não perdoa o muito latim que vai neste romance à conta dele”⁴⁷.

Se a erudição latina serve aqui para caracterizar uma figura, ela não é, como vimos, exclusiva de Costa e Silva no romance. O próprio narrador a usa também várias vezes nas suas intervenções, designadamente naquela cena em que, com mitigada e complacente ironia, descreve a ida ao Convento dos Remédios, em Braga, do “sujeito dos cabelos brancos”, para visitar a “digna prelada”, a fim de resolver a situação dos jovens apaixonados, Albertina e João Crisóstomo, usando tacitamente a lembrança dos antigos amores da sua mocidade. O contraponto clássico é dado por um verso da *Eneida* e depois por outro da *Arte Poética*, ambos citados e localizados em notas⁴⁸.

⁴⁶ Este *exemplum* parece um decalque, adaptado às circunstâncias, da famosa história do soldado de Maratona, aliás tardia. Heródoto só refere, a propósito das Termópilas, os “escapadiços” Aristodemo e Pantites, que os Espartanos passaram a desprezar (VII.230-232), porque o eram de verdade.

⁴⁷ OC IV, 974-975.

⁴⁸ OC IV, 840-841. Note-se o significado subjacente à passagem do registo épico ao familiar, pelo emprego do hipocorístico no nome da irmã da rainha do Cartago. Camilo usa também este verso como epígrafe, dando-lhe uma tradução diferente, num capítulo de *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves* (OC VII, 26). O gosto por esta citação já vinha, pelo menos, de Garrett (*Viagens na Minha Terra*, ed. cit. das *Obras de Almeida Garrett*, vol. I, p. 54). Quanto ao horaciano *si vis me flere*, aparece também em *A Mulher*

A velhinha, escutando-o, poderia dizer como Dido à sua irmã Aninhas:

Reconhecendo os sinais da antiga chama.

Assim o dava a entender do ar de melancólica saudade com que expediu do peito um ai trémulo, o qual ai bem poderia ser gemido de contrita, se é que amor tão sem nódoa estava no caso de dar apenas a quem o sentira [...]. O cavalheiro [...] embebeu uma lágrima por hipótese no lenço, e fez que engolia outra num soluço. Bem sabia ele que vantagem vai em seguir o preceito de Horácio: ‘Se queres que eu chore, chora tu primeiro.’ A prelada provou que o poeta romano entendia bastante do coração da gente. Chorou. A ocasião era aquela.

Com muita mais gravidade, embora com menos precisão, e confundindo, pelo menos aparentemente, dois mitos num só, o autor / narrador responde a um amigo que, no começo de *Vinte Horas de Liteira*, lhe pergunta se ainda faz romances⁴⁹.

– Ainda... *Sedet aeternusque sedebit.*

Infelix.....

faço romances, e expio os pecados de meus avós, neste incessante rodar do penedo ao alto do monte, e resvalar com ele ao fundo.

Efectivamente, o modelo é da *Eneida* VI.617-618, onde o sujeito de *sedet* é Teseu, cujo suplício no além consiste em estar eternamente sentado (*sedet aeternumque sedebit / infelix Theseus*); o castigo de rolar incessantemente o penedo ao alto do monte costuma ser atribuído a Sísifo, nome que o texto virgiliano omite, mas que está subentendido em *saxum ingens volvunt alii* (616). O passo é difícil no próprio original, pois algumas lendas divergem aqui tanto da versão tradicional, que certos editores alteraram o texto ou postularam a existência de lacunas. Podemos, no entanto, supor que a supressão do nome de Teseu tenha tido a intenção de evocar apenas a enumeração dos supliciados do Tártaro virgiliano, singularizando depois no “rodar do penedo” o incessante e nunca completo labor da tarefa de escrever.

O legado clássico acompanha Camilo toda a vida como uma referência natural. O rapaz que lera a *Eneida* nos penhascos da Samardã⁵⁰ era ainda o mesmo que,

Fatal (OC VI, p. 1063). Em *A Filha do Doutor Negro* (OC IV), figuram várias outras referências clássicas na pena do narrador, e.g.: Horácio, *Epístolas* I.6.1-2 (p. 847); Virgílio, *Eneida* III.57 (p. 921), *Eneida* IV.412 (p. 874) e *Bucólicas* III.93 (p. 902), onde, a seguir à tradução, comenta: “Observação necessária: as notas são para quem precisa delas. Os sabedores desculpem a caturrice.”

⁴⁹ OC IV, 993.

⁵⁰ *Cenas Inocentes da Comédia Humana* (OC XIII, 1205).

ao ser aconselhado pelos amigos a fugir à justiça, aceita “o alvitre do desterro, desterro voluntário para onde quer que a superabundância de Getas me desse azo a julgar-me em parilhas com Ovídio, comparação em que tanto Ovídio como as nossas províncias do Norte se deviam magoar por igual, se o autor não estivesse gracejando”⁵¹, e que, entre os muitos livros que tinha consigo na cadeia – a ponto de causarem a admiração de D. Pedro V, quando da sua visita –, guardava um volume de Plutarco⁵².

Pode por isso afirmar-se – e esta amostragem, que está longe de ser exaustiva, terá servido para o comprovar – que o convívio com o mundo clássico, iniciado na infância e continuado em leituras ao longo da vida, é uma componente da sua obra que resiste a todas as correntes literárias que a atravessam. Fornecendo-lhe histórias, paradigmas, factos e frases, a todo o momento convocados para ilustrar o texto, por vezes de uma forma quase torrencial, outras vezes ainda, máximas para apoiar as suas reflexões, ou traços para avivar a caracterização das figuras, entre a seriedade, a graça e o sarcasmo, os modelos clássicos são uma referência indissociável do mundo camiliano.

⁵¹ “Discurso Preliminar” das *Memórias do Cárcere*, p. 50. A comparação tinha os seus pergaminhos literários entre nós, desde a elegia de Camões “O Sulmonense Ovídio, desterrado / na aspereza do Ponto” até Bocage e Filinto Elísio.

⁵² *Ibidem*, vol. I, pp. 225 e 86, respectivamente. A esta cena voltaremos com mais pormenor em “Reflexos da tradição greco-latina em Camilo” [vide infra]. Entre muitos outros, podem referir-se dois curtos trechos em que explicitamente Plutarco é dado como uma das fontes, “O Virtuoso Catão e o Honrado Hortêncio”, em *Serões de S. Miguel de Ceide*, (OC XV, 993-996), e “Aspásia” de *Cenas Inocentes da Comédia Humana* (OC XIII, 1135-1137). Os *Moralia* são mencionados em *Vinte Horas de Liteira*, OC IV, 1129.

16. REFLEXOS DA TRADIÇÃO GRECO-LATINA EM CAMILO*

O rei deu alguns passos no meu quarto e reparou um instante num livro aberto, que era um Plutarco, na Vida dos Varões Ilustres.

Observou-me fitamente e disse-me:

– Estimarei que se livre cedo.

Esta cena pertence, como todos sabem, à descrição da primeira visita de D. Pedro à cadeia da Relação do Porto¹. O preso que tinha o livro aberto na Vida dos Varões Ilustres de Plutarco era Camilo Castelo Branco. Aquele que, dois meses e meio antes, ao serem corridos pela primeira vez os ferrolhos e rodada a chave da porta, ficara, na sua primeira noite de prisão, sozinho, sentado a uma banca, tendo defronte de si alguns livros, e escrevera a esse propósito: “Recordo-me de Shakespeare, Plutarco, Sénancour, Bartolomeu dos Mártires e uma *Tentativa sobre a Arte de Ser Feliz* de J. Droz”. Folheia-os a todos, mas só este último, “um livro de filosofia racional”, que preparou o ânimo do seu leitor “para mais seguras e levantadas crenças na filosofia de Jesus Cristo” conseguiu fixar-lhe a atenção e fazer-lhe bem².

* Publicado em *Congresso Internacional de Estudos Camilianos*: actas. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, 49-58. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 108-116.

¹ *Memórias do Cárcere*, ed. Aníbal Pinto de Castro (Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 2001), p. 437. Sobre os livros que Camilo tinha levado no baú e a coincidência de vários títulos com os do catálogo da venda de grande parte da biblioteca do romancista, em 1883, vide o Prefácio de Aníbal Pinto de Castro à mesma edição, pp. 13-14. As citações serão todas feitas, salvo declaração em contrário, pela edição das *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, organizada por Justino Mendes de Almeida (Porto, Lello & Irmão, 1982-1994), usando apenas a sigla *OC* seguida do número do volume em romano e do da página em árabe.

² Ed. cit., p. 97.

A enumeração das obras trai, de qualquer modo, uma memória selectiva que não é, sem dúvida, casual³. Os autores em causa, ainda que díspares na cronologia, nos géneros literários, nas origens e até na qualidade, têm todos uma relação directa ou indirecta com a situação do encarcerado. Obras de espiritualidade cristã, as dos dois últimos. A primeira aprofunda, sob forma dramática, as grandes tormentas do homem, algumas das quais comprovadamente hauridas nas cristalizações dos altos feitos de figuras da Antiguidade Clássica, legadas por Plutarco. No meio destes, Sénancour, o escritor da “auto-análise fatalista e de um permanente queixume perante o destino adverso às suas ambições de homem superior” (cito palavras do Doutor Aníbal de Castro), que levaria à formação do herói romântico⁴ – é a face negativa da mesma medalha.

Mas por ocasião da visita régia, eram, como vimos, as biografias dos Varões Ilustres que estavam abertas sobre a mesa do romancista. O Rei, que uns momentos antes exprimira o seu espanto por encontrar ali tão ilustre prisioneiro, mas logo “achara nas suas reminiscências” o motivo do encarceramento e lhe perguntara se se entretinha a escrever, “reparou um instante”, conforme ouvimos, no livro, e, já ao sair da cela, repetiu: “Estimarei que se livre cedo”.

Reparemos nós também no significado da presença da obra. É aquela que deu a Plutarco a consagração de ser chamado um dos educadores da Europa. É também nas *Vidas Paralelas* que começa a exprimir-se a noção de que a Cultura Greco-Latina constitui um todo. Mas, mais ainda que isso, são uma análise lúcida do comportamento de algumas dezenas de figuras célebres que, colocadas com frequência em situações-limite, tinham revelado a grandeza e a miséria a que o homem está sujeito. Figuras paradigmáticas, portanto, em toda a plenitude do sentido da palavra. Quadravam bem ao dilema de consciência a que o romancista pusera termo, entregando-se à justiça.

De resto são muitos os autores clássicos que Camilo cita, no original ou em tradução própria, ao longo de toda a sua obra – pelo menos, uns quinze escritores gregos e uns dezassete latinos (sem contar a Bíblia e os cristãos), além de centenas de referências ou breves alusões a figuras e factos da Antiguidade. Mesmo sem fazer uma estatística – e, de resto, acreditamos pouco no valor desse método em Ciências Humanas – é fácil concluir que, para além de Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio, é Plutarco um dos autores mais vezes mencionados. Sinal de grande ignorância de Catarina em *A Queda dum Anjo* é desconheçê-lo – para além de julgar que Homero é um romance –, quando Calisto Elói tenta doutriná-la com “leituras

³ Por ocasião da segunda visita régia, D. Pedro V observou os livros notando “que era biblioteca enorme para preso”, ed. cit., p. 26. A mesma observação, com ligeiras variantes, na p. 439.

⁴ *Enciclopédia Verbo*, s.v. Em *Cenas Inocentes da Comédia Humana* fez o elogio deste escritor (OC XIII, 1092-1098).

mais substanciosas”⁵. Bem diferente é o aproveitamento feito no *Livro da Consolação*, quando o jovem Venceslau Taveira, tendo-se “esquivado à túnica de S. Bento”, ao chegar a Santarém e ao presenciar o modo como o comandante da terceira invasão francesa resolvia os processos, perguntava⁶:

– Depois deste acto de justiça, quem pode negar a Massena as virtudes militares que Plutarco refere dos varões ilustres de Grécia e Roma?

Aqui intervém o narrador:

O leitor vai recordar a sabida passagem que, no espírito do moço entusiasta, emparceirava o general francês com Temístocles ou Paulo Emílio.

Estamos, efectivamente, perante outro tipo de aplicação dos paradigmas clássicos. Aqueles – são muito numerosos – em que a comparação se, por um lado, fortalece o mérito dos exemplos antigos apontados, por outro, tem implícita a desqualificação das circunstâncias presentes, pelo desproporcionado do paralelo estabelecido, como claramente se prova na sequência da narrativa.

Esta utilização da Antiguidade pode ir até ao caricatural, como nesta alusão jocosa ao *Banquete dos Sete Sábios* de Plutarco, em *Vinte Horas de Liteira*⁷:

Se ele anda a penar pela mesma mulher metade da sua vida, a sociedade que diz? ‘É uma lástima’. Não achas que é assim?

– É assim; e fazemos nós muito bem, nós, a sociedade – respondi com empáfia filosófica de um dos sete sábios da Grécia, com o abdómen bem arredondado das comezainas historiadas por Plutarco nos seus *Tratados de Moral*.

(Observação entre parêntesis: os sábios da Grécia discutem os fundos mistérios da natureza com o estômago repleto. A preocupação medicinal de nos abstermos de trabalhos de espírito, por espaço de três horas depois de jantar, faz que já se não criem sábios do chorume e polpa dos gregos).

Um opúsculo dos últimos tempos, contido nos *Serões de S. Miguel de Ceide*, com o título “O virtuoso Catão e o honrado Hortênsio”, declara no final⁸:

Eu não inventei estas coisas. Contou-as Plutarco (*Vidas dos Varões Ilustres*) e comentou-as amplamente Eugène Londun (*L’Antiquité*).

⁵ OC V, 889-890. Sobre este exemplo vide supra, nota 27 de “Camilo, leitor dos clássicos”.

⁶ OC VII, 148.

⁷ OC IV, 1129.

⁸ OC XV, 996.

Ora, nesta breve historieta, imagina-se, com base no erudito de Queroneia, um diálogo entre Catão e Hortênsio, em que o segundo faz ao primeiro uma extravagante proposta: desejando ele unir as famílias de ambos, e uma vez que ele não quer ceder-lhe a filha para esposa, devido a ser já casada, que lhe ceda a própria mulher, caso o pai desta consinta. Outros procedimentos menos dignos são ainda imputados ao Censor, como amostra de “virtudes romanas”. A jocosa e irónica conclusão é, naturalmente, que “aos pregoeiros das antigas virtudes do Lácio” se deve dizer que temos “melhores praxistas – o marquês de Sade e o Casanova”.

Esta conclusão não difere daquela advertência do narrador, em meio da sucessão de vilezas e injustiças dos protagonistas de *Luta de Gigantes* e seus apaniguados, a qual mostra bem que Camilo não era um *laudator temporis acti*⁹:

As pessoas, que lamentam as perdidas virtudes dos tempos antigos, empregam bem as suas lágrimas!...

Mas voltemos à narrativa dos *Serões*, sem esquecer que esta colectânea tem por subtítulo “Crónica Mensal de Literatura Amena”. De muitas centenas de aproveitamentos de temas ou figuras da Antiguidade, esta é uma das raras em que a memória do autor se deixou trair, levada, sem dúvida, pela homonímia. Efectivamente, Plutarco escreveu a biografia dos dois homens mais célebres da família Pórcia: Catão-o-Antigo ou Catão-o-Censor e Catão de Útica, bisneto do anterior, ambos famosos pela sua eloquência, pela sua austeridade e dedicação a Roma. Mas o episódio picaresco que Camilo atribui ao Censor passou-se com o seu descendente. Plutarco, que não sabe como explicar o deslize daquele que ficou na história como símbolo da luta pela liberdade, limita-se a contraditar as acusações de César quanto ao regresso da mulher, já viúva de Hortênsio, à casa do primeiro marido, e a escudar-se no paralelo com os versos de Eurípides que afirmam que seria sacrilégio chamar covarde a Hércules¹⁰.

Um outro exemplo de confusão, este proveniente de *Agulha em Palheiro*¹¹, diz respeito a Horácio:

... e diz ao filho do sapateiro o que já Horácio lhe dizia: *ne sutor ultra crepidam*; ou *tractent fabrilia fabri*, que tudo quer dizer: Não se admitem sapateiros cá.

Se a segunda frase é efectivamente do Venusino (*Epístolas* II.1.116), a primeira é conhecida através de Plínio, *História Natural* 35.85, que a dá como proverbial. Três

⁹ OC XI, 912.

¹⁰ *Hércules*, 174-175. Deixamos de parte outras confusões menores.

¹¹ OC IV, 491.

anos depois de publicado aquele romance, o aforismo é utilizado por Calisto Elói, em *A Queda dum Anjo*, sem lhe atribuir autor, ao defender-se certeira das críticas de outro deputado que, sendo filho de um antigo sapateiro, começara por censurar-lhe as botas e passara depois a analisar o resto do traje, a fim de meter a ridículo a sua origem provinciana – repetindo, portanto, a ousadia do crítico de Apeles, na historieta antiga¹².

Poderíamos, de resto, apontar muitas dezenas de exemplos correctamente referidos, quer no decurso do texto, geralmente em clave de ironia, como na aplicação de um verso da *Eneida* à narrativa do trespassse de uma égua, em *Vinte Horas de Liteira*¹³, quer no uso amiudado de epígrafes alógrafas, acompanhadas ou não de tradução.

Mais interessante é a função desempenhada pelos *Anais* de Tácito no romance *Vingança*, onde funcionam como um catalisador de um processo de anagnórise. Efectivamente, no capítulo V, Leonor, enferma e pobre, pede ao cunhado e à irmã que salvem os livros do filho, seus utensílios de trabalho. Pelo menos, aquele que o rapaz mais estima, por ser o único objecto que tem de seu pai. “É” – explica ela – “o único que não vendeu, porque o tinha emprestado”. É o que “tem um letreiro que diz: *Anais de Tácito*”. A obra não é encontrada, facto de que a doente deduz com alegria que o filho a havia levado. É este mesmo livro, “o seu precioso Tácito, em que estava escrito o nome de seu pai”¹⁴, que, noutra capítulo, Roberto estava a ler, à meia-noite, quando o barão entra no seu quarto em Lisboa. O facto dá origem a um diálogo entre os dois, em que se deixam entrever os novos gostos literários e se cotejam desfavoravelmente a educação actual e a antiga. E quando o jovem começa a explicar o motivo da sua tardia ocupação¹⁵:

... Tinha saudades do meu Tácito, que não abri, desde que saí do Porto.

– Gosta de Tácito? É admirável esse gosto num escritor romântico. Achava mais natural que se desse à leitura de Sue e Dumas... Eu também li o Tácito na minha mocidade; mas as educações literárias desse tempo faziam-se com leituras mais substanciais que as de hoje. Traduziam-se então uma ou duas

¹² OC V, 867. Horácio fala de *crepidas* e de *sutor*, mas em contexto diferente (*Sátiras* I.3.128). Note-se que a frase de Plínio é: *ne supra crepidam sutor iudicaret*, mas os livros de aforismos costumam citar *Ne sutor supra crepidam* (cf. Ernst Heimeran und Michel Hofmann, *Antike Weisheit. Eine Sammlung lateinischer und griechischer Gedanken* (Muenchen 1951), p. 150.

¹³ “Cuidei que me pouparias à dorida lembrança; porém, se *Infandum... jubes renovare dolorem*

saberás que a minha salvadora, ao décimo oitavo ano de sua idade, quando se estava gozando as delícias de uma invalidez repousada e farta, foi escouceada por um jumento no viço dos anos, e não pôde sobreviver à ignomínia.” (OC IV, 1149).

¹⁴ OC II, 1093 e 1102, respectivamente.

¹⁵ OC II, 1103-1104.

novelas cada ano, e ninguém as lia. As mulheres eram mais ignorantes que as de agora. Trastejavam e mourejavam na casa, como boas mães de família, e as solteiras não cuidavam nada de se dotarem espiritualmente, porque os noivos da época não conheciam esta cousa que se chama “espírito” no vasconço dos salões, onde hoje mais que então, reina o absolutismo iluminado da matéria. Vejamos o seu Tácito... Ainda me lembra o princípio dos Anais: *Vrbem Romam a principio reges habuere...*

O barão tomou o livro de sobre a banca, abriu-o na primeira página, e estremeceu. Esta agitação foi estranha a Soares, que acendia o charuto, ficando de perfil para o barão.

– Quem é este Constantino de Abreu e Lima que escreveu aqui o seu nome?

– Foi o meu pai.

Esta cena, mais adiante contada a Leonor pelo filho desta (“Estando eu a ler o Tácito, onde está escrito o nome de meu pai, o barão perguntou-me quem era aquele indivíduo”¹⁶, conduzirá, de revelação em revelação, à prova da identidade do Barão da Penha com o antigo possuidor dos *Anais*, e pai de Roberto Soares.

É do mesmo ano a publicação de *Carlota Ângela*, em que, por outras vias, mas desta vez em contexto fortemente irónico, Camilo prova conhecer bem o historiador dos Césares¹⁷:

... O bacharel Joaquim António de Sampaio vestiu-se à corte, de chapéu armado, espadim, meia de seda, e fivelas de prata. Disseram que estas fivelas tinham pertencido a um santo da patriarcal: isto parece-nos calúnia. Folheámos, e esgaravatámos o hagiológico europeu, e não deparámos santo contemporâneo das fivelas. O historiador verídico rejeita, como Tácito na biografia dos grandes celerados de Roma, as atoardas de fantasia para infamar caracteres onde sobejam crimes provados para execração universal.

Também o seu conhecimento de Virgílio – tomado como o verdadeiro símbolo da Latinidade (até os rapazolas da aldeia, alunos do Padre Roque, são descritos em *A Brasileira de Prazins* como levando “os velhos Virgílios ensebados em saquitos de estopa suja”¹⁸) e citado vezes sem conta, é evidenciado na cena do jantar de *O Vinho do Porto*, em que se discute a *IV Bucólica*¹⁹:

¹⁶ OC II, 1143.

¹⁷ OC II, 999.

¹⁸ OC VIII, 686.

¹⁹ OC XI, 1127-1128.

Em cavaqueira sábia e transparente, o abade de Macieira, pregador régio, um Massillon à altura do país, concordando com o teologista visconde de Azevedo, asseverava que Virgílio profetizara o advento do divino Messias, e os dois, com as pitadas engatilhadas aos narizes rubros, recitavam alternadamente com ênfase:

Visconde

*Vitima Cumaei venit iam carminis aetas
Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.*

Abade

*Iam nova progenies caelo demittitur alto
Tu modo nascenti puero...*

O Quillinan, um ateu esclarecido, escutava-os; e, sublinhando o sorriso herético, perguntava se o *nascenti puero* virgiliano não seria o filho de Asínio Polião, herdeiro de Augusto, protector do poeta da *Eneida*. Os teólogos afirmavam que não, sibilando o seu meio grosso, reserva do mestre da fábrica.

Embora o “ateu esclarecido” faça do filho do cônsul (que na verdade teve dois, ambos candidatos à honra da identificação com a criança miraculosa do poema) o herdeiro de Augusto, o qual, à data da composição desta *Bucólica* (que só pode oscilar entre Setembro de 41 e Janeiro de 40 a.C., período em que Polião, a quem é dedicada, era cônsul designado), era um jovem chefe político e militar que tinha acabado de concluir a paz de Brindes, pela qual deveriam ter-se harmonizado os triúmviros, dividindo entre eles o império, a dúvida põe-se no texto em apreço quase nos termos em que a crítica moderna continua a colocá-la, sem conseguir decifrar o mistério, ao fim de mais de dois mil anos de discussão²⁰. À erudita contenda actual falta, porém, o sal camiliano...

De resto, em matéria de citações, o romancista gosta, por vezes, de mistificar o leitor. Assim, por exemplo, o discurso do Deão da Sé em *Estrelas Funestas* remata com um “memorando período” em que, além de uma citação da *Eneida* e outra do *Génesis*, figura esta²¹:

²⁰ Em 1981, a simples enumeração das publicações mais recentes sobre a matéria ocupava quatro páginas do vol. II do tomo 31 de *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (Berlin 1981), pp. 641-644. Fizemos uma breve síntese da questão em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1988 [2012]), pp. 333-335.

²¹ OC III, 911. Também duas epígrafes supostamente alógrafas aparecem em *Mistérios de Fafe*: uma dada como sendo de Longus, *Novas Pastorais* (inéditas) e outra como “aforismo inédito” de Hipócrates (respectivamente, OC VI, 562 e 615).

Tota Dea, tota pulchra, tota vel amor (Entre parêntesis: suponho que o latim era arranjo do imaginoso deão; não me ocorre ter lido cousa tão delambida na Antiguidade).

Eusébio Macário, confessadamente escrito ao gosto da nova escola realista, também não foge ao legado clássico, quando ele vem a propósito. E também aqui o faz pelo processo da citação forjada, utilizada para dar a tônica de um ambiente apoiético, resultante da impropriedade de atribuir aos bois o sentido das belezas naturais, prenunciando assim a cena ridícula da descrição da casa dos noivos, que vem a seguir. É, pois, deste modo que começa o capítulo VIII²²:

Chegara a Primavera,
dilecta aos bois de retorcidos cornos,
como diz Homero.

Em nota, o escritor comenta:

Este verso do pai dos poetas não o encontram os helenistas na *Ilíada*, nem na *Odisseia*, nem nos *Hinos*, nem ainda nos *Poemetos*. É um fragmento de poema desconhecido. Vai esta nota como um acto de caridade com muita gente que sabe grego e está lendo *Eusébio*. A versão do fragmento lê-se na tradução francesa da *Odisseia* por *Montbel*, 3ª edição, pág. 412.

É evidente que Homero não diria que a Primavera é dilecta aos bois. Mas Camilo dá aos animais um dos seus epítetos homéricos, que, juntamente com o expressivo “de andar tortuoso” constitui a fórmula ειλίποδας ἔλικας βούς, várias vezes usada na *Odisseia*²³.

O conhecimento dos clássicos, e do latim em particular, é várias vezes utilizado para caracterizar figuras. Porque de Calisto Elói em *A Queda dum Anjo*, de Fernando Gomes em *Aguilha em Palheiro* e de António da Silveira e de Costa e Silva em *A Filha do Doutor Negro* já tratámos anteriormente²⁴, referir-nos-emos agora aos casos de José Bento e de Manuel José de Almeida em *A Filha do Arcediago*. É, o primeiro, exemplo de aluno relapso e incapaz de assimilar a estrutura gramatical da língua. Vemo-lo quando “vinha descendo e resmungando: imperativo do verbo *laudo*, *as*, *are*, *laudabundum* ou *laudatote*. Presente do indicativo, *laudaturus*.” Mais adiante,

²² OC VIII, 525.

²³ I.92 = IV.320, IX.46. Também ocorre, aliás, na *Ilíada* (XXI.448) e em muitos outros lugares do poema.

²⁴ Vide supra “Camilo, leitor dos Clássicos”.

o mestre surpreende-o a cortejar as vizinhas. A reacção não se faz esperar, em ralhos e ameaças. O narrador comenta:

A crise passou e José Bento nesse dia apenas teve, como era de costume, um bofetão e um puxão de orelhas, por causa do imperativo *laudandum*.

Novo e mais grave incidente ocorre, porém, no dia seguinte. O mestre leva o discípulo “a pontapés para o quarto”. O desfecho é trágico: durante a noite, José Bento, com os dentes de um garfo, assassina o preceptor e desaparece do colégio. O narrador lavra um epitáfio de aparente comiseração, em que se misturam o conhecimento seguro da língua, a aversão pela esterilidade de certos trabalhos eruditos e a ironia em face dos lugares comuns da moda política²⁵:

A língua latina perdeu um dos seus melhores intérpretes. O Senhor Manuel José de Almeida poderia ser um temperamento colérico com os seus discípulos, mas a ciência devia-lhe muito. Escreveu largamente sobre a genuína interpretação do *iam libet hirsutam tibi falci recidere barbam* de Ovídio. Deixou inéditos três volumes sobre a conjunção copulativa, e preciosos manuscritos sobre o advérbio *quotiescumque*. Era um bom esposo, bom pai e bom irmão; e, se não era bom cidadão, é porque os cidadãos inventaram-se depois.

Muitos outros exemplos se poderiam aduzir, para demonstrar que o rapazinho que, pelas barrocas da Samardã²⁶, ia “meditando e dizendo com o meu Horácio *Ibam forte Via Sacra, sicut meus est mos*”, o aluno de Padre António de Azevedo, que “sabia de cor os salmos penitenciais, sem os perceber”²⁷ – esses salmos que muitos anos depois havia de parafrasear em sentidos versos²⁸ – nunca se perdeu no escritor adulto, que manuseava com destreza as citações latinas e a lembrança dos heróis de antanho, adaptando-as com intenções várias às figuras ou às situações mais diversas. Entre a seriedade, a bonomia e o sarcasmo, são incontáveis, mas sempre ajustadas, as presenças da Antiguidade, e parte inseparável da sua escrita.

²⁵ OC I. As citações são, respectivamente, das pp. 965, 983 e 984. O verso de Ovídio referido por Camilo encontra-se em *Metamorfoses* XIII.766. Na edição Lello está *tam* em vez de *iam*, certamente por gralha tipográfica.

²⁶ OC VIII, 323.

²⁷ OC XV, 1034.

²⁸ OC X, 425-439.

17. O LEGADO CLÁSSICO EM ANTERO DE QUENTAL*

Quem sabe o que significa de rotura com o passado um livro como as *Odes Modernas de Antero de Quental* (ou mesmo *A Visão dos Tempos* de Teófilo Braga), e conhece os trâmites da tempestuosa polémica literária desencadeada por essas publicações¹, poderá pensar que ficara soterrada de uma vez para sempre a tradição clássica em que a cultura portuguesa, tal como a europeia em geral, afundava as suas raízes.

Longe está, porém, de ser esse o caso. São numerosas as provas em contrário: quer se trate de exemplos formais, como os títulos em latim clássico ou bíblico², quer – o que é mais importante – dos conteúdos. Entre estes últimos evidenciam-se as oitavas em hendecassílabos “À História”. Este poema, que abria a primeira edição das *Odes Modernas*, tem, precisamente, uma história que hoje nos parece

* Publicado em *Colóquio/Letras* 123/124 (1992) 13-25. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 117-129.

¹ “Um terramoto na velha cidade dos líricos”, como expressivamente escreveu Camilo, *Cancioneiro Alegre* II, pp. 139-140, apud J. Bruno Carreiro, *Antero de Quental. Subsídios para a Sua Biografia* (Ponta Delgada²1981) I, p. 249 (daqui em diante citado como *Subsídios*).

² Assim, *Pater* é o título do quarto poema do Livro I. Nesse mesmo livro, os poemas oitavo e nono ostentam igualmente nomes latinos (*Et coelum et virtus* e *Tentanda Via*, respectivamente). No Livro II temos outros tantos: o quarto, *Iustitia Mater*, o undécimo, *Carmen legis*, e o décimo oitavo *Flebunt euntes* (este último, uma clara reminiscência do Salmo 125, *Euntes ibant et flebant, mittentes semina sua*). As citações de obras em verso de Antero de Quental serão feitas a partir das edições seguintes: *Odes Modernas* (Coimbra, Imprensa da Universidade, nova edição, 1924); *Primaveras Românticas* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926); *Os Sonetos Completos*, prefácio de Oliveira Martins (Coimbra, Imprensa da Universidade, nova edição, 1933); *Raios de Extinta Luz*, prefácio de Joaquim de Carvalho, (Porto, Lello & Irmão Editores, 1985). Para a prosa, utilizaremos os tomos já publicados das *Obras Completas de Antero de Quental*, editadas pela Universidade dos Açores e a Editorial Comunicação, Lisboa: III, *Filosofia*, ed. Joel Serrão (1991); VI, *Cartas I*, ed. Ana Maria Almeida Martins (1989); VII, *Cartas II*, ed. Ana Maria Almeida Martins, 1989. Para todos estes volumes usaremos a sigla OC, seguida do número, em romano, do tomo que lhes corresponde, e do da página, em árabe. Da colecção Sá da Costa da *Obra Completa de Antero de Quental*, servir-nos-emos das *Prosas da Época de Coimbra*, ed. António Salgado Júnior (Lisboa 1973).

simbólica. Bruno Carreiro refere-a em pormenor, aduzindo mesmo os testemunhos de pessoas que assistiram ao sarau onde o jovem estudante o recitou perante o próprio Castilho, por ocasião da homenagem que a Academia de Coimbra lhe prestou, em Maio de 1862³. Vale a pena reproduzir um passo em especial:

A sua aparição [de Antero] no palco foi saudada por palmas estrepitosas. Leu umas dezenas de oitavas em hendecassílabos, que eram o prólogo de um poema filosófico em que nessa época trabalhava. Há só uma palavra que imperfeitamente traduz a impressão causada no auditório: produziu o assombro. Como o passaredo que debanda e se esvai pelos ares se na floresta reboa o rugido de um leão, os numerosos cantores das borboletas, os citaredos anacreônticos fugiram do palco para os escuros recessos dos bastidores, enquanto o poeta-filósofo era alvo de uma aclamação entusiasta e o seu talento recebia a consagração que só merecem aqueles que se levantam à sublimidade do génio.

O próprio Castilho, que principiara a sessão recitando “lindas bagatelas originais e umas traduzidas do poeta de Teos” – conta o mesmo António de Azevedo Castelo Branco – “saudou o autor como um futuro opulentador das letras pátrias e esperançosa glória nacional”.

Ora este longo poema, que efectivamente reflecte muitas das ideias que Antero viria a expor sobre o devir da humanidade, principia por mostrar, num pessimismo quase lucreciano, a debilidade e ignorância do Homem, colocado no meio de um mundo que não entende, actuando sem saber para quê, de modo que só fica (vv. 71-72):

Um punhado de cinzas – toda a glória
Do sonho humano que se chama História.

A História, esse passado de cinzas, vai ser descrita, na estrofe primeira da segunda parte, através de três comparações, que ocupam toda essa estrofe, das quais a primeira e a terceira são tiradas de mitos clássicos tão conhecidos como sugestivos (vv. 73-80):

Oh! a História! A Penélope sombria,
Que leva as noites desmanchando a teia
Que suas mãos urdiram todo o dia!

³ *Subsídios* I, pp. 151-153. Os testemunhos são de António de Azevedo Castelo Branco (numa carta e num artigo). É também aí citada uma carta de João Machado de Faria e Maia, que frequentes vezes o incitou a publicar o poema. Na edição que seguimos, figura em *Odes Modernas*, pp. 15-34.

O alquimista fatal, que toma a Ideia,
 E, nas combinações da atroz magia,
 Só extrai Pó! A fúnebre Medeia
 Que das flores de luz do coração
 Compõe seu negro filtro – a confusão!

Esta é a chave em que vai desenvolver a segunda e a terceira parte. Mas o poema irá prosseguir, em sucessivas estrofes, para a promessa de uma vida em que já não sucederá que “Sobre alicerces d’ar as sociedades / Como sobre uma rocha tem assento” (vv. 113-114); pelo contrário, “Mas dá lugar a todos a Cidade, / Assente sobre a rocha da Igualdade” (vv. 375-376). E “A águia esplêndida e augusta da Verdade” (v. 304), que desferia voo no final da quarta parte, vai agora culminar com a sua substituição por “As tuas asas d’águia, ó Liberdade” (v. 384).

No ano seguinte, o autor que arrebatara o teatro com estes ritmados versos de esperança abandonava a divisão estrófica e a rima para fazer uma outra reflexão, também de teor histórico e filosófico, que viria a ser publicada em *Primaveras Românticas* com o título “Saudades Pagãs”⁴.

É este um poema evocativo do génio da Hélade, vista como uma idade de ouro, sob a égide dos deuses olímpicos, em que tudo é luz e perfeição (vv. 29-36):

Era a cidade ideal! a Lei eterna
 Banhava-a sempre numa aurora imensa,
 Quando um povo de deuses, radiante
 De mocidade e brilho, caminhava
 Por entre as multidões – e o solo heróico,
 Teu solo sacrossanto, ó Grécia antiga,
 Como um sublime palco, sob os passos
 Dos actores divinos ressoava!

No meio desta harmonia, desta visão idealizada do mundo, uma figura se individualiza, recolhendo na sua poesia o brilho da vida divina, traduzida, como no final do Canto I da *Iliada*, pelo riso dos banquetes dos deuses (vv. 51-55):

O riso dos olímpicos banquetes,
 Largo rio de brilho e de harmonias,
 Corria desde cima – e em suas margens
 Via-se às vezes mergulhar a taça,
 E sereno beber, um velho... Homero!

⁴ *Primaveras Românticas*, pp. 177-192.

Outra figura surge a seguir, o Sátiro, visto, não como a divindade silvestre do tíaso dionisíaco, mas como “Homem, acaso, / Filho do chão, talvez” (vv. 57-58), que é “o rude símbolo / Da ânsia humana, a imortal curiosidade / Que às portas d’ouro eternas espreitava / As palavras secretas (vv. 61-64). É este que vai revelar, através dos ecos das cavernas que ressoavam, “Mil perdidas ciências” (v. 77), uma teogonia e uma cosmogonia que será cadenciada pela música de Orfeu (vv. 86-87).

É curioso notar que em meio deste idealizado quadro afluem, por vezes, à mistura, elementos do mundo romano. O pastor, “sacerdote das florestas”, é “áugure sagrado pela luz da aurora” (vv. 91-92); a deusa que chama as divindades desaparecidas, nos vv. 117-120, é Diana. Por sua vez, quando principia, na quarta parte, o abandono da terra pelos deuses, e antes de se sentir a ausência de Náiades e Napeias, uma alusão bem clara ao Canto VI da *Eneida* revela o leitor assíduo de Virgílio – o poeta que havia de assomar com tanta frequência nas suas obras, como veremos adiante (v. 121)⁵:

Secou-se o ramo d’ouro em mãos de Eneias!

Os deuses, e tudo o que eles representavam, acabam por se refugiar no deserto. Mas essas cinzas não se hão-de apagar. Um dia “há-de-se erguer a grande voz profética” (v. 272) e tudo regressará à luz divina (vv. 276-283):

Eles hão-de surgir! Compondo o manto
Da realeza antiga, hemos de vê-los
Na majestade olímpica dos fortes
Descendo os grandes montes! Turba heróica!
E, vestidos de luz, a terra inteira,
Vendo o drama divino, há-de saudá-los
Em alta aclamação – teatro imenso
Co’a grande voz dos deuses ecoando!

Este é o entusiasmo que se acendera na Europa culta, sobretudo a partir da Alemanha, com os grandes estudos que voltaram a dissociar Grécia e Roma, colocando aquela no pedestal mais alto do génio humano. Era a novidade, no campo da arte, dos estudos de Winckelmann, era a beleza de poemas célebres de Schiller (“Die Götter Griechenlands”), e depois de Hölderlin (“Hymne an den

⁵ Recorde-se apenas, para já, que este episódio famoso aparece também referenciado em *OC III*, 61, no opúsculo sobre *O Futuro da Música*, publicado três anos depois: “Não é outro o problema que a humanidade contemporânea tenta resolver; e já quase lança mão sobre o mágico ramo de ouro ao abrir a porta dos mundos desconhecidos...”. Outra reminiscência do Canto VI no *Tu Marcellus eris* em carta a Oliveira Martins de 1875 (*OC VI*, 272).

Genius Griechenlands”). Se Antero, nessa data, conhecia essas obras em tradução⁶, não é fácil averiguar, nem, de resto, os seus “poemas dos vinte anos” atingem a perfeição formal e o esplendor daqueles cantos. Queremos apenas salientar que se situam num contexto cultural semelhante.

É ainda a mesma visão idealizada que se reflecte nestas considerações escritas alguns anos depois, a propósito da publicação de *A Visão dos Tempos* de Teófilo Braga⁷: “Estudar a Antiguidade é fácil, interpretá-la pode fazê-lo a meditação; senti-la, isso só o olhar profético do poeta o logra. A Grécia, principalmente, mostra-se aí tão serena, tão pura, tão alumiada pela luz do céu azul da Arcádia, que nos achamos mais de uma vez duvidosos, se é um homem do século XIX, que escreve, se um antiquário, que publica alguns cantos inéditos de Anacreonte ou Safo, agora descobertos nalgum templo de Jónia ou de Pireu. Mas não: o poeta moderno vê-se ali, vê-se ali o artista, que estuda tanto, quanto sente, na arte infinita com que soube juntar num poema todos os elementos da vida da Grécia patriarcal”.

A Grécia, “a Grécia luminosa”⁸, é uma presença constante na sua obra em prosa, especialmente nos escritos de Filosofia, e está sempre presente nas suas leituras. Diversos passos o confirmam, como a carta a Carolina Michaëlis já referida, e estoutra a Oliveira Martins, de 1875⁹:

⁶ Antero dedicou-se ao estudo do alemão durante a viagem aos Estados Unidos, não obstante o enjoo por que foi acometido. Cf. os testemunhos citados por Bruno Carreiro, *Subsídios* I, pp. 339 e 342. Anos depois, em 1876, já diria numa carta a Oliveira Martins, notável pela actualização que revela quanto ao que à data se publicava de melhor: “Recebi há poucos dias o livro de *Estudos Histórico-Religiosos* do Zeller, aquele autor alemão da História da Filosofia Grega, livro e autor que são hoje autoridades na Alemanha. Traz um estudo sobre o Desenvolvimento do Monoteísmo entre os Gregos, que vou traduzindo por escrito para V. ler. Provavelmente não lhe dará novidade, mas eu desejo que V. conheça as opiniões correntes e autorizadas dos alemães.” (OC VI, 360). Em carta a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de 1855, quando refere as suas leituras literárias, “na confusão e no tropel dum espírito agitado por problemas que só a poesia podia resolver”, especifica que conheceu Homero e os *Nibelungen* em traduções francesas, mas outros, como Goethe e Heine, no original (OC VII, 748). As *Gedichte* de Hölderlin existiam na sua biblioteca, mas desse autor não encontramos menção nas suas obras. De Schiller refere o seu “Humanismo poético”, juntamente com o de Goethe (OC III, 34), e critica o seu teatro (OC VI, 110). Em qualquer dos casos, trata-se de argumentos *ex silentio*, que pouco provam. António Sérgio, na sua edição comentada das *Primaveras Românticas* (*Obras de Antero de Quental*, vol. III, Lisboa, 1943, p. 249), depois de anotar apenas “A atitude que se exprime nestes belos versos traz à ideia, por um lado, a de Leconte de Lisle (no luminoso elogio das divindades gregas, nas ‘saudades pagãs’); por outro, a de um Victor Hugo e a de um Michelet (na parte profética e na exaltação da vida)”, aponta as diferenças em relação a esses possíveis modelos.

⁷ *Prosas da Época de Coimbra*, pp. 164-165.

⁸ OC III, 34. Este entusiasmo era partilhado pela sua geração, como transparece, indirectamente, do pitoresco episódio do busto de Homero, narrado por Batalha Reis, apud Bruno Carreiro, *Subsídios* I, p. 325.

⁹ OC VI, 302. O gosto por Plutarco está documentado mais do que uma vez: “Actualmente leio e releio o Plutarco de quem fui sempre muito devoto” (OC VI, 251); “Aqui releio as vidas de Bruto e Cássio e faço veementes votos pelo aniquilamento de todas as tiranias e pela confusão final de todos os tiranos” (OC VII, 1081).

Parto amanhã para o Buçaco... Levo comigo o meu Plutarco e aquele eterno Homero...

É o “eterno Homero” (que tinha na biblioteca em tradução, a *Ilíada* na de E. Personneaux e na de Leconte de Lisle, e a da *Odisseia* na de Madame Dacier) que se projecta, por exemplo, nesta comparação de “A Bíblia da Humanidade de Michelet”, quando tenta definir a noção de Absoluto¹⁰:

Mas esse Deus misterioso, que céu o esconde nos páramos do céu azul imensurável?... No meio de nós, por entre o tumultuar das gerações passa, como o Deus antigo, por entre os combates da *Ilíada*, e ao longe retumba o eco das suas passadas.

Também o leitor da *Odisseia* se adivinha nesta breve evocação do comércio e navegação das suas ilhas natais, feita a Carolina Michaëlis¹¹:

O primitivo comércio de laranjas e batata doce, feito em pequenos barcos de remo e vela, que circulando entre as ilhas o transportavam à Grécia dos tempos de Homero.

Mas não só Homero e Plutarco. E o mais curioso é que muitos dos elogios aos autores gregos figuram nos opúsculos da Questão Coimbrã. Ao demonstrar, por exemplo, a influência dos escritores na sociedade, é o modelo de Ésquilo que vai buscar, em termos que denotam o seu conhecimento¹²:

Ésquilo, pelo contrário, o poeta nobre e audaz, independente até à rudeza, é contemporâneo de Salamina e Maratona, da época de maior grandeza, de maior elevação do espírito grego.

Pertence este trecho a *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*. Mas em *Bom Senso e Bom Gosto* ele atacara o inimigo por meio desta metonímia de raiz clássica¹³:

¹⁰ OC III, 14.

¹¹ Declaração da própria Carolina Michaëlis no *In Memoriam*, p. 388 (apud Bruno Carreiro, *Subsídios* I, p. 89). É também daquele opúsculo o belo elogio a Virgílio, intercalado entre o de Goethe e o de Victor Hugo: “É como intérprete e altíssimo sacerdote da natureza que Virgílio nos aparece, à distância de séculos, erguido e imenso só por esse condão, no meio da ruína de tudo quanto cantou, do mundo que o inspirava” (*Prosas da Época de Coimbra*, p. 321).

¹² *Prosas da Época de Coimbra*, p. 302. Um pensamento semelhante, anos mais tarde, em 1874, em carta a Bulhão Pato: “o poeta satírico representa numa sociedade gangrenada uma verdadeira missão religiosa, como representavam nas sociedades castas e nobres da antiguidade os Tirteus e os Ésquilos”.

¹³ *Prosas da Época de Coimbra*, p. 292.

[...] Tirteu dos merceeiros e um Homero constitucional.

Deleita-se com a leitura de Sófocles (“Tenho lido Sófocles, que é encantador de harmonia moral e expressão poética”¹⁴). Escandaliza-se, embora exprima o seu desagrado de forma atenuada, com certas afirmações gratuitas de Oliveira Martins acerca de poetas e filósofos gregos¹⁵:

Há uma frase que me parece crua e exagerada: é a seguinte: “Uma estreiteza acanhada no pensamento, uma mobilidade constante no sentimento, etc., brilhantes mas subtis, artistas não poetas, eis aí os futuros atenienses do século de Péricles.” Acho excessivo, injusto, quase paradoxal. Platão e Aristóteles e Zenão *estreitos e acanhados!* Sófocles, Simónides e Eurípides *não poetas!* Afigura-se-me mais exacto dizer “uma certa indeterminação e o que quer que é de fugitivo no pensamento, etc., mais artistas do que poetas, etc.” Proponho-lhe esta modificação ou outra análoga – Outra.

Dois anos antes, já Antero discutira, mas então no plano da filosofia grega, com o seu grande amigo. Oliveira Martins afirmara que houvera no espírito grego uma grande influência do Oriente, mas só no sentido místico. Antero alargava-a a todos os sentidos, atribuindo a Demócrito a dependência dos “magos babilónicos” (*sic*), a Tales (nesta ordem) a absorção do orientalismo supostamente reinante em Mileto¹⁶. Esta maneira de analisar os pré-Socráticos, hoje superada, estava na moda então. Tem data, tal como tem, na sequência destas afirmações, a interpretação que dá do *nous* de Anaxágoras e, algumas linhas acima, a da influência da célebre frase de Protágoras “O homem é a medida de todas as coisas”, reduzindo-a a “uma curiosidade, um *brinco* de sofistas”¹⁷.

¹⁴ OC VI, 323.

¹⁵ OC VI, 272.

¹⁶ OC VI, 217. Observe-se de passagem o lapso de atribuir a Tales a noção de que a *archê* estava também no fogo. Note-se que, no que toca à poesia e ao mito, tem-se esboçado nos últimos anos, um retorno à tese orientalizante.

¹⁷ Daqui poderá concluir-se que Antero não teria ainda conhecimento da reabilitação dos Sofistas, operada por Grote (cuja *History of Greece* foi traduzida para francês entre 1864 e 1866) e por Hegel. Também não lhe seria acessível a *Geschichte der griechischen Philosophie* de E. Zeller, embora poucos anos depois, em 1876, tivesse já a noção (*supra*, nota 6) de que esse professor era, na Alemanha, autoridade máxima na matéria. Foi esse, efectivamente, o primeiro a relacionar os sistemas entre si, e a sua obra foi reeditada, traduzida e até resumida um sem-número de vezes. O poeta veio a ter na sua biblioteca a versão francesa em três volumes (Paris 1877). Note-se que nesse mesmo ano de 1877 Latino Coelho publicou um extensíssimo estudo anteposto à sua versão da *Oração da Coroa* em que mostra conhecimento de todas essas novidades (veja-se a introdução que escrevemos para a reedição da versão da obra-prima de Demóstenes, Lisboa 1987, pp. 23-24).

A discussão com Oliveira Martins prossegue, à medida que este vai publicando estudos sobre a Grécia. Assim, na carta de fim de Agosto de 1875, censura-lhe a tese de “que tudo quanto se passou no mundo grego, do quinto século em diante, é absolutamente uma decadência e perversão e só devido a causas étnicas e históricas”. Se, neste ponto, Antero tem razão, verifica-se, no decurso da sua demonstração, que falha em dados históricos essenciais, como em supor que “o movimento dos sofistas começou no tempo dos Pisístratos” – quando os mais antigos da primeira geração desses mestres nasceram mais de quatro decénios depois da morte do tirano, e mesmo seu filho Hípias capitulou um quarto de século antes. Nesta mesma carta, merece, no entanto, relevo e aplauso toda a argumentação em defesa da figura de Sócrates¹⁸. Em 1878, quando saiu o livro *O Helenismo e a Civilização Cristã*, que lhe é dedicado, observará em carta a Francisco Machado de Faria e Maia¹⁹:

O Oliveira Martins publicou já o seu novo livro *O Helenismo e a Civilização Cristã*, onde há ideias notáveis e originais, algumas porém me parecem hipóteses arrojadas de mais, ou pouco plausíveis.

Os dois grandes amigos mantiveram sempre fortes divergências a respeito da evolução da filosofia grega. Não vamos, porém, discutir aqui essa questão, que já foi tratada²⁰, e, além disso, excederia os limites deste breve estudo.

Temos, até este momento, falado sobretudo da presença da cultura helénica em Antero, embora de uma forma que está longe de ser exaustiva. Será agora a oportunidade de nos voltarmos para a romana.

Vimos, de início, que vários títulos de poemas das *Odes Modernas* estão em latim. O mesmo se passa com os outros livros de versos, com especial relevo para os *Sonetos Completos* (muitos dos quais, como é sabido, figuravam já nas outras colectâneas, e de que alguns reaparecerão também nos póstumos *Raios de Extinta Luz*). Se as estatísticas podem dizer alguma coisa em poesia (e não tem faltado quem as faça), valerá a pena reparar que nos cento e nove Sonetos publicados por Oliveira Martins dezasseis têm o título em latim, e mais quatro uma epígrafe alógrafa nessa língua. A estes deverão juntar-se outros quatro exclusivos dos *Raios de Extinta Luz*. Se descontarmos o facto de muitos deles não terem título, mas dedicatória apenas, e outros constituírem um ciclo sob a mesma designação (como os oito de “A Ideia”), a proporção torna-se ainda mais elevada.

Destes títulos, muitos documentam apenas a familiaridade com a língua, outros têm ressonâncias bíblicas, como *Ignoto Deo, Mea Culpa, Anima Mea*. Note-se a este propósito que a maioria das epígrafes alógrafas é dessa proveniência, assinalada

¹⁸ OC VI, 309-313.

¹⁹ OC VI, 407.

²⁰ Vide António Sérgio, *Ensaio VI* (Lisboa 1946), pp. 19-66.

ou não. Assim, “A Sulamita” cita o *Cântico dos Cânticos*: *Ego dormio, et cor meum vigilat*; “A Um Poeta” refere, sem o localizar, o evangélico *Surge et ambula* (Mt. 9.5 = Lc. 5.23); os dois sonetos “Disputa em Família” apresentam, também sem o identificar, o começo do Salmo 52: *Dixit insipiens in corde suo: non est Deus*²¹.

Mas, voltando aos títulos, é sem dúvida significativa a insistência no de *Ignoto Deo* (p. 3), que, se por um lado, recorda o discurso de S. Paulo no Areópago de Atenas (Ac. 17.23), por outro, resume admiravelmente a dramática procura do Divino que foi toda a vida do poeta. Efectivamente, este é o terceiro com esse título, e distinto de dois outros contidos nos *Raios de Extinta Luz* (pp. 72-73), embora os três tenham em comum o apelo à divindade para que se manifeste²². E, se estiver exacta a informação transmitida pela imprensa quanto a um passo da comunicação feita em Ponta Delgada sobre “Perspectivas dos Estudos Anterianos” por Joel Serrão, existe na Biblioteca Pública daquela cidade um exemplar único da edição dos *Sonetos* de 1861, dedicada a João de Deus, que contém vinte e um poemas, dos quais sete com aquele mesmo título²³.

Se estes factos podem indiciar o domínio da língua, mais significativa é a inserção das palavras iniciais do *Livro do Eclesiastes* na fala de Jeovah, no meio de uma composição (*Sonetos Completos*, p. 77). Tudo isto, aliás, está de acordo com o que sabemos da familiaridade de Antero com a *Bíblia*, bem comprovada por testemunhos contemporâneos. Um é o célebre passo em que Eça de Queirós descreve a sua primeira visita ao quarto de Antero ainda estudante²⁴:

Diante da janela a banca de Coimbra dos meus tempos, tábua de pinho sobre quatro pés toscos, onde uma Bíblia, um Virgílio, o caderno de papel, o maço de cigarros, poisavam numa ordem curta e árida.

²¹ A estas poderiam juntar-se outras de *Raios de Extinta Luz*, como *Sinite parvulos ad me venire*, de “Momentos de Tédio”, p. 94, de Mc. 10.13; *pax hominibus bona voluntate*, de Lc. 2.14, do poema “Paz em Deus” (p. 38); *et terra erat inanis et vacua*, do poema “Fiat Lux” (pp. 101-113), de Gen. 1.2. No primeiro e segundo exemplos, o texto não está transcrito com exactidão, pois Marcos 10.13 diz *Sinite parvulos venire ad me* (o texto dos outros sinópticos, Mt. 19.14 e Lc. 18.16, divergem ainda mais), e *pax hominibus bonae voluntatis* é o que está em S. Lucas. As alterações, porém, não resultam de erros de latinidade, mas de mudança da ordem das palavras, num, e de passagem ao ablativo de qualidade, noutro, o que prova, a nosso ver, que o autor estava a citar de cor. Na mesma colectânea ainda, a epígrafe *Risum teneatis*, na p. 114, é reconhecidamente horaciana (*Arte Poética* 5).

²² Eduardo Lourenço, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa* (Lisboa 1983), p. 129, escreve, acerca das *Odes Modernas*, que esse livro “n’est qu’une transposition inversée des symboles et des visées du catholicisme, auxquels il restera toujours attaché, malgré lui”.

²³ Cf. *Jornal de Letras* de 24.12.91. Essa edição é o n.º 1 da bibliografia de Bruno Carreiro, *Subsídios*. Tais dados não condizem rigorosamente com os do mesmo livro, I, p. 173 e notas 19 a 21.

²⁴ *Notas Contemporâneas* (Porto, Lello & Irmão Editores, 1945), p. 327.

Outro é o depoimento de Caetano de Andrade, ao descrever um encontro por ocasião de uma romaria ao Buçaco, em que o avistou a ler “ajoelhado no meio do povo devoto que enchia a capela, os Salmos de David e explicava-lhos com a voz e o gesto largo de um apóstolo”²⁵.

Ao longo das Cartas, multiplicam-se as provas do mesmo facto. Citaremos apenas uma, em passo condimentado pela aplicação inesperada de uma frase bíblica ao magistério então exercido por Proudhon sobre os jovens da Geração de 70²⁶:

Estote vos ergo perfecti, sicut pater celestis vester perfectus est, o que eu traduzirei (com a liberdade que 1800 anos de distância me permitem) sede pois homens, como foi homem o vosso pai espiritual Proudhon.

O outro livro que estava sobre a mesa no quarto de estudante, que entrevimos há pouco, era Virgílio. Já tivemos ocasião de ver, no começo destas considerações, que Antero ficara especialmente impressionado (como tantos estudiosos, antes e depois dele) pelo ramo de ouro que *Eneias* colhe no Canto VI da epopeia. Do mesmo poema vem o título do soneto *Oceano Nox* (Canto II, v. 250). Deste último canto (v. 255), tirou o título daquela composição dos *Raios de Extinta Luz* que escreveu no Mosteiro da Batalha, *Per amica silentia lunae*, bem como o de um soneto, *Lacrimae Rerum* (*Sonetos Completos*, p. 110). Este último exemplo não mereceria sequer ser mencionado, tal a sua voga entre nós no século XIX, se não fosse dar-se a circunstância de o poeta saber também o seu contexto em *Eneida* I.462, como se conclui deste passo de uma carta a Bulhão Pato²⁷:

Afinal, tudo se alui e cai; mas, como disse o poeta, “*Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*”.

Outro passo igualmente célebre, também referido por inteiro, é o do lamento de *Eneias* durante a grande tempestade do Canto I (vv. 94-96), que cita numa carta a António de Azevedo Castelo Branco, na altura em que trabalhava como tipógrafo na Imprensa Nacional e se sentia enredado entre solicitações opostas do passado e

²⁵ Citado por Bruno Carreiro, *Subsídios* I, p. 244.

²⁶ OC VI, 106. A mesma facilidade de mudança de registo linguístico – irónica, por desapropriação do contexto – em: “mas saiu assim e *quod scripsi scripsi*” (OC VI, 563 – desta vez, a citação é de Jo. 19.22).

²⁷ OC VII, 797. Também José Alves, *Antero de Qental. Les Mortelles Contradictions. Aspects Comparatifs avec Charles Baudelaire et Edgar Poe* (Paris 1982), p. 258, reconhece a admiração que Antero manteve sempre por Homero e Virgílio.

do presente²⁸. Virgiliana também é a citação graciosamente intercalada na carta a Jaime Batalha Reis e que, desta vez, provém de *Bucólicas* III.59²⁹:

Assim pois, espero que V. terá daqui a meses com que responder aos meus dois volumes (porque, ai de mim! parece-me que não me livro de serem dois volumes!): *amant alterna Camenae*.

Tudo isto concorda com o depoimento de Henrique das Neves, quinze anos posterior, em texto tão interessante que merece ser transcrito³⁰:

Em Julho de 1888, achando-me acidentalmente no Porto, fui visitar Antero à sua Tebaida, ao cabo de Vila do Conde. Quer que lhe diga o que estava lendo?

– Schopenhauer, dirão para si, talvez, alguns leitores.

Pois não, senhores. Lia Virgílio e Catulo nos originais! E parecendo-me entrever nesta leitura o refugiar do seu espírito da agitação do mundo moderno para o remansado bucolismo da antiguidade clássica, emendou-me a interpretação que lhe fiz, afirmando-me que estava ainda na vida moderna... moderníssima... mais do que isso, porque estava na vida ainda por vir.

Ficamos a saber, pela continuação da narrativa, que estava a preparar-se para a possível nomeação para a regência de uma cadeira de Literatura Latina no Curso Superior de Letras. Diversas cartas falam, por essa época, dos estudos que realizava para o efeito. Seleccionaremos dois trechos³¹:

²⁸ OC VI, 80. O texto desta edição diz *appetere* por *oppetere*, certamente por erro tipográfico.

²⁹ OC VI, 220. Não menos curioso é o texto que ironiza sobre o elogio mútuo, reforçando-o com reminiscências da *VII Bucólica*, mas juntando num só verso parte do quarto e quinto, num todo que continua a fazer sentido: *ambo cantare pares, Arcades ambo*. O original diz:

*Ambo florentes aetatibus, Arcades ambo.
Et cantare pares, et respondere parati.*

Ocasionalmente, pode haver citações trocadas. É o caso do *credo quia absurdum*, que em OC VII, 953, atribui a Tertuliano, quando em outra carta, em OC VI, 185, afirmara correctamente que era de Santo Agostinho. Outro erro, mas este não emendado, é supor que o modelo do *Anfitrião* de Camões e Molière é Terêncio (OC VI, 113).

³⁰ Apud Bruno Carreiro, *Subsídios* II, p. 205. O indículo da livraria de Antero dá como existentes na sua biblioteca edições, só com o texto, de Catulo, Tibulo e Propércio, cinco volumes de Cícero, Esopo, Horácio, Lucrécio, Marcial, Ovídio, Pérsio e Juvenal, Plínio-o-Moço, Quintiliano, Virgílio, César, Salústio, Tácito, Tito Lívio e as Obras Filosóficas de Cícero. Com excepção da última, publicada em Coimbra em 1801, e de Ovídio, é tudo editado em Leipzig, o que faz supor que se trata das famosas edições teubnerianas.

³¹ Respectivamente, OC VII, 891 (a Alberto Sampaio) e OC VII, 894 (a José da Cunha Sampaio). Para mais pormenores, vide Bruno Carreiro, *Subsídios* I, p. 475 e II, pp. 204-206, 219.

Cá continuo com o latim e seus anexos. E o mais bonito é que me entretém aquilo e que lhe vou tomando um certo gosto. Desconfio que tinha encubado o gérmen dum gramaticão...

Se cá vieres encontrar-me-ás rodeado de dicionários e gramáticas latinas, o que te fará rir. O Albuquerque que te explique este mistério, se ainda te não falou nisso.

Passava-se tudo isto, conforme vimos, em 1888. Quem assim se preparava, era o rapazinho que aos dez anos aprendera com “um bom padre que me ensinara rudimentos de gramática latina”, mas em 1858 ficara reprovado em latim na primeira época, para logo obter aprovação em Outubro *nemine discrepante*³².

A verdade é que, volvidos mais de dois decénios sobre aquela última data, em 1885, precisamente quando compôs os seus dois últimos sonetos conhecidos, mantinha o domínio da língua e a disposição de espírito para escrever uma quadra em latim para a afilhada Ana Isabel, filha do seu amigo João Lobo de Moura. Esta graciosa composição, que veio a ser traduzida por Agnelo Casimiro no *Correio dos Açores* de 18.05.1933, foi publicada por Teixeira de Carvalho no prefácio da segunda edição das *Cartas de Antero de Quental* (Coimbra 1921), p. XXII, como dísticos elegíacos, e por Bruno Carreiro, *Subsídios* II, p. 156, como uma quadra. Em ambos se encontra, porém, um erro manifesto na segunda linha. Reproduzimo-la com a emenda que nos foi sugerida pelo Dr. C. A. Louro Fonseca³³:

*Olim Deorum fato, ah, pulchra Anna senescet;
 Quale, senesce-re> tum, vinum solet placidum.
 Illi et color fulgens, virtus, gratiaque alma;
 Sancta sed tibi pax, ridens annosa quies.*

*Tertio Nonas Septembris
 Anno Domini 1885*

Antherus ab Horto

A métrica não é perfeita senão no primeiro verso, que se escande facilmente como um hexâmetro dactílico. O segundo daria um pentâmetro, com a emenda proposta, salvo no quinto pé. Os restantes têm numerosos erros de métrica e parecem mais contados pelas sílabas do que pelas quantidades. Mas o conjunto produz, não obstante, uma bela cadência, a envolver a comparação entre o inevitável

³² A primeira informação consta do prefácio do *Tesouro Poético da Infância* (Porto 1883), p. XIV. As outras são de Bruno Carreiro, *Subsídios* I, p. 105.

³³ Ao mesmo Professor agradecemos as muitas tentativas de escansão correcta que ensaiou.

envelhecimento da formosa Ana e o do vinho, que ganhará, como ela, novas qualidades com o passar dos anos. Note-se ainda a graça da latinização do nome.

Este engraçado e pouco conhecido episódio da vida do poeta revela o seu efectivo domínio da língua (consideramos que *senesce* é um erro tipográfico) e, ao mesmo tempo, a bonomia para com jovens figuras femininas que atravessaram a sua vida. Vem, portanto, na linha dos sonetos “Pequenina”, “Quinze Anos” e “Jura”.

Mas a formação latina vai ainda reflectir-se noutro aspecto não menos importante da sua obra: no vocabulário, que está carregado de latinismos.

Num estudo, aliás, injustamente esquecido, Fernando Sabóia de Medeiros (*Antero de Quental* [Rio de Janeiro 1938], p. 247) encontrou, em toda a colecção de sonetos, apenas dezoito lexemas raros, de que dá exemplos, notando que as expressões e palavras mais frequentes são abstractas, como é natural, dada a índole da sua poesia. Percorrendo, no entanto, todas as obras em verso, verificamos que os chamados latinismos insólitos – e adoptamos aqui a terminologia de J. G. Herculano de Carvalho – são bem mais numerosos do que os apontados por aquele especialista (*mádida, avito, glauco, inulto, álgida*). Pela nossa parte, encontramos bem mais, como *adusto, arcano, aurífero, coma, evos, feracíssimo, ferino, flébil, fulgente, fúlgida, ígneo, imarcescível, imbele, ingente, insídias, insipiente, ínvio, librar, lívido, márcida, mesta, nutar, palor, pávido, plúmbeo, pugna, seva, túrbida, truculento*.

Mas um grande poeta é sempre também um grande mestre da língua. Por isso sabe dosear o uso do vocabulário. Sobre latinismos, tem mesmo ideias bem definidas, como as que expôs numa crítica a Joaquim de Araújo, de que salientamos este passo tão actual³⁴:

Em primeiro lugar, insonte é um latinismo pedante. Em segundo, insonte quer dizer inocente. Terceiro – é das palavras totalmente postas em circulação pelo “Diário de Notícias”, como nubentes, etc. Não caia pois noutra.

Percorremos a obra de Antero em várias direcções, procurando, embora sem a pretensão de exaurir o assunto, ver como o corifeu de um movimento que se apresentava como um corte radical com o passado manteve subjacente a ligação a uma cultura que admirava profundamente e que não podia dispensar. Distinguindo entre os maus poetas que “são apóstolos do dicionário e têm por evangelho um tratado de metrificacão” (e a alusão a Castilho é evidente neste trecho de *Bom Senso e Bom Gosto*³⁵), cultivou sempre a noção de que “os escritos e os escritores, as artes

³⁴ OC VI, 552. O poeta voltou ao assunto em OC VI, 564. Vejam-se também as suas observações sobre tradução em *Prosas da Época de Coimbra*, pp. 102-103, 329-330.

³⁵ *Prosas da Época de Coimbra*, p. 288.

e os artistas é que fazem a corrupção ou a grandeza das épocas”³⁶. Esta posição, assumida nos verdes anos do deflagrar da Questão Coimbrã, vai acompanhar pela vida fora aquele que havia de ascender aos mais altos cumes da poesia portuguesa.

³⁶ “A Originalidade das Letras e as Literaturas Oficiais”, in *Prosas da Época de Coimbra*, p. 302. Em 1875, ainda escreverá a António de Azevedo Castelo Branco: “Quanto a mim, o clássico não é defeito, mas sim a afectação do clássico, e só por isso, por ser afectação” (OC VI, 293).

18. A PRESENÇA DOS CLÁSSICOS NA OBRA DE CAROLINA MICHAËLIS*

Quem hoje olha para as monumentais edições críticas e comentadas que Carolina Michaëlis fez das *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* (1885) e do *Cancioneiro da Ajuda* (1904) – para só falar das duas maiores e, seguindo a ordem da sua publicação – não pode deixar de se maravilhar, não só pela grandeza e acribia de tanta erudição, como pelo rigor do método.

É certo que saíram ambas em Halle, e na verdadeira pátria da crítica textual. Mas se tivermos presente que, de então para cá, volvidos mais de cem anos em relação a um dos exemplos, e perto desse tempo no outro, as edições críticas dos nossos autores, preparadas no nosso país, continuam, com raras excepções, a desconhecer as regras, cada vez mais precisas, dessa ciência, e mesmo algumas das melhores não ousam sequer, certamente com receio de assustar os potenciais leitores, colocar o aparato crítico no lugar que lhe compete – então, a nossa admiração é ainda maior.

Outro facto não é menos surpreendente: é o de a autora ter sido, fundamentalmente, uma autodidata¹, uma vez que, terminado o ensino secundário, não lhe era lícito nessa época, como mulher, inscrever-se na Universidade, nem mesmo em Berlim, sua cidade natal, “metrópole da inteligência”, como ela se orgulhava de repetir. Todos conhecem a célebre carta de Gaston Paris, de 18.11.1871, em que o famoso filólogo lhe exprime o seu assombro: “Où donc avez-vous appris à dix-neuf ans ce que nous autres, après douze ou quinze ans de travail, nous ne savons pas encore?”. Mas talvez nem todos se lembrem da continuação desta carta: o que mais surpreendeu o especialista francês foi a parte etimológica, que não se restringia às línguas românicas, mas evidenciava o conhecimento dos antigos

* Publicado em *Revista da Faculdade de Letras do Porto: Línguas e Literaturas* 18 (2001) 199-206.

¹ Ela mesmo o declara no “Discurso de Apresentação” lido na Sala dos Capelos em 19 de Dezembro de 1912, reimpresso na reedição das *Lições de Filologia Portuguesa* feita pela *Revista de Portugal* (Lisboa, 1946), p. 1.

dialectos germânicos, do campo inseguro (ainda hoje!) do céltico, e até de línguas orientais. E, no meio disto, a afirmação, que passei à frente, com o fim de a pôr em maior destaque, por se situar no âmago deste nosso breve estudo: “Vous lisez les auteurs grecs dans leur langue”². Repare-se que os latinos não merecem qualquer referência especial, pois não era pensável sequer que não se tivesse adquirido no liceu uma sólida preparação nessa língua.

Pelas línguas e literaturas clássicas principiara ela, efectivamente, os seus estudos e continuara-os sob a direcção do seu antigo professor na Luisenschule, Carl Goldbeck³, juntamente com o das modernas.

A presença dessa formação tem sido menos realçada, como é natural, se a compararmos com a vastidão e importância, da obra desenvolvida noutras áreas, designadamente naquelas que nos tocam mais de perto, ou seja a língua, literatura e cultura portuguesas. Verdadeiramente, além dos trabalhos sobre humanistas lusos (de que o mais famoso é *A Infanta D. Maria e as suas Damas*), só um está expressamente relacionado com a língua grega, *As Capelas Imperfeitas e a lenda das divisas gregas* (Porto, 1905), onde, com uma ironia mais cortante do que lhe é habitual, examina a interpretação, referida por Frei Luís de Sousa na *História de S. Domingos* (XII.33-39), como sendo “hieróglifos egípcios” ou “oráculos sibilinos”, e as que se lhe seguiram, por “pessoas de fora, de grande juízo e vasto saber”, que, “não achando aos dois vocábulos conformidade com a língua pátria, nem com as mais vulgares da Europa, opinaram, porém, que, lidas *tanyas erey*, eram... gregas”⁴.

A demonstração da impossibilidade de se encontrarem tais formas em grego, a afirmação de que o alfabeto usado era simplesmente gótico minúsculo, a análise pormenorizada do desenho e sua simbologia, vista no contexto psicológico e político em que viveu o rei D. Manuel I, a quem a empresa dizia respeito, levam-na a propor a leitura “tanaz serey”, que não mais foi contraditada.

Artigo breve, mas rico em perspectivas, este é um dos que exemplificam o que a grande Mestra dissera aos seus alunos de Filologia Portuguesa do curso de 1912-1913⁵:

... Para mim, filologia portuguesa é o estudo científico, histórico e comparado da língua nacional em toda a sua amplitude, não só quanto à

² Parte desta carta figura na revista *Lusitânia* 10 (1917) 194; encontra-se completa em J. Leite de Vasconcelos, “Carolina Michaëlis”, *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa* 5 (1911) 282-284.

³ Cf. Maria Manuela Gouveia Delille, “Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) – uma alemã, mulher e erudita em Portugal”, *Biblos* 56 (1985) 217-248, especialmente pp. 220-221.

⁴ *As Capelas Imperfeitas e a lenda das divisas gregas*, p. 6.

⁵ Salvo indicação em contrário, as citações das *Lições de Filologia Portuguesa* serão feitas pela reedição da *Revista de Portugal* (Lisboa, 1946). Esta é da p. 152.

gramática (fonética, morfologia, sintaxe) e quanto à etimologia, semasiologia etc., mas também como órgão da literatura e como manifestação do espírito nacional.

O exemplo, que acabámos de ver, da divisa do pórtico das Capelas Imperfeitas é um caso à parte. Mas o conhecimento das duas línguas e literaturas clássicas está subjacente, como não podia deixar de ser em obra tão sólida, à quase totalidade dos seus escritos. É bem evidente em *Pedro de Andrade Caminha: subsídios para o estudo da sua vida e obra*, publicado em alemão em 1901, na *Revue Hispanique*, como complemento da edição, então recente, do poeta português, por Joseph Priebisch, para a qual dera aliás, importante contributo. Nesse artigo, que teve de aguardar mais de oitenta anos para ser vertido em português e anotado, respectivamente, por Olívio Caeiro e Adrien Roig⁶, chama a atenção para o mérito de Caminha quanto ao enriquecimento do léxico com grande número de helenismos e latinismos (de que dá como exemplo *Museu*, que foi logo adoptado por Ferreira para o *Templo das Musas*, mas também para o gabinete de trabalho do erudito⁷). E, por outro lado, identifica numerosas fontes da composição, em termos que vale a pena recordar, omitindo, naturalmente, as exemplificações⁸:

Evito entrar em pormenores porque as minhas colecções de materiais ainda não estão completas [...] Quero apenas anotar que imitações directas da Antiguidade Clássica encontram-se nele, não apenas no livro de Epigramas (Ausónio, Marcial, Teócrito), mas também nas Odes (Horácio) e Elegias (Ausónio, Mosco). As Éclogas de Teócrito e Virgílio com cantares ao desafio e lamentos de amor, estudou-as nos reflexos italianos, sobretudo em Sannazaro. De entre os discípulos nacionais de Petrarca e Horácio, Miranda e Ferreira são os seus modelos. Contudo, o próprio Petrarca foi a sua fonte principal.

A versão portuguesa, da qual retirei esta citação, encontra-se complementada e actualizada, como já se disse, por Adrien Roig, que descobriu vários documentos inéditos, entre os quais o manuscrito corrigido para impressão e apresentado à Censura, com vista à edição das *Poezias*, de 1791, e outros que permitem fixar melhor a data e local de nascimento do poeta. Entre os novos dados, uns confirmam, outros alteram as posições assumidas pela grande Romanista. Todos sabemos que é condição da investigação científica estar sujeita ao acaso da descoberta de novos dados ou da elaboração de novos métodos. O que há aqui de surpreendente é que,

⁶ Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.

⁷ Citação da nota 13 da p. 17.

⁸ *Op. cit.*, pp. 40-43. A citação é da p. 41. As exemplificações figuram nas notas.

no exemplo que estamos a considerar, tenham transcorrido mais de sete décadas até um especialista da Literatura Portuguesa Quinhentista da envergadura de Adrien Roig poder acrescentar-lhe algo de novo⁹.

Algo de semelhante ocorreu com as *Notas Vicentinas*, designadamente a IV, “Cultura intelectual e nobreza literária”, publicada pela primeira vez na *Revista da Universidade de Coimbra*, em 1922, e que, mais de quatro décadas volvidas, veio a suscitar diversas discordâncias por parte de um grande latinista, Américo da Costa Ramalho¹⁰. O mesmo professor, ao prefaciá-la, em 1994, a reedição de *A Infanta D. Maria e as suas Damas*, obra marcante que estava quase a completar um século de existência, pois fora publicada a primeira vez em 1902, pôde também apresentar muitos dados novos, porquanto os conhecimentos sobre o Humanismo em Portugal têm-se ampliado consideravelmente, graças aos estudos do mesmo Prof. A. Costa Ramalho¹¹ e seus discípulos, vários dos quais já hoje doutorados, e ainda de outros investigadores como J. V. Pina Martins, Luís de Matos, R. M. Rosado Fernandes, Amadeu Torres, J. Mendes de Castro – para só citar os nacionais. Continua, porém, a faltar a obra de conjunto que Carolina Michaëlis mais do que uma vez desejou que se fizesse: a história do Humanismo em Portugal¹².

Muito mais provas do seu saber clássico poderiam aduzir-se, colhidos na vasta obra publicada. Mas há outras fontes a que podemos recorrer para o demonstrar, que afloram em outros vestígios da sua actividade: uma é o conjunto de *Lições de Filologia Portuguesa* que se encontra editado¹³; outra são os volumes anotados da sua biblioteca, cuja maior parte a Faculdade de Letras de Coimbra conseguiu adquirir. Por estes últimos principiaremos.

⁹ O estudo de António Baião, “O poeta Pedro de Andrade Caminha e um seu cancionero desconhecido”, *Boletim de Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa* 10 (1916), transcreve documentos relativos ao autor que, como observa A. Roig, “complementam o conhecimento da biografia de Caminha” (*op. cit.*, p. 103).

¹⁰ Em artigos publicados entre 1963 e 1972, e depois reimpressos nas colectâneas do autor *Estudos sobre a Época do Renascimento* (Coimbra, 1989), pp. 159-183, e *Estudos sobre o Século XVI* (Lisboa, 1983), pp. 175-177.

¹¹ Os seus principais trabalhos neste âmbito encontram-se reunidos nos quatro volumes com o título *Para a História do Humanismo em Portugal* (I, Coimbra, 1988; II, Lisboa, 1994; III, Lisboa, 1998; IV, Lisboa, 2000). O mesmo autor refere a bibliografia principal sobre o assunto no artigo “Humanismo em Portugal”, que escreveu para *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*.

¹² Cf. “Literatura Antiga Portuguesa” in *Biblioteca Nacional de Obras Célebres*, 1913, reimpressa em *Dispersos. Originais Portugueses. I. Varia* (Lisboa, Revista Ocidente, 1969), p. 13; *Lições de Filologia Portuguesa*, p. 136.

¹³ Foram impressas sob a forma de “sebenta” as do curso de 1911-1912 (Coimbra, 1912); as de 1912-1913 (Coimbra, 1912); de 1913-1914 (que na verdade ainda pertencem ao curso anterior, Coimbra, s.a.); *Lições práticas de Português Arcaico* (coordenadas por Francisco Pinto d’Almeida, Coimbra, 1913). Este conjunto foi reeditado, como já dissemos, pela *Revista de Portugal* (Lisboa, 1946) e novamente pela Dinalivro (Lisboa, s.a. [1976?]). Com o título “O milagre do verbo” foi publicada na *Revista Lusitana* 21 (1918) 5-32, a “Introdução a lições de Filologia Portuguesa na Universidade de Coimbra. Curso de 1917-1918”.

De alguns exemplos já dei notícia há anos, num artigo que escrevi sobre António Ferreira¹⁴. Precisava eu nessa altura de consultar a obra de Júlio de Castilho, *António Ferreira, Poeta Quinhentista*¹⁵, para ver se esse comentador teria notado que havia éclogas do nosso autor que, em certos passos, se aproximavam muito mais de Teócrito do que de Virgílio, como me parecia. Tive então a surpresa de ler, no único exemplar disponível que encontrei – o da biblioteca de Carolina Michaëlis –, com respeito à afirmação do comentador português, de que os vv. 99-100 da Écloga VII eram tomados de Virgílio, *Bucólicas* V.27-28, a seguinte nota escrita à margem em gótico cursivo, na letra inconfundível da grande romanista: “falsch; eher nach Theokrit”. Efectivamente, no *Idílio* I.71-72 do Siracusano, são mencionados, em tripla anáfora de grande efeito dramático, três espécies de animais selvagens que lançam os seus clamores pela morte de Dáfnis: chacais, lobos e leões. António Ferreira dá uma ênfase semelhante à lamentação, fazendo recair a repetição sobre o verbo, usado primeiro em anáfora, depois em quiasmo, e substituindo os chacais pelo genérico “feras”:

Dáfnis choraram na montanha as feras,
Choraram os lobos, os leões choraram.

Em Virgílio, figuravam apenas os leões, para desespero dos comentadores, que observam que não existem tais feras na Sicília, e que esta é, juntamente com a referência aos tigres que vem dois versos adiante, a primeira ocorrência desses animais na poesia latina¹⁶. Refira-se de passagem que Donald Earl, o mais recente editor e comentador do Horácio português, que é pouco propenso a aceitar a presença de intertextualidades vindas do grego, apenas nota “o choro dos leões vem do lamento virgiliano por Daphnis, *Écl.* 5, ll. 27-28”¹⁷. E acrescenta-se ainda que o mesmo lusitanista apenas aceita a identificação dos vv. 179-180 da mesma ode (também apontada por Carolina Michaëlis em nota autógrafa), com a ressalva de que “Ferreira poderia ter lido as poesias do bucolista grego em tradução latina”¹⁸.

Escolheria agora um exemplo latino. Trata-se da *Écloga* IV.37-38, onde se lê:

¹⁴ “Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira”, *Humanitas* 11-12 (1959-1960) 80-111, reimpresso na colectânea *Temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1972) 37-76 [2008: 27-56].

¹⁵ Rio de Janeiro, 1875, 3 vols.

¹⁶ Veja-se, por exemplo, o comentário de Wendell Clausen na sua edição (*Virgil. Eclogues*, Oxford, 1994, pp. 160-161). O poeta acentua, de resto, a sua proveniência africana qualificando-os de *Poenos*.

¹⁷ António Ferreira, *Poemas Lusitanos*. Edição crítica, introdução e comentários (Lisboa, 2000). A citação é da p. 155.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 536. Mesmo assim, ainda dubitativamente: “as palavras que usa parecem vir do *Idílio* I de Teócrito...”. Lembre-se que a *editio princeps* do Bucolista grego é de 1480 e a primeira tradução latina parece ter sido simultânea.

também sou chamado
dos pastores poeta, e não o creio.

Aqui, Castilho, depois de citar o passo, comenta que Ferreira “traduz bem”:

Et me fecere poetam
Pierides; sunt et mihi carmina; me quoque dicunt
Vatem pastores; sed non ego credulus illis.

Carolina Michaëlis põe traços sobre o primeiro destes versos e o segundo, até *carmina*. É certo que a afirmação *sunt et mihi carmina* pode perfeitamente aceitar-se como equivalente de “Também eu canto” (que pertence ao começo do v. 37, e que Castilho não transcreve). Mas a investidura das Musas (*Et me fecere poetam Pierides*), que faz parte do conjunto em *Bucólicas* IX.31-34, não figura, efectivamente no poema lusitano¹⁹.

Se as anotações à edição de Júlio de Castilho, de que demos apenas amostras, são numerosas (e várias, aliás, concordantes), tão-pouco se encontram ausentes de outras obras. Das muitas que ficaram registadas na edição escolar de *Os Lusíadas* por Mendes dos Remédios²⁰, referirei apenas duas, logo na entrada do poema. Uma diz respeito a I.3.1, “Cessem do sábio grego e do Troiano”. O professor de Literatura identificou o primeiro herói com Ulisses e o segundo com Virgílio. Carolina Michaëlis riscou este último e escreveu à margem, seguido do ponto de exclamação muito usado pelos alemães para assinalar uma correcção: “Aeneas!”. Na estrofe seguinte, em nota a I.4.7, esclarece-se, a respeito de “Por que de vossas águas Phebo ordene”, que se trata do deus do sol. A romanista escreve à margem o epíteto apropriado a este contexto: “Apollo Mus-agetes”. O próprio hífen com que distingue graficamente os dois elementos do composto aponta para a etimologia do vocábulo grego e propriedade da sua adequação à exegese deste caso.

Creio que daria bons frutos uma análise cuidada de outras edições pertencentes a esta biblioteca. E seria boa altura de o fazer, pois o lápis com que foram grafadas está em vias de desaparecimento.

Referi há pouco que também nas *Lições de Filologia Portuguesa* abundam as provas do saber clássico da preletora. Tratando temas como “Filologia: noções etimológicas e semasiológicas” ou “Latim falado e latim escrito”, esse fundamento não podia estar ausente. Muitos passos evidenciam o conhecimento directo dos autores. Cito um exemplo que me parece extremamente expressivo²¹:

¹⁹ Earl, *op. cit.*, p. 551, escreve simplesmente: “37-8 *Também... creio*: imitação de Virgílio, Écl. 9, 11. 32-34”.

²⁰ Coimbra, 1900.

²¹ *Op. cit.*, p. 230.

O estilo latino – com as devidas exceções na idade de ouro e argêntea – é lacónico, lapidar.

Ciclópico às vezes, pelo menos na primeira fase de literatura, até Cícero. As juntas das pedras, duras, mas bem aparelhadas, por exemplo, das sentenças catonianas, não eram preenchidas com argamassa.

A sua preferência pelo Grego evidencia-se mais do que uma vez. No final da primeira lição ao curso de 1912-1913, há um acrescento que foi omissa na reedição da *Revista de Portugal*, mas figura na primitiva sebenta (pp. 28-29), em que a Mestre afirma que gaba e sempre continuará a enaltecer os gregos que venera *super omnia*, e deseja que os seus alunos se compenetrem da importância excepcional da cultura helénica, pelo que lhes vai recomendar a leitura de alguns artigos. E acrescenta em nota:

Há um livrinho alemão sobre o tema “o que pessoas ilustradas devem saber de grego” que merecia tradução: A. Hemme, *Was muss der Gebildete vom Griechischen wissen?* (Leipzig 1905).

Na aula seguinte, ao fazer a história do composto *filologia*, que naturalmente começou em Platão, chama a atenção em nota para o *Fédon*, aquele que considera “o mais perfeito, mais sugestivo daqueles diálogos de Platão em que Sócrates é *duce, signor e maestro*”, e também para o *Banquete* (sem omitir uma referência ao de Xenofonte com o mesmo título), e conclui, com a sua quase lendária disponibilidade para ajudar os discípulos: “Aos que, não sabendo grego, entendam alemão, posso recomendar (e emprestar) excelentes traduções²².”

Também o valor do Latim tem nestas lições o seu lugar de honra. Ao terminar a aula sobre a história do uso e da evolução da língua desde a Antiguidade aos filósofos, até aos do século XVIII, e de concluir que na actualidade predominam, como línguas internacionais, o francês, inglês e alemão, acrescenta²³:

Mas, apesar disso, o seu valor não diminuiu. Quem sabe latim, tem na mão a chave que abre os tesouros da antiguidade e os da cultura moderna, pois ela deriva da greco-romana, e do cristianismo.

É preciso respeitarmo-lo como vaso sagrado do pensamento humano durante mais de dois mil anos. Sobretudo as nações românicas, que lhe devem o instrumento admirável da sua fala, precisam de estudá-la com amor.

Termino com dizeres de um grande pensador alemão que foi admirável cultor da sua língua pátria.

²² Pp. 131-133.

²³ *Op. cit.*, p. 185.

Segundo ele, o homem que não sabe latim assemelhava-se a um viandante que, em época de chuva e nevoeiro, atravessa uma paisagem formosa. O seu horizonte é extremamente acanhado. Só vê bem o que lhe fica perto, a poucos passos de distância não distingue nada. Mal reconhece vagos contornos.

O horizonte do Latinista, pelo contrário, é amplo. Abrange, além dos tempos modernos, a Idade Média e a Antiguidade.

Uma nota esclarece que o pensador alemão que assim se exprimia é Schopenhauer²⁴.

As *Lições de Filologia Portuguesa* saíram, como é do conhecimento geral, desfiguradas por erros e gralhas de toda a espécie. E, apesar de a reedição da *Revista de Portugal* ter anunciado, na Advertência final da p. 426, que conseguira obter “um exemplar de uso da Autora”, pelo que se propunha vir a apresentar “um apanhado de importantes emendas”, não chegou a fazê-lo. Quando lemos, por exemplo, na nota 24 da p. 130, que “Em grego havia *glossa* e *glotta*. A primeira forma é ática. A segunda iónica”, é evidente que os alunos trocaram os dialectos. Mesmo assim, a leitura destas memórias vivas das aulas, com tudo quanto documentam sobre um saber multímido e actualizado e um empenho quase carinhoso em o transmitir aos discípulos, revela-nos uma faceta que excede em poder evocativo as obras impressas pela autora, e que nos faz compreender até que ponto é válida a poética frase com que Eugénio de Castro²⁵ sintetizou o espírito que as vivificava: “As suas lições não eram um sermão, eram uma comunhão”.

²⁴ *Parerga et Paralipomena* I, § 299.

²⁵ Apud Cruz Malpique, D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. *Mulher de Espírito e Mulher de Coração* (Porto, 1955), p. 43.

19. POETAS GREGOS EM AUGUSTO GIL*

Para quem conhecer apenas em Augusto Gil o poeta de verso dúctil e cadência fácil, cuja musicalidade lhe granjeou o aplauso dos salões nas primeiras décadas deste século, o cantor de temas não raro marcados pelo circunstancial, o autor sob a influência confessada de António Nobre, João de Deus, Guerra Junqueiro¹ – para esses, será certamente motivo de surpresa ouvir falar da presença de modelos helénicos na sua arte.

E, contudo, eles encontram-se desde *O Canto da Cigarra*, publicado em 1910, ou seja, no mesmo ano do *Luar de Janeiro* – duas obras de índole tão diversa que o próprio autor se apressou a prevenir, no prefácio à primeira edição desta última, que “os dois livros têm uma tão íntima ligação como a existente entre os pontos extremos da curva de amplitude dum pêndulo”².

Ora, em *O Canto da Cigarra*, que o poeta declara ter composto num período em que fizera “uma época de suculentas leituras”³, seguida da de “todas as semiapagadas invectivas que, contra a mulher, tinha lido”⁴, figuravam, sob o título genérico de “Graça Imortal”, quatro epigramas vertidos do grego, um atribuído a Platão, outro de Antípatro, um terceiro de Demódoco e outro ainda de Juliano do Egipto, todos eles pertencentes à *Antologia Palatina*.

* Publicado em *Humanitas* 21-22 (1969-1970) 379-401. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.ª ed. rev.), 225-249.

¹ É o próprio autor que o escreve, em 1919, no prefácio a *Versos* (pp. 15-16). Da sua especial admiração por João de Deus é testemunho o facto de lhe ter dedicado a colectânea dos seus primeiros versos – *Musa Cérula* – com o moto “honorate l’altissimo poeta” (tirado do *Inferno*, IV.80), e uma obra da maturidade – *Sombra de Fumo* – em que lhe aplica o famoso verso com que Dante se dirige a Virgílio no *Inferno* II.140: “Tu duca, tu signore e tu maestro”.

² P. 7. Nesta, como nas restantes citações de Augusto Gil, servimo-nos do texto das *Obras Completas* (Lisboa, Portugália Editora, 10 vols., com diversas reedições).

³ Prefácio, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 14.

São quatro tentativas, cada uma precedida de algumas palavras: na terceira, para justificar uma alteração ao original; nas restantes, para dar a versão literal, antes de apresentar a imitação portuguesa.

Vejamos o primeiro exemplo, tirado de *A.P.* VI.1.

Em dois dísticos, é-nos dada, em discurso directo, a fala de uma cortesã que, depois de evocar os tempos da sua juventude altiva, em que à sua porta enxameavam jovens apaixonados, declara que vai consagrar o espelho à deusa de Pafos, pois não quer ver-se como é agora, e não pode mirar-se como dantes era.

Ao imitar o epigrama, Augusto Gil tomou a imagem do enxame, mas amplificou-a com as “abelhas doiradas”. Desenvolveu o motivo da anterior beleza da mulher, adjectivou o nome da Grécia e substituiu por uma perífrase o da deusa. A antítese final, sublinhada pelos correlativos τοίη-οίη, exprime-se agora por duas frases negativas exclamativas perfeitamente simétricas, em que, aliás, se mantém a tensão do original entre o querer e o poder.

Os processos aqui adoptados vão repetir-se noutras imitações. Assim, no “Epigrama cómico a Vénus”, de Antípatro (*A.P.* V.31) onde, suprimidos os dois últimos versos, o poeta segue a enumeração das três idades, mas amplifica largamente os motivos seguintes, quer ao falar de Vénus, acrescentando

..... a bela deusa das beldades,
que das alvas espumas foi nascida,

quer ao descrever a sua atitude para com o representante de cada uma dessas idades, que ele identifica com o metal que lhe oferecem. Assim, o que se dizia num só dístico elegíaco grego⁵:

καὶ χρυσοῦν τίει, καὶ χάλκεον ἄνδρ' ἐφίλησεν,
καὶ τοὺς ἀργυρέους οὐ ποτ' ἀποστρέφεται

espraia-se agora por três dísticos, cada um para seu metal, com substituição do bronze pelo ferro:

Alegre acolhe quem no seu tesoiro
Despeje as mãos a transbordarem de oiro...

Mas nem por isso expulsa ou desacata
Os que – por míngua de oiro – lhe dão prata...

E aos que só moeda de vil ferro dão...
Nem mesmo a esses ela diz que não!

⁵ “Presta honras ao homem de ouro, ama o de bronze, e não manda embora os de prata.”

É a propósito do terceiro epigrama, imitação de Demódoco (A.P. XI.237), que o poeta português chama a atenção para a mudança do nome. E fá-lo, por lhe parecer “que o arrevezado patronímico destoa fortemente em versos modernos, mesmo quando eles, como neste caso, intentam reflectir a beleza antiga”⁶.

O original grego, muito conhecido, consta apenas de um dístico elegíaco, no qual o hexâmetro, até à pontuação bucólica, refere o facto: a mordedura da víbora. O resto do hexâmetro e o pentâmetro, descrevem os efeitos⁷:

Καπαδόκην ποτ' ἔχιδνα κακὴ δάκεν' ἀλλὰ καὶ αὐτὴ
κάτθανε, γευσάμενη αἵματος ἰοβόλου

Ora Augusto Gil foi buscar um nome também grego, mas aclimatado aos ouvidos portugueses, por estar na tradição horaciana⁸. O nome tem a vantagem de propiciar a rima no dístico inicial, correspondente ao hexâmetro até à pausa:

Um dia uma víbora mordeu num pé
A pérfida Cloé.

O resto do dístico desenvolve-se num pequeno quadro de pergunta e resposta, trocadas com um auditório imaginário, em que a concisão do original é substituída pela energia e rapidez do diálogo:

Perguntarão: Que sucedeu
À pérfida Cloé? Morreu?

Isso morreu ela...
Mal sentiu a mordidela.
Não teve febre, nem ardor, nem nada.

– A bicha é que morreu envenenada!

O quarto epigrama da série, de Juliano do Egipto (A.P. XVI.388) é uma pequena composição ao gosto anacreôntico. Depois de dar a versão exacta, o nosso poeta glosa-a em verso, fazendo corresponder uma estrofe às duas primeiras linhas do

⁶ É curioso observar que o mais recente tradutor de epigramas da *Antologia Palatina*, Robin Skelton, adoptou exactamente o mesmo processo, e pelas mesmas razões (*Two Hundred Poems from the Greek Anthology*, London, Methuen, 1971, pp. XVIII-XX).

⁷ “Mordeu um dia a Capadoce uma víbora má; mas foi esta quem morreu, por ter provado o sangue venenoso.”

⁸ E.g. *Odes* I.23, III.7, III.9, III.26.

original; outra às três seguintes; duas às outras duas. Tudo com riqueza de pormenores, realismo, amplificação com elementos novos e um movimento cada vez mais marcado, para pôr em relevo a situação final.

Temos, assim, quatro exemplos, que só por si já nos dão uma ideia do modo como Augusto Gil, pegando no tema de um epigrama da *Antologia Palatina*, o desdobra, com pormenores que lhe dão vida e movimento tais, que quase se não lamenta ter-se assim esbatido a concisão original.

Dir-se-ia que aperfeiçoa já algumas das qualidades que mais tarde vai usar em criações próprias. É especialmente digno de nota, a nosso ver, o parentesco espiritual entre estes poemets e alguns dos que figuram em *Avena Rústica*, sobretudo os “versos para serem gravados num chafariz”, *A Fonte de Bem Canta*, espécie de epigrama epidíctico, para usar a terminologia, aliás nem sempre muito precisa, das grandes divisões da *Antologia Palatina*⁹:

Já fui orvalho cândido, a tremer
 No íntimo dos lírios,
 E lágrimas nuns olhos de mulher
 Pisados de martírios,

E onda do mar,
 E nuvem do ar...

Agora vede:
 Mudei-me em doce linfa transparente
 Para dar de beber piedosamente
 A quem tem sede...

A *Avena Rústica* data dos últimos anos da vida do autor, porquanto é de 1927. Um ano após a sua morte, em 1930, saía um livro póstumo, *Rosas desta Manhã*, constituído exclusivamente por versões de poetas gregos. É de supor que o contacto de Augusto Gil com os epigramatistas se não tivesse limitado, até então, aos quatro exemplos de *O Canto da Cigarra* que vimos acima, e que reaparecem nesta colectânea com os números VIII, XIV, XIX e XI, respectivamente, mas tivesse ido lendo e acumulando versões dessas pequenas obras-primas.

O parentesco espiritual entre Augusto Gil e os epigramatistas gregos foi logo notado por Júlio Dantas, ao prefaciá-lo *Rosas desta Manhã*, o qual, aliás, manifestou a sua surpresa por ele conhecer “os poetas das antologias de Meleagro e de Filipe

⁹ Há, na *Antologia Palatina*, diversos επιδεικτικὰ ἐπιγράμματα consagrados a fontes, como IX.374, IX.676, IX.684 (todos anónimos) e XVI.230 (de Leónidas de Tarento). Mas nenhum desses pode ter sido modelo do nosso.

de Tessalónica, cujas composições, breves e nítidas, com a pureza de recorte dos camafeus antigos, se pareciam tanto com as suas”¹⁰. E, mais adiante, formula a hipótese de o conhecimento destes poemetos lhe ter vindo “senão no original, pelo menos nalguma tradução francesa”.

Sabendo nós que Augusto Gil, antes de cursar Direito em Coimbra, foi educado num colégio de Jesuítas e guiado nos estudos de latim por um padre amigo da família¹¹, sem que nada conste acerca do aprendizado da outra língua clássica, não é de pôr a hipótese da leitura no original grego, mas permanece como provável a de uma versão latina. No entanto, a enorme colectânea que é a *Antologia Palatina*, além de se ter tornado mais acessível em latim, fora também traduzida para as línguas modernas, na totalidade ou sob a forma de selecta¹². Assim, em França, onde já em 1608 Florent Chrestien fizera versões parcelares, a primeira tradução completa, por Félix Dehèque, publicada em 1863, foi um acontecimento literário, assinalado com entusiasmo por Sainte-Beuve¹³. Pode ter sido a leitura deste artigo que despertou o gosto do nosso poeta. Criado num período de predomínio quase absoluto da cultura francesa entre nós – tão bem caricaturado por Eça de Queirós, aliás, um dos seus melhores adeptos¹⁴ – é o próprio Augusto Gil que declara, no prefácio à segunda edição de *Versos*, datado de 1919, quanto a sua geração fora influenciada por aquele país¹⁵:

Juntem agora um rol intérmino de novidades abstrusas e transitórias que vinham de França, em caixotes, mensalmente: instrumentismo, simbolismo, decadentismo, neo-religiosismo...

Em face destas circunstâncias, surge como mais provável o intermediário francês¹⁶. A juntar a estas razões, há uma de ordem linguística que nos parece

¹⁰ Prefácio da 1.ª edição, pp. 10-11.

¹¹ Ladislau Patrício, *Augusto Gil*, Lisboa, Portugalíia, s.a., pp. 14 e 20.

¹² Para dar ideia da sua difusão em países cultos, como a Inglaterra, basta dizer que, entre 1806 e 1913, se publicaram vinte e seis livros com trechos escolhidos e que a obra desempenhava papel de relevo na educação oficial britânica no século XIX, a ponto de haver selectas especiais para os alunos de Westminster e Eton (dados colhidos em W. R. Paton, *The Greek Anthology*, 5 vols., Loeb Classical Library, 1916 (repr. 1953), e Robin Skelton, *Two Hundred Poems from the Greek Anthology*, cit., p. XI).

¹³ *Nouveaux Lundis*, tome VII, pp. 1-52. Podem citar-se também, entre outras versões, a de Chopin, *Choix d'Épigrammes tirées de l'Anthologie Grecque*, Paris, 1854, e a de Juvénat, *Traduction littérale de l'Anthologie*, Lons-le-Saulnier, Gauthier, 1876.

¹⁴ “O Francesismo” in *Últimas Páginas*.

¹⁵ Pp. 16-17. A situação é remanescente da que descrevera Eça, ao biografar Antero (*Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, p. 254).

¹⁶ Pela mesma época (1922), Fernando Pessoa, ao traduzir oito epigramas da *Antologia Palatina* (n.º 880 da edição da *Obra Poética* por Maria Aliete Dores Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960), serviu-se da versão inglesa de W. R. Paton, atrás citada, como era de esperar da sua formação escolar

significativa. É o facto de, no epigrama XXIII, se ler *Nereia*, onde no original está *Nereu*, confusão que só se explica, se se estiver a utilizar um texto francês, onde o sufixo nominal masculino *-eus* e o feminino *-ea* dão o mesmo resultado fonético.

Se observarmos o conjunto dos quarenta epigramas seleccionados para tradução, verificamos o franco predomínio dos do Livro V (Eróticos), do Livro VI (Dedicatórios) e do Livro VII (Sepulcrais). Em muito menor número, encontram-se exemplos dos Livros IX, XI, XII, XIII, XVI¹⁷.

britânica. É curioso notar que, nessa pequena selecção, há dois modelos que também foram imitados por Augusto Gil: VI.1 e VII.441.

¹⁷ As equivalências que estabelecemos são como segue:

	ANTOLOGIA PALATINA	ROSAS DESTA MANHÃ
Liber V (Epigrammata erotika)	31	XIV
	79	V
	106	II
	148	XVIII
	152	XII
	172	XXXIV
Liber VI (Epigrammata dedicatoria)	1	VIII
	134	XXXV
	164	XXIII
	226	XXVIII
	262	XVI
	302	XXIX
	Liber VII (Epigrammata sepulchralia)	153
160		IX
173		XXII
217		XXV
249		XV
259		VII
269		XXI
348		XXXVI
441		XXXVIII
453		XXVII
511		XXXI
Liber IX (Epigrammata demonstrativa)	632	IV
	650 <i>bis</i>	XXIV
	324	III
	334	XXXII
	Liber XI (Epigrammata convivalia et irrisoria)	48
186		XXXVII
237		XIX
Liber XII (Stratonis Musa puerilis)	23	XXX
	60	XIII
Liber XIII (Epigrammata variis metris scripta)	7	XX
Liber XVI (Appendix Planudea)	200	XXXIII
	215	I
	388	XI

Observando agora quais os autores escolhidos, nesse vasto acervo de nomes e épocas que é a *Antologia Palatina*, encontramos uma nítida preferência pelos do período helenístico. Assim, temos Antípatro (XIV), Asclepiades de Samos (XXV), Calímaco (XX, XXVII), Diótimo de Mileto (II, XXII), Leónidas de Tarento (XVI, XXVIII, XXIX), Meleagro (XII, XIII, XVIII, XXX, XXXIV), Mnasalco (III), Mosco de Siracusa (XXXIII), Nicarco (XXXVII), Perses (XXXII). Da época romana, temos Diodoro (IV), Filipe de Tessalónica (I), Luciano (XXIII) e, já no seu termo, Juliano do Egípto (XI). Quanto aos poemas atribuídos a autores arcaicos ou clássicos, é difícil estabelecer a respectiva cronologia, dada a incerteza da sua autenticidade: pseudo-Arquíloco, epigr. 16 Diehl (XXXVIII); pseudo-Anacreonte, fr. 113 Diehl (XXXV), *Anacreontea* 4 Preisendanz (XXVI) e fr. 101 Diehl (IX); Demódoco, epigr. 4 Diehl (XIX); Simónides (?), epigr. 92 Diehl (XV), 99 Diehl (XXXVI), 84 Diehl (XXXI), 97 Diehl (XXIV); Platão (?), epigr. 2 Diehl (V), 15 Diehl (VIII), 10 Diehl (VII), 30 Diehl (XXI). Numa linha de autenticidade igualmente duvidosa, pode mencionar-se o epigrama de Cleobulo de Lindos (VI).

Destes, vamos tomar mais alguns exemplos, dos quais os três primeiros são imitações muito felizes.

O Epigrama V, “O Doce Pomo”, baseia-se em A.P. V.79, onde é dado como de Platão. Principia com o atirar de uma maçã – símbolo tradicional do amor –, pedindo a anuência da amada, e termina com uma advertência sobre a brevidade da hora¹⁸:

Τῶι μήλωι βάλλω σε' σὺ δ' εἰ μὲν ἐκοῦσα φιλεῖς με,
δεξαμένη τῆς σῆς παρθενίης μετάδος'
εἰ δ' ἄρ', ὃ μὴ γίγνοιτο νοεῖς, τοῦτ' αὐτὸ λαβοῦσα
σκέψαι τὴν ὥρην ὡς ὀλιγοχρόνιος.

O poeta português transforma a primeira frase numa pequena cena em dois momentos; amplia a segunda com uma metáfora; e desenvolve a terceira, insistindo no motivo da caducidade. Temos, assim, em vez da brevidade grega, um quadro vivo, de movimento, na nossa frente, em que apenas o verso solto no fim, estranho ao modelo, vem desviar, com mal contida ironia, as atenções do ponto principal:

Olha: vou atirar
Com este pomo ao ar...

A estas composições, todas da mesma colectânea, há a acrescentar o fr. 105 Lobel-Page de Safo (X) e o fr. 11 Diehl de Focílides (XI). De dois poemetas, o XVII (anónimo) e o XXXIX (dado como de Clídias, nome que se não conhece), não conseguimos encontrar os modelos.

¹⁸ “Atiro-te um pomo. E tu, se de vontade me amas, recebe-o, e dá-me a tua vingindade. Se não, sucederá o que não julgas; pegará nele e verás como a estação passa depressa.”

Apanha-o! E se for,
 Ah! se for verdade
 Que me tens amor,
 Dá-me a tua fulgente virgindade
 Como quem dá um casto lírio em flor!

Se não me estimas, seiozinho esquivo,
 O pomo, ainda assim, é teu também,
 Para verificares que é fugitivo
 O olor que tem
 E o seu mavioso e dólcido sabor...

– Eterno, cá na terra, só o amor!

É também atribuído a Platão o Epigrama VII, “A nostalgia da Pátria”. Dos dois sobre tema semelhante que figuram na *A.P.* VII.256 e 259, deve ter sido este último o que serviu de modelo¹⁹:

Εὐβοίης γένος ἔσμεν Ἐρετρικόν, ἄγχι δὲ Σούσων
 κείμεθα· φεῦ, γαίης ὅσσον ἀφ’ ἡμετέρης.

Um dístico apenas, onde cabe todo o horror grego a morrer em terra alheia. Augusto Gil transformou a lamentação dos homens de Erétria num contraste entre a alegria da partida, como mercenários, o entusiasmo no combate, a morte vitoriosa, e a terrível nostalgia de ficarem sepultados longe da pátria:

Somos tudo quanto resta
 De Erétria, da nossa terra.
 Alegrementemente, com a alma em festa,
 Viemos todos, todos para a guerra.

Alegrementemente,
 Altivamente,
 Com a bravura dos heróis antigos,
 Cada um de nós, sempre a lutar na frente,
 Caiu prostrado
 No chão regado
 Pelo sangue quente
 Dos inimigos...

¹⁹ “Somos naturais de Erétria na Eubeia; jazemos perto de Susa; ai! quão longe da nossa terra!”

E agora, já passada a ebriedade
 De assassinar e de morrer na guerra,
 Oh deuses imortais! quanta saudade!
 – Que longe, como é longe a nossa terra!...

O Epigrama XIII, “Cegueira de Amor” de Meleagro, transforma o original de A.P. XII.60 num quadro que ganha em vivacidade o que perdeu em concisão. Assim, passou-se do simples dístico²⁰:

Ἦν ἐνίδω Θήρωνα, τὰ πάνθ’ ὀρώ’ ἦν δὲ τὰ πάντα
 βλέψω, τόνδε δὲ μή, τᾶμπαλιν οὐδὲν ὀρώ.

para duas estrofes contrastantes:

Um caso singular
 Mas sempre verdadeiro:
 Se poiso em ti o olhar
 – Abranjo o mundo inteiro!...

Porém, oh fado torvo e prepotente,
 Porém, oh sorte perra e negregada,
 Se tu não vens, e passa toda a gente,
 Cego de repente
 – Já não vejo nada!...

O Epigrama XV, “Mensagem aos Lacedemónios”, é o mais célebre de todos os tempos (A.P. VII.249). Apesar de só uma tradição tardia o atribuir a Simónides (pois o primeiro a citá-lo, Heródoto, VII.228, não lhe exprime claramente a autoria), é difícil supor que qualquer outro poeta da época fosse capaz desta concisão e força²¹:

ἽΩ ξεῖν’ ἄγγελον Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆιδε
 κείμεθα, τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.

Talvez porque essas mesmas qualidades dificilmente se traduzem para outra língua, a versão de Augusto Gil, sendo bela e enobrecida por latinismos e por rimas difíceis, fica aquém do original:

²⁰ “Se olho para Téron, tudo vejo; mas, se tudo avisto, e a ele não, já nada vejo outra vez.”

²¹ “Estrangeiro, vai anunciar aos Lacedemónios que jazemos aqui, por obedecermos à suas ordens.”

Vê, caminhante, este local silente
 Do nosso eterno sono intemerato,
 E vai a Esparta e diz à nossa gente
 Isto – unicamente:
 Que foi executado o seu mandato.

Algo de semelhante aconteceu com outro dístico que, a ser realmente de Simónides, mostra outra faceta do austero moralista: a humorística. Trata-se de A.P. VII.348²²:

Πολλὰ πίων καὶ πολλὰ φαγών, καὶ πολλὰ κάκ' εἰπών
 ἀνθρώπους, κείμαι Τιμοκρέων Ῥόδιος.

Em vez das anáforas que dão tanto vigor ao retrato de Timocreonte, Augusto Gil desenvolve, no seu Epigrama XXXVI, um pequeno quadro, enfeitado com adjectivos e metáforas, depois de ter invertido a ordem – aqui tão importante pelo seu efeito –, pois começa por dizer o nome do poetastro visado:

Ignoto caminhante,
 Para, por um instante,
 Neste lugar, se podes:
 Que jaz aqui Timócreon, de Rodes!

Passou folgada vida prazenteira,
 Foi sol sem nuvens, claro e matinal.
 Comia mais que uma frieira,
 E a beber, excedia um grande areal!

Teve também estoutra qualidade:
 Dizia, com pilhéria, sempre mal
 Da fedorenta e pífia Humanidade...

Poderíamos apontar muito mais exemplos, que, como os já indicados, oscilariam entre a correspondência quase perfeita e a paráfrase livre ao texto. Verificaríamos que, na maior parte dos casos, o poeta, uma vez apreendido o essencial do modelo, o amplia e transforma, enriquecendo-o com metáforas novas e uma farta adjectivação, num pequeno quadro cheio de vida, a que não falta a nota trepidante do ritmo. Trata-se, portanto, de um autêntico recriar, em que, se muitas vezes se

²² “Depois de muito beber e de muito comer e de muito maldizer dos homens, aqui estou eu jazente, Timocreonte de Rodes.”

sacrificou a concisão²³, nunca se perdeu a nitidez, a graça, a vivacidade, que são o atractivo principal de grande parte dos epigramas gregos.

Outro modelo helénico atraiu também Augusto Gil, e esse, confessadamente, através de uma versão francesa. Trata-se agora de uma tragédia, *As Fenícias* de Eurípides, a mais longa desse autor, e uma das mais apreciadas, a ponto de ter sido uma das três que constituíram a chamada tríade bizantina. Cheia de lances dramáticos, de rasgos espectaculares, com um grande elenco de figuras, já os editores antigos notaram que era cenicamente bela, mas com partes “só para encher”²⁴. Até onde esse facto resulta de interpolações ou da tentativa de acumular meios dramáticos de grande efeito²⁵, é assunto que se discute, desde a incisiva e drástica edição de Valckenaer. Mas, que nem todas as partes são do original, dificilmente poderia negar-se.

O certo é que as críticas dos antigos voltaram à pena de Racine, quando se inspirou nesta peça para compor a sua tragédia *La Thébaïde ou Les Frères Ennemis*. O drama ficou na sombra das obras-primas que se lhe seguiram na carreira do autor²⁶. Mas, dois séculos depois, um dramaturgo francês menor ainda se lembrou dela, ao compor *Les Phéniciennes*. Era Georges Rivollet, que havia já encenado uma *Alceste*, e que, em 1903, estreou umas *Fenícias* no Teatro Antigo de Orange, depois repetidas em Paris, na Comédie Française. Nesta última cidade foram publicadas, em 1905.

É esta a versão que Augusto Gil traduziu sob o título “Um Fragmento de *As Fenícias* de Eurípides”, acrescentando que o fazia “segundo a paráfrase de Rivollet”²⁷. Encontra-se no final da colectânea chamada *Versos*, onde passou a figurar desde a segunda edição (1919).

O modelo é uma peça em quatro actos, quase toda em alexandrinos, à boa maneira dos clássicos franceses, que mantém o argumento de Eurípides nas suas

²³ Chegou-se ao extremo de afirmar que um só dístico era a medida ideal. Assim o escreveu Cirilo, *A.P.* IX.369:

Πάγκαλόν ἐστ' ἐπίγραμμα τὸ δίστιχον ἢν δὲ παρέλθῃς
Τοὺς τρεῖς, ῥαψωιδεῖς κοῦκ ἐπίγραμμα λέγεις.

O epigrama mais belo é o de dois versos; se passares ao terceiro, estás a dizer uma rap-sódia, não um epigrama.

²⁴ Τὸ δράμα ἐστὶ μὲν ταῖς σκηρικαῖς ὄψεσι καλόν, ἔστι δὲ παραπληρωματικόν (“O drama é belo pelo seu aparato cénico, mas está cheio de digressões.”) – lê-se no argumento.

²⁵ Assim explica Eduard Fraenkel a τεichoσκοπία, no mais seguro, recente e equilibrado tratamento do tema, *Zu den Phoenissen des Eurípides*, Bayerische Akademie der Wissenschaften (München 1963), p. 3.

²⁶ Como escreveu Rivollet na sua nota ao leitor, “Le grand poète en tira sa seconde tragédie *La Thébaïde*, dont son fils Louis Racine a pu dire plus tard sans impiété: “Voilà d’où est parti celui qui est arrivé jusqu’à *Athalie*”.

²⁷ No século XVIII, Cândido Lusitano fizera uma paráfrase das *Fenícias* de Eurípides (cf. *Dicionário Bibliográfico de Inocência*, tomo II, 1859, p. 410), cujo manuscrito se guarda na Biblioteca Pública de Évora. Nada leva a crer, porém, que o nosso poeta a conhecesse.

linhas gerais, mas tece sobre ele inúmeras variantes. Uma das principais é a presença de mais dois coros, além do das Fenícias – o dos Anciãos e o das Tebanas – artifício inaceitável no teatro grego, mas certamente de grande efeito cénico.

Apresenta o original, de início, como é frequente em Eurípides, um prólogo bipartido: um longo monólogo de Jocasta, para expor a situação presente, e o diálogo entre o pedagogo e Antígona, que reveste a forma de *τειχοσκοπία*, ou seja, “visão do alto das muralhas.” Só depois disso é que chega o coro das Fenícias, para cantar o párodo.

A paráfrase de Rivollet contém, na sua cena I, o equivalente ao párodo. Mas ao coro das Fenícias responde o coro de Tebanas e o de Velhos, que esclarecem a situação. Deste modo, foi possível vaziar o conteúdo da fala de Jocasta e do párodo numa cena só. Quanto à *τειχοσκοπία*, foi transferida para a cena IV. O enviado da rainha para ir buscar Polinices não foi o pedagogo, mas o próprio filho de Creonte, Meneceu (cena II). Deste desdobramento de funções, resulta que os dois estão presentes para elucidar Antígona sobre o que se avista da muralha. Por outro lado, a presença do príncipe traz consigo um motivo novo, o do amor juvenil, que se ignora ainda, entre aquele e Antígona²⁸. Para completar este acto, falta apenas referir que, na cena III, o coro das Fenícias e das Tebanas visiona as desgraças da guerra e pretende que a Ares se substitua Cípris.

A tradução de Augusto Gil abrange apenas este I. Acto. Por isso nos limitaremos a breves anotações sobre a sequência do drama. Assim, observaremos que o primeiro episódio do original grego, a confrontação de Etéocles e Polinices por intervenção de Jocasta, é a cena principal e última do II. Acto, tal como o sacrifício voluntário de Meneceu, no terceiro episódio, culmina o III. Acto. A narrativa do mensageiro e a partida de Jocasta e Antígona para impedirem o combate entre os dois príncipes, a chegada dos três cadáveres e de Antígona, o aparecimento de Édipo, sua expulsão por Creonte e partida do palácio, acompanhado pela filha, são acontecimentos do IV. Acto tomados do modelo grego. Desvia-se deste em muitos pormenores, ora criando movimentados lances melodramáticos, como no final do II. Acto, quando Etéocles ameaça a mãe, esta se ajoelha, suplicante, e Polinices a ergue, a leva até ao trono e quebra a sua espada; ora suprimindo, na cena III do III. Acto, o motivo da hesitação de Etéocles sobre as medidas a tomar; ora omitindo, no final, o tema dos esponsais da princesa com Hémon, que não podia figurar nesta peça, e fazendo-a levar consigo o cadáver de Polinices.

Tornando ao I. Acto, recordemos que a cena I da tragédia francesa reparte por várias figuras a primeira parte do prólogo e o párodo da peça de Eurípides. Assim,

²⁸ Racine ousara uma grande alteração no mito: Hémon tem um rival no amor de Antígona, que se revela só no final da peça, e que é o próprio pai, Creonte. Rivollet foi ainda mais longe, ignorando a figura de Hémon e seus prometidos esponsais, que tinham parte de relevo no êxodo das Fenícias de Eurípides.

o drama principia com a fala de um soldado tebano, que conduz as Fenícias aos Anciãos de Tebas. As Fenícias descrevem a sua viagem (o que corresponde aproximadamente aos versos 202-238 do original), mas a sua exuberância é amortecida pela fala dos Anciãos, que ecoa os temas guerreiros da estrofe segunda do original grego, pertencente também ao coro. Porém, a pergunta das Fenícias conduz directamente ao motivo do destino de Édipo, e da situação a que a sua maldição levou a cidade, temas que Rivollet vai buscar à fala de Jocasta no prólogo de Eurípides. Termina, não com a entrada de Polínicos, como na peça antiga, mas com a de Jocasta.

Tomando estes tópicos, Augusto Gil eliminou a figura supérflua do soldado tebano, principiando assim com a fala das Fenícias. O movimento da chegada exprime-se, contudo, na alegria do verso inicial, logo seguida da descrição do percurso, em tercetos rimados no esquema *aba - cbc*. Mantém-se a maioria das imagens, amplificaram-se uns motivos, alteraram-se outros. O número de versos quase duplicou. Mas nada pode ser mais elucidativo do que a comparação directa dos dois textos, que damos a seguir:

LES PHÉNICIENNES

Pour l'autel d'Apollon entre toutes choisie,
Thébains, je viens vers vous de la lointaine Asie:
J'ai quitté, pour le Dieu, les rivages de Tyr,
Et les grottes qu'au soir on entend retentir
Du chant des nautoniers qui, déployant leurs toiles,
Sortent du port, sous la conduite des étoiles.
Je suis l'offrande aux seins d'albâtre, aux cheveux d'or,
Que voue à votre Dieu Phoibos l'illustre Endor,
Prince de Tyr, et roi de la mer azurée
Dont une vague un jour enfanta Cythérée.
Je baignerai d'abord dans l'onde de Dircé
Mon beau corps virginal par la route lassé;
Puis vous me conduirez, ô Thébains magnanimes,
Avant l'aube vers le Parnasse aux blanches cimes:
C'est là, sous le rocher, qu'on voit l'antre béant
Du dragon Delphien, - au pied du mont géant
Où bondit la Ménade aux tresses dénouées,
Et qui porte à son front des cheveux de nuées...
Par les feux du couchant les cieus sont embrasés:
Chantons l'hymne en l'honneur du Dieu! - Vous vous taisez?

Leia-se agora a equivalência em Augusto Gil:

AS FENÍCIAS

Findou, enfim, a extenuante rota!...
Para servir o claro Deus Apolo,
Venho da Ásia cálida e remota...

Deixei as margens plácidas de Tiro,
Com brandas curvas como as do meu colo
E grutas, cada qual é um retiro

Mais calmo que os meus braços embalantes...
Nelas se vão repercutir e ecoar
Os saudosos, lânguidos descantes

Dos marinheiros que de pandas velas
Largam do porto para o inquieto mar,
Olhando os olhos de oiro das estrelas...

E quantos deles, nessa incerta viagem
Em que somente os encaminham astros,
Não ficam submergidos na voragem!

Quantos, soltando imprecações e ais,
Já sem leme e sem velas e sem mastros
Partiram, mas não voltam nunca mais...

Eu sou a virgem de cabelos flavos
E de altos seios de alabastro quente
Que o ilustre Endor, bravo dos bravos,

Oferta ao vosso Deus onnipotente...
Endor governa junto ao mar divino
Que numa onda milagrosa e albente

Gerou, certa manhã de eflúvios cheia,
O puro corpo deslumbrante fino
Da mãe do Amor, a esbelta Citereia.

Ordenou ele aos meus cansados passos
Que viessem até vós, leais tebanos...
De tanto andar trazia os membros lassos,

Que até num homem para a guerra feito
A força é pouca nestes poucos anos...
Mas o meu corpo núbil e perfeito

Banhei-o, quando a casta luz do dia
Escureceu a derradeira estrela,
E voltou-me o vigor, esta alegria

De me sentir purificada e bela...
O sol desceu num glorioso ocaso
E estou ansiosa de pisar, de vê-la

A sagrada montanha do Parnaso,
Onde perpetuamente o gelo alveja,
E cujo cimo altivo é sempre raso

De nuvens, coroando-o como a um rei...
Guiai-me até lá e consenti que o veja,
Que para isso tanto caminhei...

Conduzi-me ao local das profecias
Aonde Pítia sacrifica e ora...
Cantemos alto as rituais teorias,

Levai-me a ver a desnastrada trança
De Moenada. É chegada enfim a hora!
Mas nem um só de tantos vós avança?

Olhai o poente de oiro e de rubis.
Dentro de pouco a noite vai descer
– E vós tebanos nem sequer me ouvis!...

Assim é que tratais uma mulher?

A transcrição foi longa, para ser elucidativa. É digno de nota o perfeito entendimento do texto, a ponto de ser possível recriá-lo desta maneira sugestiva.

Uma exceção apenas: a transliteração de Ménade, que nos aparece desfigurada em Moenada.

O mesmo entendimento do modelo francês permite uma tradução bastante fiel da resposta dos Velhos:

Vierge de Tyr, pareille à la blonde Aphrodite,
 Retourne en ton pays; cette terre est maudite!
 Ce qui fait aujourd'hui retentir nos forêts,
 Ce n'est pas le Paeon, c'est la clameur d'Arès;
 La lueur qui s'allume à l'Occident, ô femmes,
 C'est la pourpre du sang et des villes en flammes!

Eis a versão portuguesa:

Virgem de Tiro, ó linda imagem de Afrodita
 Regressa ao teu país: deixa a pátria maldita
 De Tebas. O que soa nesta nossa terra
 Não são hinos de paz, é o clamor da guerra;
 E este ocaso, a fulgir de rubras claridades,
 É um clarão de morte, o incêndio das cidades...

A sucessiva intervenção das Fenícias, dos Velhos, novamente das Fenícias, e depois das Tebanas, prossegue numa versão quase literal. Suprimida uma pergunta das Fenícias e respectiva resposta dos Velhos, retoma o modelo na reflexão daquelas sobre a situação de Édipo e continua sem desvios até à longa explicação destes sobre a combinação feita entre os dois irmãos. A lamentação das Tebanas, que os vai interromper, é um exemplo de variante sobre o tema da paz perdida. No texto francês, seguem-se seis versos ditos pelos Anciãos, que se comparam com aves em fuga ante a tempestade, e se referem à dedicação de Jocasta e Antígona por Édipo; as Tebanas clamam pela rainha, e os anciãos completam a prece. Augusto Gil condensou tudo numa só fala dos Velhos – aliás bem mais longa, pois conta quatro quadras – e, segundo um processo que lhe é habitual, principia por uma exclamação:

Felizes tempos os da mocidade!

para, mais adiante, precisar com mais alguns traços a metáfora das aves:

E como as aves a fugir da tempestade
 Para os ninhos ocultos na verdura,

Temos assim uma cena transcorrida entre três coros, que, sob o ponto de vista formal, passou dos tercetos a estrofes de extensão variável, para depois se fixar em quadras. Tal regularidade está ausente do modelo francês.

A cena segunda apresenta-nos Jocasta à porta do palácio. A fala da rainha é uma lamentação pelo seu horrível passado e pela angústia do momento presente. A versão portuguesa multiplica as exclamações, as apóstrofes à Sorte, ao próprio ceptro real. Note-se, a este propósito, que a introdução deste último motivo parece assentar num erro de leitura, pois ao verso

Hélas! spectre de reine, épave de la vie,

se faz corresponder

Ó ceptro de rainha, emblema naufragado

Um verso admirável de penetração psicológica

Pleins d'horreur, n'osant pas même nous souvenir!

foi esbatido na longa espera destes dois:

Ansiava, a toda a hora, a hora demorada
De não lembrar, de não sofrer – do nada...

A motivação mitológica de que os deuses deviam estar cansados de castigar, e o próprio Zeus acabaria por extinguir o trovão, é substituída pela metáfora naturalista da fera que esperava agonizar no próprio covil.

Excepcionalmente feliz, sem faltar à fidelidade, é a resposta das Fenícias, de que não está ausente, sequer, o belo símile da árvore.

Podemos comparar novamente os textos:

Je te plains, pauvre reine, autant que je t'honore:
Mon âme est comme un arbre au feuillage sonore
Qui chante dans les bois ou gémit tour à tour
Au vent qui fait vibrer les arbres d'alentour;
Et comme elle serait heureuse de ta joie,
Elle est triste des maux que le Destin t'envoie!

Eis a versão portuguesa:

Minh' alma te venera, ó mãe, e te deplora...
 Ela é como a folhagem dum árvore sonora
 Que geme e que se estorce com sinais de dor
 Quando a rajada agita as outras em redor.
 Se estivesse contente, alegre estava já.
 Assim, como estás triste, triste contigo está...

Jocasta promete sair da sua apatia, e conta que já mandou um emissário às hostes inimigas, o puro e jovem Meneceu, para chamar Polinices. Oscilando entre a versão fiel e a paráfrase, a fala da rainha acaba por substituir à exortação aos Anciãos para implorarem a misericórdia dos deuses um convite a acompanharem-na para a mesma finalidade.

A rubrica terminal desta cena diz somente que Jocasta entra de novo no palácio. E, na cena III, precisa que estão presentes os mesmos, excepto a rainha. No final, dá a indicação de que os Anciãos, as Tebanas e as Fenícias saem, deixando o palco vazio por um momento.

No entanto, a exortação à prece, por Jocasta, com que terminava a cena II, e a ausência de participação dos Velhos na III, tornam mais lógica a sua retirada naquela ocasião. É o que faz Augusto Gil, que, aliás, vai ainda mais longe, deixando apenas no palco o coro das Fenícias. Deste modo, o que no modelo francês se repartia alternadamente pelas Fenícias e as Tebanas – uma estrofe de sete versos a cada uma – ficou a cargo das Fenícias apenas. Estas, porém, encontram-se agora divididas em dois meios coros, cada um dos quais canta três estrofes de seis versos. Deste modo, em vez de seguirem uma linha uniforme, que vai da apóstrofe ao deus da guerra e seus honores ao convite a abandonar-se ao amor de Afrodite, forma-se um contraste entre os semicoros: ao primeiro cabe a descrição da fúria bélica e suas destruições; ao segundo, esboçar o quadro da terra em flor e o convite a gozar os favores da deusa. A passagem ao verso de redondilha maior, a riqueza das rimas, a expressão enérgica, concentrada, fazem deste passo um dos mais felizes da paráfrase portuguesa.

A cena IV é, como já dissemos a *τειχοσκοπία*, transferida do prólogo de Eurípides para este lugar. Certamente também pelas razões já apontadas, às figuras do Pedagogo e de Antígona, junta-se agora a de Meneceu (que Augusto Gil traduz inadvertidamente por Menocceu).

Também aqui o poeta português alterou a repartição das falas, condensando as três primeiras intervenções numa só – a do Pedagogo.

No decurso desta cena, diversos são os motivos que ascendem ao modelo grego. Assim, o pedido de Antígona ao Pedagogo, de lhe dar a mão para a ajudar; e a preocupação (em Eurípides expressa pelo Pedagogo, aqui pela princesa) de não ser

vista fora do gineceu. O nosso poeta reveste este passo de uma graciosa fórmula que, a partir do *Livro das Saudades*, se tornou tradicional entre nós:

Há gente? Vê...

Tebas escusa de saber que eu,
Menina e moça, abandonei o gineceu...

Outros motivos tomados ao modelo helénico são as descrições dos chefes guerreiros, seguidas da sua identificação: Hipomedonte, rei de Lerna, Tideu, Partenopeu, filho de Atalanta, Adrasto, Polinices, Anfiarau, Capaneu. Apenas Hipomedonte, Partenopeu e Polinices figuram nas versões que estamos a comparar, a francesa e a portuguesa, e em termos semelhantes. Mais elaborada do que as outras, a descrição de Polinices aproveita elementos que pertenciam à de Partenopeu: assim, era aquele rei que nas *Fenícias*, 145, estava junto do túmulo de Zeto (ao passo que Polinices se encontrava perto do das Nióbidas, 159-160). Por outro lado, mantém-se a dificuldade de Antígona em reconhecê-lo à distância, logo seguida do desejo de se mover como uma nuvem para o acarinhar, e da admiração pela sua figura.

Uma vez descritos os chefes sitiantes, Eurípides termina a *τειχοσκοπία* com uma prece de Antígona aos deuses, especialmente a Némesis, Zeus e Ártemis, para que afastem de Tebas a escravidão, e uma exortação do Pedagogo à princesa, para que regresse ao palácio, evitando a censura das outras mulheres.

A partir desse ponto, porém, a paráfrase de Rivollet segue um caminho completamente diferente, pois vai introduzir o tema do amor juvenil que se não conhece, preparado pela presença de Meneceu. O cair da noite causa as apreensões de Antígona pelo dia que há-de seguir-se, e uma evocação da infância dos dois príncipes, em tudo unidos. Após a despedida dos dois adolescentes, o Pedagogo dirige a Himeneu uma pequena prece, em favor de

..... ces enfants de mes maîtres,
Purs comme la rosée, et beaux comme le jour,
Et qui s'aiment déjà, – sans soupçonner l'amour!

Esta sequência figura na versão portuguesa, com ligeiras variantes, entre as quais uma inversão nas réplicas. Assim, a seguir à tirada de Antígona a exaltar a figura do irmão, Rivollet pôs na boca do Pedagogo a descrição do anoitecer, por meio de um símile; depois, a princesa exprime os seus receios de que Polinices não aceda ao pedido da mãe; Meneceu tranquiliza-a; Antígona, retomando o tema do anoitecer, manifesta as suas apreensões pelo futuro e lembra a antiga amizade por Meneceu. Este, por sua vez, amplifica o motivo e ambos recordam a infância em comum.

O nosso poeta alterou a ordem, colocando imediatamente a seguir à descrição de Polinices a fala de Meneceu sobre os destinos comuns dos dois jovens e as recordações de infância. Só depois disso é que o Pedagogo profere os versos sobre o anoitecer, com o mesmo símile; Antígona pergunta ansiosa se o irmão virá, e é reconfortada por Meneceu; declama então a tirada sobre as apreensões pelo futuro e lembranças do passado.

A ordem dos dois textos volta a coincidir com a exclamação do Pedagogo, aliás de conteúdo ligeiramente diferente. Em Rivollet, é o tema da infância passada, que o presente ainda prolonga:

Enfance, aube du cœur, pareille au jour naissant,
Ta douceur est encore sur leur front innocent!

Em Augusto Gil, é o tema da inocência, projectada no futuro:

Ó Inocência – estrela da manhã da vida –
Que sempre, em ambos eles, a tua luz incida!...

Segue-se em ambos a despedida dos jovens, acompanhada do presságio da criança que chora. Apenas a fala de Meneceu é prolongada por vocativos que permitem acertar a rima com “adeus” – com desacerto, aliás, da tradição mítica, ao chamar-lhe “astro do céu... beijo de Zeus...”.

A fala final do Pedagogo, sozinho em cena, é, de um modo geral, mais expressiva na tradução, embora não tenha alcançado a mesma beleza nos dois versos finais, que atrás citámos.

Apreciando agora a versão de Augusto Gil no seu conjunto, notaremos que revela um bom entendimento do texto, a ponto de melhorar num ou noutro passo a sua economia dramática. A despeito de alguns lapsos (como transformar, na rubrica inicial, “une place de l’Acropole de Thèbes” em “Praça da Acrópole, em Atenas”) e de erros no aportuguesamento de nomes próprios (além dos já apontados, Polinício e Eteoclo, por Polinices e Etéocles) e nos etnónimos (conquanto Argianos, na p. 139, e Miceanos, p. 145, possam justificar-se pela rima) a versão traduz um perfeito domínio do tema, evidenciado pela perfeição formal atingida. Se é certo que alguns versos (4 da p. 138, último da p. 139, antepenúltimo da p. 150) terminam em preposições, pronomes ou conjunções, para obter a cadência desejada, muitos mais são os exemplos de rimas ricas, de que damos como amostra, na p. 149, a descrição de Polinices:

Repara: pôs-se em pé, como se nos notasse...
Que belo que ele está, assim, visto de face!
Dir-se-ia que nos fita... e o brilho que fulgura

No capacete de oiro e no oiro da armadura,
Dão-lhe um aspecto, mais que heróico: – ingente.
Não é tão lindo o sol à hora do nascente!

A tradução do nosso poeta aparece-nos, assim, como uma autêntica prova de mestria do verso, que só é pena tenha ficado incompleta – e mais ainda que não tenha sido feito sobre o original. Dela se pode dizer, como escreveu Agostinho de Campos a propósito do poema “A bárbara palavra”, incluído em *Sombra de Fumo*, que é “um triunfo brilhantíssimo do verbo”²⁹. O mesmo crítico qualificou este autor de “simples, claro, nítido e directo”³⁰. Da “nitidez gloriosa do seu dizer” falou igualmente Carlos Selvagem³¹.

É este atributo, em que se compreende também a sonoridade e ductilidade do verso, que o tornou excepcionalmente apto como tradutor de poemas. Da sua versão de *As Fenícias* e dos quarenta Epigramas de *Rosas desta Manhã* não poderá dizer-se que são “figuras de tapeçaria vistas pelo avesso”³². Têm, pelo contrário, sobretudo estas últimas, a frescura de um original e um ar de espontaneidade que o tempo não murcha.

²⁹ Augusto Gil (Antologia Portuguesa, Lisboa, 1923), p. LXVIII.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. LXVII.

³¹ Em artigo sobre a 2.ª edição de *Versos*, em *O Jornal*, Lisboa, 3 de Agosto de 1919 (apud Augusto Gil, Antologia Portuguesa, cit., pp. XLI-XLII).

³² A frase é de Filinto Elísio (*Obras Completas*, Paris, 1817, tomo II, p. 269).

20. “ULYSSES” E A MENSAGEM*

O rei de Ítaca é a mais complexa figura na vasta galeria dos heróis homéricos. As tentativas para lhe rastrear a origem – comparação com mitos orientais ou mediterrâneos, pesquisa do seu nome em tabuinhas micênicas, procura evemerística de uma base histórica num príncipe das Ilhas Íônias, dotado de capacidade intelectual extraordinária e famoso pelas suas aventuras, ou então, mais prosaicamente, num comerciante egípcio que corresse os mares, ou mesmo num capitão de uma frota minóica, ou pelo contrário, a busca dos traços apagados de um deus pré-grego – todas elas se têm revelado infrutíferas até à data¹.

Paralelos para a capacidade inesgotável de inventiva para resolver situações aparentemente inultrapassáveis, os folcloristas têm-nos encontrado em todas as épocas e povos, desde a Irlanda, passando pela Germânia medieval, à Polinésia. Além disso, para uma aventura como a do Ciclope Polifemo, conhecem-se cento e vinte e cinco versões, colecionadas e publicadas por O. Hackman em 1904, muitas das quais não podem derivar da *Odisseia*². Mais interessante ainda, em relação a esta mesma aventura, é a descoberta, por Walter Burkert, de vestígios de um estrato paleolítico da lenda no facto de o herói usar, não uma peça metálica, mas um pau aquecido ao fogo, para cegar o monstro³. Por outro lado, muitos anos antes, em 1921, K. Meuli formulara a hipótese de que a maior parte das aventuras

* Publicado em *Fernando Pessoa, Mensagem. Poemas Esotéricos*, ed. crítica de José Augusto Seabra. Madrid: CSIC/Col. Archivos 28/Fundação Eng. António de Almeida, 1993, 303-313. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 130-140.

¹ Para mais pormenores, vide W. B. Stanford, *The Ulysses Theme* (Oxford, repr. 1968), cap. I.

² Cf. D. Page, *The Homeric Odyssey* (Oxford 1955), cap. I, onde se mostram as semelhanças e divergências em relação a outras versões populares. O mesmo helenista analisou, em *Folktales in Homer's Odyssey* (Cambridge, Mass., 1973), outras aventuras fantásticas de Ulisses.

³ *Structure and History in Greek Mythology* (Berkeley 1979), um livro que marcou uma época, por ser uma das mais brilhantes demonstrações das limitações do estruturalismo quando aplicado à mitologia.

fantásticas, nos Cantos IX a XII da *Odisseia*, poderia ter tido o seu modelo nas dos Argonautas, de uma perdida epopeia⁴.

Todas estas teorias, a que outras se poderiam juntar, sugerem que a figura não é de invenção homérica. Até a variedade de formas do seu nome – umas doze – leva a essa conclusão, como tem sido repetidamente observado⁵. Porém, se o herói dos mil artifícios é figura central da *Odisseia*, ele já aí aparece combinado com o destruidor de Tróia, graças ao famoso estratagema do cavalo de pau, que fora invenção sua, e inserido numa teia de relações familiares determinantes do seu empenho em regressar – mesmo que voltar ao seu país incluía resistir a um naufrágio e perder o direito à promessa de imortalidade, que a ninfa Calipso lhe fizera.

O mais surpreendente é que, se admitirmos, como faz a maioria dos helenistas, que a *Iliáda* é anterior à *Odisseia* – independentemente de o seu autor ser ou não o mesmo – já naquele poema o rei de Ítaca é uma figura de relevo entre os heróis aqueus que, sob o comando de Agamémnon, mantêm, há dez anos, o cerco a Tróia. Mais ainda, já aí ele se nomeia como o pai de Telémaco (II.260), e, sobretudo, evidencia qualidades diplomáticas tais que as missões mais difíceis lhe são confiadas, como entregar Criseida ao pai e obter, assim, a cessação da epidemia lançada por Apolo sobre o exército (Canto I) ou chefiar a embaixada a Aquiles, para convencer o rei dos Mirmidões a regressar ao combate (Canto IX). É ele também que consegue reter, com as suas palavras na assembleia, a fuga precipitada dos Aqueus para as naus e que recebe, nesse mesmo canto, o epíteto de Διὶ μῆτιν ἀτάλαντος (literalmente: “que equilibra, na balança, o espírito de Zeus” – II.636), bem como o de πολίπορθος (“destruidor de cidades” – II.278). A sua prudência reflecte-se na bem calculada colocação dos seus navios em frente à planura de Tróia: no meio da longa fila recurva cujos extremos são ocupados pelos dois guerreiros mais valentes, Aquiles e Ájax (XI.5-9). Mas o mais curioso é que já nesta epopeia lhe são aplicados os três epítetos distintivos⁶ que melhor desenhavam o seu carácter – πολυμήχανος ou πολύμητις (“de mil artifícios”) e πολύτλας (“que muito sofreu”) – embora, naturalmente, as ocorrências sejam incomparavelmente mais numerosas na *Odisseia*, onde ele se torna a figura central⁷.

⁴ *Odyssee und Argonautika* (Basel 1921). Esta teoria, uma das raras no âmbito da chamada Questão Homérica que gozaram durante vários decénios de aceitação universal, só muito recentemente começou a ser impugnada. Poderá, no entanto, vir a recuperar credibilidade, à medida que progredir o conhecimento arqueológico da penetração dos Micénios na região do Mar Negro.

⁵ Vide Stanford, *The Ulysses Theme*, p. 8, e bibliografia citada na p. 247, nota 3.

⁶ Usamos a terminologia consagrada desde os estudos de Milman Parry sobre a improvisação oral: epítetos genéricos são os aplicáveis a qualquer herói, e distintivos os que se usam exclusivamente para um. O número dos primeiros é muito mais elevado do que o dos segundos (respectivamente, 61 e 40).

⁷ Pela ordem por que os epítetos foram citados, as ocorrências são em número de 7, 18 e 4 na *Iliáda* e de 17, 68 e 37 na *Odisseia*. É de notar que, com uma excepção, πολυμήχανος é sempre usado em vocativo. Mesmo que não aceitemos a parte da doutrina de Milman Parry a este respeito, de que os

É precisamente neste poema que são postas à prova as qualidades que esses epítetos pressupõem. Logo no Canto I, Atena, a divindade sua protectora, ao conversar com Telémaco disfarçada em Mentos, anuncia que o herói não estará muito mais tempo ausente, nem que o detenham algemas de ferro, "porque é pessoa de mil expedientes" (I.203-205). É assim que o tratam outras divindades menores que conhecem o seu modo de ser, como Calipso (V.203) ou Circe (X.401, 456): "Ilustre filho de Laertes, Ulisses dos mil expedientes" (πολυμήλων). Por sua vez, o outro epíteto quase sinónimo deste figura em dezenas de fórmulas⁸ usadas para introduzir o discurso directo de que ele é sujeito.

Mas πολύτλας refere-se à sua outra faceta, a do herói de grande resistência, aquele que sobrevive à procela marítima, tanto como ao sofrimento moral de ser maltratado na sua própria casa, onde chega sem ser reconhecido, até surgir o momento oportuno de se revelar. Exemplo destas situações é aquele em que, tendo escapado ao naufrágio da sua jangada, adormece, exausto, num leito de folhas (VI.1-2):

Foi assim que aí adormeceu o divino Ulisses, que muito sofreu,
vencido pelo sono e pela fadiga...

ou aquele outro em que, após ter sido insultado por Melanto, a serva infiel, toma lugar numa cadeira com uma pele por cima, que Penélope (ainda sem o reconhecer) manda vir para ele (XIX.101):

Aí se sentou em seguida o divino Ulisses que muito sofreu.

Se este predicado ficou para a posteridade, e veio a ganhar a admiração incondicional dos Estóicos, é o homem das mil aventuras e dos mil recursos que vai ter mais êxito, ainda que outras epopeias – se anteriores, se posteriores, cada vez é mais difícil sabê-lo⁹ – alterem dados essenciais da história. Por exemplo, segundo a *Telegonia*, um filho que o herói teria tido de Circe vai à procura do pai,

epítetos seriam exclusivamente condicionados pela métrica, compreende-se que um composto de cinco sílabas (embora com a possibilidade de elisão da última) não pudesse ser usado em qualquer verso.

⁸ A definição mais simples de "fórmula", um conceito-chave na teoria da improvisação oral, é a de Hainsworth: "a repeated word-group".

⁹ Referimo-nos à discussão, que já vem da Antiguidade, sobre a cronologia relativa do chamado Ciclo Épico, só conhecido por escassos fragmentos e resumos. É que, se os gramáticos alexandrinos não tinham dúvidas de que era tudo posterior a Homero, os críticos modernos, pelo contrário, desde os trabalhos de Pestalozzi, de Schadewaldt e de outros, têm vindo a proclamar sucessivamente cada um deles como poema oral pré-homérico. Embora seja sempre aleatória qualquer conclusão alicerçada apenas em algumas dezenas de versos, a verdade é que se tem revelado muito frutuosa a comparação entre o tratamento de mitos nesses autores e em Homero, que manifestamente vai reduzindo o papel do maravilhoso e humanizando as figuras.

tornado um aventureiro sem escrúpulos, e mata-o sem saber; por último desposa Penélope, ao passo que Telémaco casa com Circe.

Enfim, os quadros morais da *Odisseia* estalavam todos, consequência talvez da incapacidade de espíritos vulgares de aceitar a superioridade dos paradigmas homéricos. A fidelidade inquebrantável de Penélope, o amor à família e ao lar de Ulisses, que eram as molas-reais da história, ficavam estilhaçados. O mesmo sucedia com o admirável humanitarismo de Ulisses, evidenciado em episódios como aquele em que repreende a sua velha ama Euricleia por rejubilar em excesso pela morte dos pretendentes (XXII.412):

... é impiedade tripudiar sobre os mortos.

Ulisses vilão, sem escrúpulos, era uma figura que servia, no entanto, à tragédia. Ela prestava-se a exemplificar a amoralidade a que conduzira a educação sofística, no *Filoctetes* de Sófocles (não obstante o facto de o mesmo dramaturgo ter feito dele um modelo de magnanimidade no *Ájax*, composto muitos anos antes); ou para mostrar a ferocidade do vencedor, como sucede na *Hécuba* de Eurípides.

Voltando ao homem dos mil artifícios, vale a pena sublinhar que o último grande criador de mitos que, por mais surpreendente que pareça, foi Platão se serviu desta figura tradicional, já quase a concluir a narrativa escatológica de Er-o-Arménio, no final de *A República*¹⁰. É a ocasião em que as almas de várias figuras célebres procedem à escolha do seu destino, antes de reencarnarem, de acordo com o número de ordem que lhes coube em sorte. Citaremos apenas dois passos mais elucidativos desse extenso e famoso texto (619e-620a, 620c-620d):

Era digno de se ver este espectáculo, contava ele, como cada uma das almas escolhia a sua vida. Era, realmente, merecedor de piedade, mas também ridículo e surpreendente. Com efeito, a maior parte fazia a sua opção de acordo com os hábitos da vida anterior.

.....

Depois, a alma de Ulisses, a quem a sorte reservara ser a última de todas, avançou para escolher, mas, lembrada dos seus anteriores trabalhos, quis descansar da ambição, e andou em volta a procurar, durante muito tempo, a vida de um particular tranquilo; descobriu-a a custo, jazente em qualquer canto, e desprezada pelos outros; ao vê-la, declarou que faria o mesmo se lhe tivesse cabido o primeiro lugar, e pegou-lhe alegremente.

¹⁰ Que saibamos, foi Stanford, *The Ulysses Theme*, p. 118, o primeiro a notar o facto: “Plato’s vision of Odysseus in the underworld is almost the last product of true mythopoetic imagination in the classical Ulysses tradition”. Sobre a mitopoiese platónica, vide Walter Burkert, *Mito e Mitologia*, trad. port. (Lisboa 1991) 62.

Anteriormente, portanto, fora sua uma vida cheia de aventura e de glória, aquela que o próprio evocara ao identificar-se na corte do rei dos Feaces (*Odisseia* IX.19-20), e que estava indissolúvelmente ligada ao seu nome. Da carreira literária que prosseguirá através de alguns dos autores maiores das literaturas modernas, desde Dante e Shakespeare até Kazantzakis e Joyce, não cumpre que nos ocupemos aqui¹¹.

Fixar-nos-emos antes naquela vertente do mito antigo que fazia de Ulisses o viajante inquieto e permanente, curioso de conhecer terras e pessoas, tal como, aliás, o delineava a proposição e invocação do poema homérico (I.1-4):

Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito sofreu,
que destruiu a cidadela sagrada de Tróia,
que viu as cidades de muitos homens e conheceu o seu espírito,
que padeceu, sobre as ondas, muitas dores no seu coração.

É esta característica, que traz o germe de um expansionismo permanente, a que o faz abordar às mais estranhas paragens e o torna fundador mítico de múltiplas cidades, passando de herói de *nostos* ("regresso") a herói de *ktisis* ("fundação"): por exemplo, na Ibéria, que Estrabão garantia ser do conhecimento de Homero, e que até nela "se mostrava uma cidade *Odyseia* e um templo de Atena e mil outros vestígios dos erros" de Ulisses (III.2.13); e na Germânia, país em que, segundo versão corrente no tempo de Tácito, o mesmo herói fundara *Asciburgium* (Asberg), onde deixara um altar com uma inscrição (*Germania* 3.2-3), factos cuja veracidade o historiador céptico, como lhe chamou R. Syme, declara não querer discutir.

Regressando ao grande geógrafo da Antiguidade, é fácil verificar que à sua afirmação, apesar de se reportar a uma cidade dos Turdetanos, estava reservado um brilhante futuro, quer ela se fundamentasse ou não em autores mais antigos. Não vamos percorrer esse caminho, que foi descrito e interpretado com rigor e argúcia por R. M. Rosado Fernandes há alguns anos¹². Salientemos apenas os momentos principais: a passagem do nome da cidade a *Olisipone* em Solino (23.5) e em Marciano Capela (6.629); a *Olisipona* em Santo Isidoro de Sevilha (XV.1.70); a *Ulixibona* ou mesmo *Ulixisbona* nas cartas dos cruzados Osborne e Arnulfo, que participaram na sua reconquista; a etimologia popular, com base em nomes próprios adrede inventados, na *Crónica Geral de Espanha* de 1344; e, sobretudo, o passo decisivo dado pelos humanistas, desde André de Resende, que, no seu poema

¹¹ Um estudo de conjunto das principais versões modernas é o assunto da terceira parte do já citado livro de Stanford, *The Ulysses Theme*.

¹² "Ulisses em Lisboa", *Euphrosyne*, N.S. 13 (1985) 139-161.

*Vincentius Levita et Martyr*¹³, localiza definitivamente a fundação da cidade, das suas muralhas e do templo consagrado a Atena na embocadura do Tejo e depois:

... urbemque suo de nomine primum
 finxit Odysseiam, quae nunc clarissima toto
 cognita in orbe...

É isto que vamos ver transposto para *Os Lusíadas*, quase no começo do episódio das bandeiras, quando, depois de referir Luso, se descreve Ulisses nestes termos (VIII.4.5-5.4)¹⁴:

Vês outro que do Tejo a terra pisa,
 Depois de ter tão longo o mar arado,
 Onde muros perpétuos edifica,
 E templo a Palas, que em memória fica.

Ulisses é o que fez a santa casa
 A Deusa, que lhe dá língua facunda,
 Que se lá na Ásia Tróia insigne abrasa,
 Cá na Europa Lisboa ingente funda.

O herói homérico fica enquadrado entre Luso, também ele vindo da tradição humanística, e Viriato. Seguem-se, como é sabido, Sertório, o Conde D. Henrique, D. Afonso Henriques e mais dezassete figuras, as últimas das quais já do século XV e relacionadas com a instauração da Dinastia de Avis e os primórdios da expansão portuguesa.

De Ulisses se referem, pois, as longas errâncias pelo mar (“Depois de ter tão longo mar arado”), a fundação de Lisboa, construindo muralhas e um templo a Atena (“Onde muros perpétuos edifica / E templo a Palas, que em memória fica”), a protecção da Deusa, a quem deve a sua eloquência (“À Deusa, que lhe dá língua facunda”), o seu papel determinante na destruição e incêndio de Tróia, em versos

¹³ O poema foi editado em Lisboa, em 1545, e reeditado em Braga, em 1981, com um importante prefácio de José V. de Pina Martins. Mas, como se sabe, o próprio André de Resende citou um longo trecho a ele pertencente, ao fazer o elogio da cidade de Lisboa na sua *Oratio pro Rostris*, pronunciada na abertura das aulas da Universidade, em 1534 (reeditada por A. Moreira de Sá, com introdução e notas suas e tradução de Miguel Pinto de Meneses, Lisboa 1956). Quanto à data de composição de *Vincentius*, A. Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI* (Lisboa 1983) 222, aponta para 1531.

¹⁴ A origem resendiana deste passo foi detectada por José Maria Rodrigues, *Fontes d'Os Lusíadas* (Coimbra 1905); 2.ª ed. com prefácio de Américo da Costa Ramalho, Lisboa, 1979, pp. 19-20. Veja-se também o *comm. ad locum* da edição de *Os Lusíadas* por Epifânio Dias (Porto 1916). As intertextualidades do passo em questão são analisadas com mais pormenor na edição do poema latino de André de Resende por J. V. Pina Martins, citada na nota anterior, pp. 41-42 e nota 37.

que traçam os extremos geográficos do seu percurso de dois continentes ("Que se lá na Ásia Tróia insigne abraza, / Cá na Europa Lisboa ingente funda"). Com esta oposição entre o aniquilar uma cidade e o criar outra, que vai ser o ponto de partida de novos mundos¹⁵, termina a descrição da segunda bandeira.

Esta é, portanto, a versão de *Os Lusíadas*, e dispensável será mencionar sequer outras epopeias nossas que glorificaram o herói homérico na qualidade de antepassado da gesta portuguesa, porquanto não há indícios de que elas tenham sido sequer conhecidas do poeta de que vamos ocupar-nos¹⁶. São, pelo contrário, numerosas as provas de que Fernando Pessoa tinha em mente, desde 1912, o aparecimento de um Supra-Camões que, manifestamente, seria ele mesmo, como numerosos são os especialistas que têm visto na *Mensagem* uns "Anti-Lusíadas", para usar a expressão feliz de Eduardo Lourenço¹⁷, o mesmo ensaísta que, com a sua habitual acuidade de espírito, escarpelizou, à luz da psicanálise, a intenção de "rivalizar, em termos de modernidade, com a epopeia camoniana", de "desmitologizar *Os Lusíadas*" e, sobretudo, o significado da ausência camoniana na sua galeria de heróis-mitos, mas uma ausência que "não só está presente mas, no fundo, embebe todo o poema pessoano mais profundamente ainda do que o texto antigo embebe *Os Lusíadas*", de modo que, como observa mais adiante, "a rasura freudiana de Camões que constitui o centro oco da estrutura textual e mítica de *Mensagem* encobre uma ausência mais radical e significativa"¹⁸. Por sua vez, José Augusto Seabra não é menos expressivo ao declarar que "o genotexto pessoano destrói e reconstrói do mesmo passo, poeticamente, o mito camoniano"¹⁹.

¹⁵ Já no Canto III.57, na apóstrofe a Lisboa, a propósito da sua reconquista por D. Afonso Henriques, haviam sido tocados os mesmos pontos essenciais ("Que edificada foste do facundo, / Por cujo engano foi Dardânia acesa"), terminando por um verso que explicita o seu poder marítimo ("Tu, a quem obedece o mar profundo"). Desnecessário será recordar outros passos célebres, quer quanto ao papel político da cidade (VI.7), quer quanto à sua origem no famoso herói (III.58; III.74; IV.84). Note-se à passagem que a contenda com o rei de Salamina pela posse das armas de Aquiles não é desconhecida de Camões (X.24).

¹⁶ De que o exemplo máximo seria a epopeia de Gabriel Pereira de Castro, *Ulissea ou Lisboa Edificada* (agora excelentemente editada e comentada por J. A. Segurado e Campos, Lisboa, vol. I, 2000).

¹⁷ *Labirinto da Saudade* (Lisboa 1978) 115. Entre os principais estudos dedicados a esta temática, destacaremos, para além do artigo do mesmo Eduardo Lourenço referido na nota seguinte, o de Jacinto do Prado Coelho, "D'Os Lusíadas à Mensagem", *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Porto 1979) 307-316, depois reimpresso em *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia* (Lisboa 1983) 105-110; A. M. Machado Pires, "Os Lusíadas de Camões e a Mensagem de Pessoa", *Persona* 4 (Jan. 1981) 43-51, reimpresso em *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas* (Coimbra 1987) 419-429; Maria de Lourdes Belchior, "Fernando Pessoa e Luís de Camões: heróis e mitos n'Os Lusíadas e na *Mensagem*", *Persona* 5 (Abril 1981) 3-8.

¹⁸ Eduardo Lourenço, "Camões e Pessoa", *Brotéria* 110 (1980) 55-68 (as citações são, respectivamente, de pp. 58, 59 e 66).

¹⁹ *O Heterotexto Pessoaano. Ensaaios* (Lisboa 1985) 127.

Supérfluo seria repetir mais uma vez as frases em que Pessoa exprime o seu afastamento do “italianizado” Camões ou em que nega ter recebido dele qualquer espécie de influência, quando ela é evidente na *Mensagem*, até ao nível vocabular²⁰.

Tal como *Os Lusíadas*, embora de estrutura completamente diferente, também *Mensagem* possui uma arquitectura extremamente elaborada, conforme já tem sido assinalado mais de uma vez²¹.

Faz parte dessa cuidada disposição, na primeira parte do poema, “Brasão”, e mais especialmente nos “Castelos”, que o primeiro símbolo escolhido seja Ulisses, aquele que, por não ter tido existência histórica, serve para desenvolver o tantas vezes citado paradoxo inicial, “O mito é o nada que é tudo”.

A análise estruturalista do poema está feita, até aos ínfimos pormenores sintácticos, semânticos, fónicos e métricos, por Roman Jakobson e Luciana Stegagno-Picchio²², pelo que não vamos retomá-la aqui. Observam os autores a repartição estritamente simétrica do oxímoron em todo o poema e o sentido especial de cada uma das quintilhas, como partes, aliás, de uma estrutura fechada. Pelo nosso lado, notaremos que os vestígios da lenda grega estão concentrados na estrofe central, embora se exprimam alternadamente pela positiva e pela negativa:

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

²⁰ A observação é de Eduardo Lourenço, “Camões e Pessoa”, p. 66, que cita, no mesmo artigo, p. 55, o trecho da carta a Gaspar Simões, de 1931, em que vai ao ponto de afirmar que “o que Camões me poderia “ensinar” já me fora ensinado por outros”. Nas *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, ed. George Rudolf Lind – Jacinto do Prado Coelho, Pessoa assinala “o estrangeirismo de Camões” (p. 349) e insiste em que o nosso poeta maior é “italiano” (p. 355). Se esta afirmação poderia ser parcialmente aceitável para a Lírica, não se entende, porém, como um tão bom conhecedor de Virgílio a aplicava a *Os Lusíadas*, sobre os quais ousou escrever: “Pertencem *Os Lusíadas* à espécie ínfima do género supremo em literatura” (*Sobre Portugal*, Lisboa, ed. Joel Serrão, 1979, p. 240).

²¹ Designadamente por Jacinto de Prado Coelho, *A Letra e o Leitor* (Lisboa 1969) 313, e “D’Os Lusíadas à *Mensagem*”, pp. 310-311.

²² “Os oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa”, in R. Barthes *et alii*, *Linguística e Literatura* (Lisboa 1968) 17-41, depois incluído, em versão francesa, na colectânea da mesma professora, *La méthode philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise I* (Paris 1982) 331-354. Apenas a parte da métrica terá de ter em conta o envelope 122 do espólio do poeta, entretanto publicado e comentado por Fernando José Patrício de Lemos, *Fernando Pessoa e a Nova Métrica. Transcrição e Estudo de Manuscrito Inédito* (Lisboa 1993). Não nos parece de aceitar a relação, estabelecida pelos dois autores mencionados no texto, entre as estrofes de *Ulysses* e os heterónimos (pp. 20 e 28).

Ora a presença grega figurava logo no primeiro Campo, na descrição da Europa, com “olhos gregos, lembrando”²³. Fernando Pessoa, admirador incondicional da civilização helénica²⁴, vê o papel de Portugal como uma continuidade daquela no futuro. Recorde-se esta declaração de Álvaro de Campos, datada de 1924²⁵:

Arte portuguesa será aquela em que a Europa – entendendo por Europa principalmente a Grécia antiga e o universo inteiro – se mire e se reconheça sem se lembrar do espelho. Só duas nações – a Grécia passada e Portugal futuro – receberam dos deuses a concessão de serem não só elas mas também todas as outras. Chamo a sua atenção para o facto, mais importante que geográfico, de que Lisboa e Atenas estão quase na mesma latitude.

A mesma noção está presente no poema “Quinto Império”²⁶:

Transcende a Grécia e a sua história
Que em nosso sangue continua!

Estas e outras razões terão levado Maria de Lourdes Belchior a considerar que “Ulysses” é “pedra angular da construção que Fernando Pessoa empreende”²⁷.

Que tanto esta como as demais figuras funcionam como símbolos, tem sido repetidamente observado, quer se aceite uma base ocultista, de que as sucessivas descobertas no espólio do poeta confirmam cada vez mais a existência na sua obra, quer se procure reduzir essa componente²⁸.

²³ A diferença em relação ao passo de *Os Lusíadas* (“Eis aqui, quase cume da cabeça / De Europa toda o Reino Lusitano” – III.20) reside “na personificação da Europa feminina”, como notou Jacinto do Prado Coelho, “D’Os *Lusíadas* à *Mensagem*”, p. 308, que admite também sugestões do soneto de Unamuno dedicado a Portugal.

²⁴ E.g.: “A Cultura Grega, essência da nossa civilização, porque essência da inteligência, ou parte superior dela” (*Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, ed. Joel Serrão et alii, Lisboa 1980, p. 206); e, sobretudo, “Da Grécia Antiga vê-se o mundo inteiro, o passado como o futuro, a tal altura emerge, dos menores cumes das outras civilizações, o seu alto píncaro de glória criadora” (*Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind – Jacinto do Prado Coelho, Lisboa 1966, p. 117).

²⁵ *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, p. 134.

²⁶ Texto citado por Joel Serrão, *Fernando Pessoa, Cidadão do Imaginário* (Lisboa 1981) 87, que prossegue: “Esta obsessão da Grécia como *fons et origo* daquilo que de fundamental cumpria a Portugal levar por diante (...) transparece exemplarmente neste texto”.

²⁷ “Fernando Pessoa e Luís de Camões: Heróis e Mitos n’*Os Lusíadas* e na *Mensagem*”, p. 6.

²⁸ O esoterismo de Pessoa, já anunciado na biografia de João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (Lisboa 1970) tem vindo a ser evidenciado por Georg Rudolf Lind, “Elementos ocultistas na poesia de Fernando Pessoa”, *Colóquio* 37 (1966) 60-63, e, sobretudo, por Yvette Centeno e Stephen Reckert, *Fernando Pessoa. Tempo. Solidão. Hermetismo* (Lisboa 1978) e Yvette Centeno, *Fernando Pessoa. O Amor, a Morte, a Iniciação* (Lisboa 1985). Veja-se ainda Helder Macedo, “Fernando Pessoa e as ficções do abismo”, *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Porto 1979) 295-303. Contra: Onésimo

É sem dúvida significativo que, se considerarmos o conjunto dos heróis de “Os Castelos” e “As Quinas”, verifiquemos que os cinco deste último grupo (constituído pelos quatro filhos de D. João I e por D. Sebastião) são todos apresentados como *persona loquens*, ao passo que os sete de “Os Castelos” são todos apostrofados, com exceção de “Ulysses” e “D. Dinis”, que são referidos na terceira pessoa do singular. Pelo que toca aos heróis de “As Quinas” (e o processo será repetido na segunda parte, para Nun’Álvares, e na terceira, para D. Sebastião), voltar-se-á ao primeiro destes processos estilísticos. Tem sido esta a razão que, segundo julgamos, levou muito justamente alguns críticos a aproximar este tipo de composições da estética do epitáfio antigo, género que Pessoa também cultivou²⁹. Esta interpretação facilmente conduziu a falar de “espectralizar” ou de “canto espectral”, por parte de Jacinto do Prado Coelho e de vários outros, como Eduardo Lourenço, Machado Pires, Maria da Glória Padrão³⁰.

Relativamente a “Ulysses”, a mesma ensaísta considera-o também “o primeiro fundamento”, “o grego que errou”, e encontra uma explicação plausível para o uso da terceira pessoa como “lugar de privilégio, pelo uso da não-pessoa”, pois ele é “um mito puro, ou isso que só existe porque a linguagem existe”³¹.

A explicação não serve, porém, para o exemplo de D. Dinis, no qual se utiliza, como vimos, também a terceira pessoa. Poderemos talvez pensar que, entre todas as figuras de “Os Castelos”, ele é o herói da paz, e não um herói de acção ou de fundação. A sua figura é vista à distância, talvez mais ouvida do que vista, em dois versos apenas, no total do poema – compondo cantares, semeando as árvores que hão-de produzir as futuras naus; o resto é o desenvolvimento musical que une a poesia do rei ao rumor dos pinhais, prefigurador das vagas do mar³².

Teotónio de Almeida, “Pessoa e verdade(s)... ou a crítica do abuso de leituras herméticas”, *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa* (Lisboa 1990) 195-203.

²⁹ Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (Lisboa 1980) 55, e “D’Os Lusíadas à Mensagem”, p. 312; Óscar Lopes apud Eduardo Lourenço, “Camões e Pessoa”, p. 61. Eduardo Lourenço, depois de apoiar esta tese, vai ainda mais longe, ao falar de “uma *Nekyia* homérica de um género novo”, *ibidem*, p. 62; Jorge de Sena, apud Maria da Glória Padrão, “Pessoa e o Quinto Império”, p. 3, usou, a propósito de *Inscriptions*, a expressão “inscrições tumulares falantes”. Acrescentaremos que era este o modelo habitual nos epitáfios da *Antologia Palatina*, de que Pessoa traduziu alguns, embora nem todos sejam tumulares, através da versão inglesa de Paton (n.º 880 da edição Aguilar).

³⁰ Respectivamente: Jacinto do Prado Coelho, “D’Os Lusíadas à Mensagem”, p. 311; Eduardo Lourenço, “Camões e Pessoa”, p. 62; Machado Pires, “Os Lusíadas de Camões e a Mensagem de Pessoa”, p. 45; Maria da Glória Padrão, “Pessoa e o Quinto Império”, p. 3. Merece ainda referência a aproximação que Machado Pires faz (pp. 46 e 48) ao modelo junqueiriano de *Pátria*.

³¹ “Pessoa e o Quinto Império”, pp. 5 e 4, respectivamente.

³² Uma elucidativa comparação entre as oitavas de *Os Lusíadas* III.96-98, consagradas ao fundador da Universidade, e o poema emblemático de Pessoa pode ver-se em Jacinto do Prado Coelho, “D’Os Lusíadas à Mensagem”, p. 313.

O mar, esse mar que transportara Ulysses para a Hespéria, vai ser o tema maior da segunda parte – “Mar Português” – e embeber os poemas da terceira – “O Encoberto” – como um elemento onnipresente, ora misterioso, ora ameaçador.

Neste sentido, poderá afirmar-se que há uma circularidade na composição de *Mensagem*, de que a lenda do herói das mil aventuras é ponto de partida para “entrar na realidade”, uma realidade que há-de resolver-se e dissolver-se na sua própria negação.

21. LEITURAS DE RICARDO REIS*

Dos heterónimos de Fernando Pessoa, é Ricardo Reis o que tem recebido menor atenção e maior incompreensão da crítica. Nem admira que assim seja. Ele decanta nas suas Odes toda uma tradição cultural riquíssima, que lhe fora instilada pela sua escolaridade britânica e completada com muitas leituras e meditações, de que apontamentos inúmeros vindos da sua arca vão dando testemunho renovado. Assim, os seus poemas resultaram de um diálogo interior entre o passado e o presente, expresso numa forma a que arcaísmos lexicais, latinismos e até helenismos, uma sintaxe latinizante, com uso repetido do hipébaton e da elipse e outras figuras de estilo, deram um distanciamento voluntário que os tornam de mais difícil apreensão ao leitor moderno.

Todas estas características, emolduradas por um rígido esquema métrico, convergiram para criar uma aparência de frieza, de artificial e improdutivo retorno ao passado. “Apesar da beleza do pormenor, a crítica tem considerado, dum modo geral, as Odes de Ricardo Reis como a parte mais fraca, comparativamente, da obra de Pessoa” – escreveu Georg Rudolf Lind, que parece não diferir de tal opinião generalizada, ao chamar “epigonais em grande parte” esses poemas¹.

Outra corrente valorativa se desenhara, no entanto, bem cedo, desde que, em carta datada de 27 de Janeiro de 1914, Mário de Sá-Carneiro acusava a recepção da primeira remessa das produções do novo heterónimo do seu amigo nestes termos entusiastas²:

Admiráveis, meu querido Poeta, as Odes de Ricardo Reis. Conseguiu realizar uma “novidade” clássica, horaciana. Pois tal é a impressão que

* Publicado em *Circum-navegando Fernando Pessoa: ciclo de conferências no cinquentenário de Fernando Pessoa*. Coimbra: FLUC, 1986, 49-70. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.ª ed. rev.), 261-285.

¹ *Estudos sobre Fernando Pessoa* (Lisboa, 1981). As citações são, respectivamente, de pp. 144 e 148.

² *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I (Lisboa, 1958), p. 162.

elas me deixaram. Não sei porquê, contêm elementos novos – entanto não clássicas pagãs. E deixe-me dizer-lhe: uma maravilha de impessoalidade, pois se no Caetano ainda resumava de vez em quando Mestre Fernando Pessoa, o mesmo não sucede nos versos de Reis. – Eles, sendo Seus na beleza, no génio – são dele no conjunto. A primeira estrofe, logo, na 1.^a ode é qualquer coisa de muito grande, de muito novo – na sua simplicidade e no seu classicismo. Horácio multiplicado por alma.

Alguns dos melhores conhecedores de Fernando Pessoa pensaram de modo semelhante a este. Estamos a referir-nos, não só ao horacianismo, cuja presença ninguém discute, embora outras marcas de intertextualidade possam acrescentar-se-lhe, mas à novidade do seu classicismo. A Casais Monteiro pertence a honra de ter sido dos primeiros a valorizar devidamente Ricardo Reis, dando como prova da unanimidade entre Pessoa e os seus três heterónimos principais “a igual genialidade das respectivas criações”³. Mas a noção da real importância daquele que era “um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria”⁴ foi sobretudo evidenciada por um dos mais notáveis e profundos estudos sobre o poeta, a que havemos de remeter-nos mais vezes: *Pessoa Revisitado. Leitura estruturante do drama em gente*, de Eduardo Lourenço, que lhe atribui “alguns dos poemas mais altos suscitados pelo sentimento de irrealidade e sua topologia quimérica” e se opõe aos críticos que não foram, como ele diz, “sensíveis à alta poesia de Reis”. Com aguda perspicácia, soube também distinguir o que, sob a precisão formal da ode horaciana, caracteriza estas criações como obra do nosso tempo⁵: “No seu ar de imitar a Antiguidade na sua perfeição idealmente de mármore inscrito, dialogando com ela e na verdade digna dela, o que sobressai é um fundo de angústia tipicamente moderna, como moderna é a resposta para a não-resposta de onde nasce e extravasa”.

Quanto à perenidade e intemporalidade das Odes, ninguém a definiu melhor do que o próprio Fernando Pessoa⁶:

Essas são em verdade contemporâneas por dentro da idade eterna da Natureza.

³ *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa* (Rio de Janeiro, 1958), p. 90.

⁴ *Fernando Pessoa, Páginas de Doutrina Estética* (Lisboa, 1946), p. 267.

⁵ *Pessoa Revisitado. Leitura estruturante do drama em gente* (Porto, 1973). As citações são, respectivamente, de pp. 73, 239 e 52-53. Nesta linha seguiu também, mais recentemente, Maria Alzira Seixo, “Aforismo e temporalidade na lírica de Ricardo Reis”, *Cadernos de Literatura* 21 (1985), pp. 23-32, que observa, a p. 24, que “Ricardo Reis assume a lição da antiguidade numa perspectiva sua contemporânea”.

⁶ *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues* (Lisboa, 1959), pp. 56-57.

É de algumas dessas Odes que vamos apresentar uma proposta de leitura, tomando como ponto de partida uma questão prévia suscitada pela publicação de um dos mais válidos contributos recentes para o estudo do heterónimo: o livro de Silva Belkior, *Fernando Pessoa – Ricardo Reis: os originais, as edições, o cânone das Odes* (Lisboa, 1983). Essa questão, a da reconstituição do verdadeiro *corpus* ricardiano, tem que ver com aspectos formais de implicações mais profundas, uma vez que põe em causa o próprio processo de assimilação e reelaboração de uma longa tradição literária. Efectivamente, aquele estudioso, depois de dar às séries publicadas em *Athena* e *Presença* o estatuto de *editio princeps* – que não se lhes pode negar, sabido, de mais a mais, o extremo cuidado com que Pessoa fixava a versão definitiva e fazia a correcção de provas, sem excluir pormenores de ortografia, pontuação, separação estrófica⁷ – aponta como norma principal para distinguir a “autenticidade” da atribuição a presença ou ausência de rima – característica do ortónimo em relação aos demais – e assim exclui as odes “Sim, sei bem” (399) e “Aqui neste misérrimo desterro” (419)⁸. Sem embargo de considerar que a primeira, pelo tema, que contradiz abertamente “Seguro assento na coluna firme” (346), e não está assinada no original, não deverá figurar, de facto, na colectânea das Odes, fica-nos, no entanto, a dúvida em relação à segunda, que está assinada pelo heterónimo, e ainda quanto à validade do critério métrico. E isto por duas razões. Uma é que, na sua crítica a Álvaro de Campos, ao distinguir poesia de prosa, Ricardo Reis estabelece que há “um novo meio exterior, além da palavra, para projectar a ideia em palavras através da emoção” e que “esse meio é o ritmo, a rima, a estrofe; ou todas, ou duas, ou uma só”. O *trikolon* “ritmo, rima, estrofe” repete-se mais duas vezes neste seu discurso crítico, embora na sequência acabe por desenvolver só a parte referente ao ritmo, como, aliás, era natural, uma vez que a discussão entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis tivera precisamente esse ponto de partida, e, em especial, os versos¹⁰:

Súbdita a frase o busca e o ‘scravo ritmo o serve.

Sendo assim, não fica excluída, a nosso ver, a possibilidade do uso da rima, ainda que apenas ocasional. Recorde-se, de passagem, que Alberto Caeiro

⁷ *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões* (Lisboa, 2^a1982), pp. 59-60, 62, 69, 101.

⁸ *Op. cit.*, pp. 109 e 110. Cf. também p. 60. Nas citações das Odes utilizaremos o texto da edição da Aguilar (Rio de Janeiro, 1983), dando entre parêntesis os respectivos números, salvo nos casos, expressamente referidos, em que usamos a da Ática.

⁹ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (Lisboa, 1966), pp. 394-398.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 391-393. Em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (Lisboa, s.a.), pp. 75-81, o ortónimo volta à questão, como veremos adiante.

professava, logicamente, a teoria inversa, como se lê no poema XIV de “O Guardador de Rebanhos”:

Não me importo com as rimas. Raras vezes
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.

A segunda razão deriva do conhecimento da tradição sobre os aspectos formais da ode, que Pessoa aprendeu, absorveu e praticou desde os seus tempos de discípulo muito distinto (“excellent”) do Headmaster Nicholas, desse aprendizado que, como muito bem escreveu Alexandrino Severino, foi “a mais rica dádiva do liceu de Durban à formação cultural de Fernando Pessoa e à poesia portuguesa moderna”¹¹.

Efectivamente, o jovem estudante, que anos depois havia de acentuar que leu Milton antes de Camões¹², aprende a entender Horácio no original latino e exercita-se, tal como os seus condiscípulos, a traduzi-lo para versos ingleses¹³. Estuda também os poetas britânicos que foram cultores da ode greco-latina, como Johnson, Milton, Cowley, Marvell, este último autor da muito conhecida “Ode Horaciana no regresso de Cromwell da Irlanda”, em versos rimados.

Um catálogo muito recentemente publicado (Dezembro de 1985) pela Fundação Calouste Gulbenkian, *Fernando Pessoa, Coração de Ninguém*, reproduz, na p. 83, dois autógrafos preciosamente reveladores do jovem escolar. Um contém apontamentos e esquemas (redigidos em inglês, naturalmente) sobre a estrutura da estrofe sáfica e da estrofe alcaica (tal como elas se escandiam até aos meados deste século). A avaliar pelo título, “Adaptations of Latin Metre”, destinavam-se a estudar a sua adaptação ao ritmo moderno. O outro documenta a sua finalidade escolar pela presença do título “Latin”, do nome do aluno à direita e da data à esquerda (4 de Maio de 1904, High School). Especifica ainda que o que segue é a ode quinta do Livro I de Horácio, *ad Pyrrham*. A tradução inglesa, em estrofes de configuração alcaica, com rima emparelhada, revela um perfeito entendimento do texto e uma capacidade para manter a tonalidade poética e rítmica do difícil poema, de todo invulgares. Ora é sabido que também Milton, na sua juventude, fez uma tradução em verso desta mesma ode¹⁴. Comparando as duas versões, nota-se que uma ou outra expressão se repete, mas Milton é mais literal e usa o verso branco.

¹¹ *Fernando Pessoa na África do Sul* (Lisboa, 1983), pp. 60-61.

¹² *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, p. 82.

¹³ Se era obrigatório fazê-lo nas provas de exame, não está especificado no regulamento, mas é provável, segundo os dados colhidos por Hubert Jennings, *The Durban High School Story*, apud Alexandrino Severino, *op. cit.*, p. 272.

¹⁴ Agradecemos à Doutora Maria Irene Ramalho de Sousa Santos o conhecimento desta ode, bem como diversos outros dados sobre os cultores britânicos da modalidade.

A concorrência de todos estes dados leva-nos a propor uma hipótese: a de que o Headmaster Nicholas tenha feito estudar aos seus alunos a Ode a Pirra, que lhes tenha lido ou fornecido a versão de Milton e depois os mandasse executar uma por conta própria. O resultado dá prova eloquente da assimilação, por parte do educando, do poema latino, e, ao mesmo tempo, do vocabulário inglês (em que abundam os termos poéticos) e da habilidade na obtenção de um ritmo perfeito¹⁵. Estava à vista o domínio do estilo inglês que lhe havia valido, nesse mesmo ano, o “Queen Victoria Memorial Prize”.

Os modelos britânicos do século XVII e XVIII compreendem odes de tipo pin-dárico (em menor número) e de tipo horaciano (para além das anacreonteias). Ora Milton usa o verso branco; Collins faz outro tanto na famosa “Ode to Evening”, mas serve-se da rima em todas as demais.

Há, por conseguinte, uma prática oscilante, que Pessoa conhecia e seguia na que era então a sua única língua de cultura. Mais tarde ele exprimirá, como era próprio do seu espírito proteico, noções opostas sobre o uso do verso branco. Assim, no *Erostratus* (talvez de 1925), escreveu¹⁶:

O verso branco assim chamado é um veículo de expressão escrita extremamente monótono. Só a mais subtil faculdade rítmica pode constituir defesa contra a monotonia, e não o logra ser durante muito tempo.

Mas, num pequeno ensaio, talvez de 1930, faz uma breve história da passagem do ritmo quantitativo à rima, “sistema de referência pelo qual se sabe onde termina o verso”, que vem a ser substituída pelo verso branco, “justo critério do verso”¹⁷, o que está em consonância com a afirmação do “Guardador de Rebanhos” já aludida.

Todas estas razões nos levam a supor que não é de rejeitar totalmente a hipótese de Ricardo Reis ter usado, ocasionalmente, o verso rimado. O que, a admitir-se, transferiria para este poeta uma composição atribuída ao ortónimo – a ode terminal do seu *Cancioneiro*, “Se já não torna a eterna primavera” (com a sua estóica atitude de resignação) e duas das *Poesias Inéditas* (1919-1930), do vol. VIII da edição da Ática, que representam, aliás, uma versão dupla do mesmo tema, como várias vezes sucede nos poemas de Reis. Usando a noção do *Fatum* tantas vezes glosada, ambas contêm subjacente, sobretudo a mais antiga, que é de 1920, uma marcada concepção epicurista da divindade:

¹⁵ É curioso que Silva Belkior tenha suposto, e pensamos que com razão, que a “citação Horácio”, que Ricardo Reis deixou por preencher no prefácio ao seu projectado livro, tenha sido desta mesma ode, vv. 13-16 (*op. cit.*, p. 122).

¹⁶ *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literárias*, p. 264.

¹⁷ *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literárias*, p. 78. Cf. *Páginas de Doutrina Estética*, p. 236.

Os deuses são felizes.
 Vivem a vida calma das raízes.
 Seus desejos o Fado não oprime,
 Ou, oprimindo, redime
 Com a vida imortal.
 Não há
 Sombras ou outros que os contristem.
 E, além disso, não existem...

Negação dos deuses pagãos? Não muito mais do que fez Epicuro que *melhor / me fala com a sua caridosa voz terrestre*¹⁸, nem do que se lê nas várias odes que evocam os deuses. Lembremos, porém, que quase não há afirmação de Fernando Pessoa que, em nome próprio ou dos seus heterónimos ou mesmo semi-heterónimos, ele não tenha contraditado, em graus diversos de ironia. (Recorde-se, a propósito a declaração do “Conselho Magistral do Neopaganismo Português”, publicada nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*¹⁹). E que, num projecto de edição das suas obras, contido numa carta a João Gaspar Simões, não deixou de reconhecer que teria de reunir num livro, a denominar talvez *Cancioneiro*, “vários dos muitos poemas soltos que tenho, e que são por natureza inclassificáveis, salvo de essa maneira inexpressiva”²⁰.

Queremos, antes de deixar este ponto, acentuar que foi intencionalmente que não fizemos referência à prática dos cultores portugueses da ode, nesta matéria. Se é certo que Pessoa leu, muito mais tarde, a Lírica de Camões (e cremos que à pouca estima em que a tinha não será de todo estranha a má qualidade das edições então existentes²¹), não se encontram referências, nas suas listas de leituras ou noutros apontamentos já publicados, a António Ferreira, a Correia Garção ou outros. Muito menos conheceria as tentativas de equivalência dos metros greco-latinos aos portugueses e as variedades de odes alcaicas de que os teorizadores

¹⁸ Ode “A palidez do dia é levemente dourada” (318).

¹⁹ Pp. 228-230 e ainda, na mesma colectânea, pp. 230-249.

²⁰ *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, p. 91.

²¹ É certo que a edição de Afonso Lopes Vieira e José Maria Rodrigues, que veio reduzir consideravelmente a *indigesta moles* de interpolações da de Juromenha, data de 1932. Mas faltam os dados para adiantar qualquer conjectura mais. A afirmação de que admirava o épico, não o lírico, consta das *Cartas a João Gaspar Simões*, p. 81. No entanto, em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 341, mostrou sentir bem toda a beleza do soneto “Alma minha gentil”; e a ode “Vossa formosa juventude leda” deixa transparecer a intertextualidade camonianiana (para outros exemplos, vide Jacinto do Prado Coelho, *Unidade e Diversidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, 1980, p. 133). Noutros passos, porém, refere desdenhosamente o seu “estrangeirismo” (*op. cit.*, p. 349) ou chama-lhe “italiano” (p. 355), ou “italianizado” (*Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, pp. 119 e 120). O desejo profundo de “rasurar Camões” foi visto por Eduardo Lourenço, “Camões e Pessoa”, *Brotéria* 110 (1980), p. 59. Cf. também José Augusto Seabra, *O Heterotexto Pessoaano* (Lisboa, 1985), pp. 128-129.

propunham modelos. Referimo-nos, em especial, às regras e exemplos para escandir a poesia portuguesa à maneira latina, formuladas por Vicente Nolasco da Cunha em *O Investigador Português* XIII (1815) 510-519, tentativa essa a que Hernâni Cidade atribuiu influência anglo-germânica, e a um códice da mesma época, o Ms. 1164 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que ensina a compor odes alcaicas de quatro tipos²². Por maioria de razão, não aludimos à riqueza da ode alemã. Supomos, efectivamente, que é na não menos rica tradição inglesa que deve buscar-se uma parte considerável da aprendizagem de Fernando Pessoa. Testemunha-o o esquema métrico das odes alcaica e sáfica atrás referido, em apontamento escolar de quem pretendia adaptá-lo às suas composições. E H. D. Jennings pensa mesmo que, na jocosa contenda publicada no *Natal Mercury* em volta de uma tradução de uma ode de Horácio, interveio o jovem Pessoa²³.

Por outro lado, não devemos esquecer que só a partir de 1908 começa a escrever em português, e que tal sucedeu “num impulso súbito, vindo da leitura das *Folhas Caídas* e das *Flores sem Fruto*”, segundo notas coligidas por Armando Côrtes-Rodrigues, a partir de dados fornecidos pelo poeta²⁴. E aqui, em Garrett, temos um novo encontro, por outra via, com a poesia greco-latina, uma vez que a mais antiga das duas colectâneas continha versões livres de Safo²⁵, de Alceu, de Anacreonte (ou melhor, de *Anacreontea*) e de duas odes de Horácio, estas em verso branco. A oscilação, portanto, prosseguia...

Num apontamento sem data, atribuído a Álvaro de Campos, e já atrás citado, aquele heterónimo insurge-se contra o uso da métrica eólica para exprimir emoções, numa graciosa paródia à pequena arte poética contida na ode “Ponho na altiva mente o fixo esforço” (424), e comenta²⁶:

Não concebo, porém, que as emoções, nem mesmo as do Reis, sejam universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas, e que o Reis, quer diga a um rapaz que lhe não fuja, quer diga que tem pena de ter que morrer, o tenha forçosamente que fazer em frases súbditas que por duas vezes são mais compridas e por duas vezes mais curtas, e em ritmos escravos que não podem acompanhar as frases súbditas senão em dez sílabas para as

²² V. Hernâni Cidade, *A Obra Poética de José Anastácio da Cunha* (Coimbra, 1930), pp. XC-XCIII. O conteúdo do Ms. 1164 está descrito no nosso artigo “Alcaica (Ode)”, publicado no *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, vol. I, pp. 108-109. Sobre a ode portuguesa, há um excelente resumo de Aníbal Pinto de Castro na *Enciclopédia Verbo*, vol. XIV, col. 486-487.

²³ H. D. Jennings, *Os Dois Exílios* (Porto, 1984), pp. 47-51.

²⁴ *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, pp. 126-127.

²⁵ Sobre estas, vide Américo da Costa Ramalho, “Versões Garretianas de Safo”, *Humanitas* 17-18 (1965-1966), pp. 211-221.

²⁶ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 390.

duas primeiras e em seis sílabas as duas segundas, num graduar de passo desconcertante para a emoção.

O cuidado com a isometria é, de um modo geral, uma constante nas Odes de Ricardo Reis. E por isso se compreende que Silva Belkior, no seu livro, dê como inacabadas onze composições que não seguem tal observância. Esta sentença, a que não falta base formal, vai atingir, no entanto, algumas das composições mais justamente famosas e mais citadas e estudadas como características do pensamento deste heterónimo, como “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” (315), “A palidez do dia é levemente dourada” (318), “Não tenhas nada nas mãos” (319), “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (320), e “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia” (337)²⁷, todas assinadas no original.

O perfeccionismo de Ricardo Reis é bem evidente quando vemos o número de variantes de muitos dos seus poemas, como “A flor que és, não a que dás, eu quero” (354). Lembremos, em especial, que a disjunção do verso inicial de “As rosas amo dos jardins de Adónis” (321), tal como saiu em *Athena*, veio substituir a ordem directa de “Eu amo as rosas dos jardins de Adónis” e que, na mesma ode, a terceira estrofe, ao trocar *sossegadamente* por *voluntariamente*, deu mais evidência à busca da inconsciência como condição de felicidade, ideia que se repete de várias maneiras noutras composições (*Por isso não pensemos / e deixemo-nos crer / na inteira liberdade / que é a ilusão que agora / nos torna iguais dos deuses* ou *Os deuses são deuses porque não pensam*²⁸) e, finalmente, o último verso era, na sua primeira forma, um banal *do nosso terreno curso*, em vez da expressão tensa, pungente, da brevidade da vida, que figura na versão impressa: *o pouco que duramos*.

Outro exemplo curioso e não menos elucidativo é a ode “Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando” (322), composta por seis estrofes, mas que inicialmente contava apenas três, tinha um interlocutor concreto, o *louco Flaco*, e dava um complemento ao verbo da oração integrante, *cumpres a tua vida*. A versão publicada em *Athena* alterou uma coisa e outra:

Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando
Teus infecundos, trabalhosos dias
Em feixes de hirta lenha,
Sem ilusão a vida.

²⁷ Destas, a primeira foi analisada, entre outros, por Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, e, mais demoradamente, por Ángel Crespo, “Fernando Pessoa en una oda de Ricardo Reis” in *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Porto, 1978), pp. 99-121; a quarta foi objecto de uma análise estruturalista, quanto à primeira estância, por José Martins Garcia, *Linguagem e Criação* (Lisboa, 1973), pp. 97-108.

²⁸ Respectivamente, final das Odes “Aqui, Neera, longe” (327) e “Segue o teu destino” (340).

A segunda estrofe, igual nas duas versões, prossegue o jogo metafórico da lenha com os dias:

A tua lenha é só peso que levas
 Para onde não tens fogo que te aqueça
 Nem sofrem peso aos ombros
 As sombras que seremos.

Julgamos que tanto o apagado vocativo como os *feixes de hirta lenha* ambos apontam para o mesmo arquitexto, uma graciosa, algo intrigante, ode horaciana, a 17 de Livro III, em que, principiando por uma benevolente paródia aos títulos nobiliárquicos do seu amigo L. Aelius Lamia, o Venusino mais uma vez retoma o tema do convite para uma celebração festiva, na simplicidade da vida campestre²⁹, mas previne que o dia seguinte será de tempestade e, por isso, *dum potes, aridum / compone lignum* (“enquanto podes, junta a árida lenha”). Este preparar de algum conforto fazia parte do cenário de contraste entre a intempérie do exterior e a tranquilidade doméstica, a ser gozada enquanto a fortuna o consente e os anos não pesam. O tema viera de Alceu (fr. 338 Lobel Page) para a Ode 9 do Livro I de Horácio, cujos versos iniciais se hão-de reflectir, por sua vez, em “Ao longe os montes têm neve ao sol” (316). Mas na Ode 17 do Livro III, sob o aparato do desfiar da linhagem do futuro cônsul, era possível ler um discreto aviso sobre a instabilidade da fortuna, no limitativo *dum potes*. No entanto, até esse acto é pura ilusão, dizia a ode ricardiana, censurando, e não seguindo, como habitualmente, o seu modelo. Talvez por isso era o *cognomen* deste último que lá estava na interpelação *louco Flaco*³⁰, depois substituído por um latinismo de valor generalizante, ínvio, a quem a terceira estrofe dava conselhos estóicos. (A este propósito, é curioso registar que também de “O ritmo antigo que há em pés descalços” (329) existia uma versão mais longa, com cinco estâncias, na terceira das quais figurava uma referência nominal a Horácio.)

A versão da *Athena* coloca, após a segunda estrofe, que, como já vimos, é idêntica, mais duas que glosam o tema da precaridade da fruição dos bens. Mais duas estrofes concluem o poema, descrevendo, em termos míticos, o aniquilamento que é perspectiva única do caduco ser humano:

²⁹ O tema do convite para o *symposion*, ele mesmo de ascendência helenística, encontra-se, e.g., em I.20; III.8, 14, 19, 20, 28, 29; IV.11, 12, 14. Sobre a origem do motivo no epigrama helenístico, vide R. G. M. Nisbet and Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes Book I* (Oxford, 1970), pp. 244-245.

³⁰ Horácio refere-se a si mesmo por este nome no Epodo XV.12. De qualquer modo, o *cognomen* não é exclusivo seu.

Quando, acabados pelas Parcas, formos,
 Vultos solenes, de repente antigos,
 E cada vez mais sombras,
 Ao encontro fatal –

O barco escuro no soturno rio,
 E os nove abraços da frieza stygia
 E o regaço insaciável
 Da pátria de Plutão.

Na sua edição, Maria Aliete Galhoz observa, comentando este passo: “Verifique-se a repetição, nesta ode e na que começa *Só o ter flores pela vista fora*, dos vv. finais.”

O facto levou Silva Belkior a incluir este final nas “passagens que os compiladores inseriram no *corpus* do cânone tradicional e que consideramos como variante”³¹. O mesmo estudioso aponta, entre os seus argumentos, o paralelo com a inserção de dois versos (3 e 4) modificados, da primeira versão de “A flor que tu és, não a que dás, desejo” (354) na Ode VIII de *Athena* (“Quão breve tempo é a mais longa vida” – 357). Não nos parece, contudo, que as duas últimas estrofes de “Só o ter flores pela vista fora” (317) possam retirar-se sem deixar muito frouxo o final do poema que, tal como Horácio o fez inúmeras vezes (designadamente nas conhecidas odes da Primavera, I.4 e IV.7), depois de uma abertura alegre e despreocupada, descem ao tom menor na inanidade das sombras infernais³².

Somente, neste caso, o modelo da descrição do além não foi o do maior amigo de Mecenas. Os *nove abraços do horror estígio* vinham de Virgílio, de dois versos que, aliás, figuram quase idênticos em *Geórgicas* IV.478-479 e *Eneida* VI.438-439. Ao criticar uma gralha da edição da *Ática* (*os novos abraços por os nove abraços*), Silva Belkior foi o primeiro, que saibamos, a apontar a origem virgiliana do passo, localizando-a na *Eneida*³³ (e repare-se como Virgílio também se repetiu, o que, de resto, estava na melhor tradição homérica).

O que sabemos hoje, graças aos estudos de H. D. Jennings e de Alexandrino Severino sobre a escolaridade de Fernando Pessoa em Durban, permite-nos ter como mais provável a proveniência das *Geórgicas*, tanto mais que o Livro IV, com o seu final inesquecível da catábase de Orfeu – a que pertencem os versos em

³¹ *Op. cit.*, p. 115.

³² As descrições ou alusões ao além multiplicam-se nas odes de Horácio, e.g., I.3; II.3, 13, 14, 18, 19, 20; III.4, 11; IV.7.

³³ *Op. cit.*, p. 68. Eduardo Lourenço, *Pessoa Revisitado*, pp. 49-50 e 162, fala de “modelos virgilianos” em Reis, mas sem especificar quais.

causa – era uma das obras do programa de exame do Liceu e, além disso, existem várias traduções desse mesmo livro, para inglês, pelo jovem aluno do Headmaster Nicholas³⁴.

A frase completa das *Geórgicas* é assim:

*Quos circum niger et deformis arundo
Cocytus tarda que palus inamabilis unda
Alligat, et novies Styx interfusa coerces.*

(“A toda a volta, o negro limo e os juncos informes do Cocito e o paúl abominável prende-os em sua onda enredante; o Estige retém-nos, correndo nove vezes de permeio.”)

Traduzimos propositadamente *inamabilis* (‘que não pode amar-se’, ‘hostil’) por *abominável* porque é esse o adjectivo que Pessoa usa no final, também escatológico, de “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (320):

E ele espera, contente quase e bebedor tranquilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo.

Mas as intertextualidades das *Geórgicas* não se limitam a estes exemplos. Algo se ouve ainda nesta outra ode, sobre o mesmo tema do *carpe diem*, a que a onomatopeia final, combinada com a predominância do fonema *u*, confere um tom de lúgubre, misterioso desencanto (357):

Quão breve tempo é a mais longa vida
E a juventude nela. Ah! Cloe, Cloe,
Se não amo, nem bebo,
Nem sem querer não penso,

Pesa-me a lei inimplorável, dói-me
A hora invita, o tempo que não cessa,
E aos ouvidos me sobe
Dos juncos o ruído

³⁴ Alexandrino Severino, *Fernando Pessoa na África do Sul*, pp. 139 e n. 22, e 270 e n. 10. H. D. Jennings, *Os Dois Exílios*, p. 94.

Na oculta margem onde os lírios frios
 De infera leiva crescem, e a corrente
 Não sabe onde é o dia,
 Sussurro gemebundo.

Notemos de passagem que a entrada da conhecida ode 331:

O mar jaz; gemem em segredo os ventos
 Em Éolo cativos;
 Só com as pontas do tridente as vastas
 Águas franze Neptuno;

é um outro caso de “diálogo do poeta com os seus antecessores”, como recentemente escreveu D. W. T. Vessey³⁵, a propósito da relação entre Horácio e Alceu. Qualquer latinista reconhece aqui, nesta marinha estática, um exemplo de paratextualidade dos preliminares do desencadear da tempestade no Canto I da *Eneida* (52-59) e do final do mesmo episódio (142-147).

Outra variante que não julgamos de excluir é a dos vv. 13-20 de “Antes de nós e nos mesmos arvoredos” (332). Embora indubitavelmente haja semelhanças entre esta ode e a 331, que citámos há pouco (“O mar jaz; gemem em segredo os ventos”), e seja essa estilisticamente mais elaborada (cf. os versos últimos *Que me fará o mar que na atra praia / Ecoa de Saturno!* com o muito mais banal *Que fará na alta praia / Em que o mar é o Tempo?*), a verdade é que, se estão certas as datas referidas pelos editores da *Ática* e repetidas pela Aguilar, a feitura da primeira, publicada assim na *Athena*, precedeu em dois dias a da segunda.

Creemos que a questão das variantes pode ser uma falsa questão, redutível à existência de dois momentos poéticos diferenciados quanto à intenção da mensagem que pretendem veicular. Talvez o caso das duas versões conhecidas de “Seguro assento na coluna firme” (346), em que só os dois primeiros versos são idênticos, seja disso a melhor prova. Em artigo recente, Maria Fernanda de Abreu demonstrou bem que cada uma diz “coisas distintas”³⁶.

A ode, tal como foi publicada em *Athena* – e aí surpreendentemente colocada por Fernando Pessoa em primeiro lugar deste “Livro Primeiro” de Ricardo Reis, quando a sua função de epílogo parecia destiná-la ao fecho, tal como sucede no arquitrato horaciano, *Exegi monumentum aere perennius* (Odes III.30) –, é uma afirmação do valor da própria arte, e da arte em geral.

³⁵ D. W. T. Vessey, “From Mountain to Lovers’ Tryst: Horace’s Soracte Ode”, *Journal of Roman Studies* 75 (1985), p. 27.

³⁶ “Sobre uma ode de Ricardo Reis. Duas versões ou dois poemas?”, *Colóquio/Letras* 88 (1985), pp. 66-72. A citação é da p. 69.

O mesmo número 1 de *Athena*, de Outubro de 1924, trouxe também, atribuindo-lhe o número XIV, outra ode aparentemente muito diferenciada, mas que na verdade traduz a mesma atitude de espírito. Composta dois anos depois, é mais extensa e, apesar de menos aforística na linguagem, de interpretação muito mais difícil. Trata-se daquela que começa “De novo traz as aparentes novas” (356).

Se há poema a que se ajuste a famosa afirmação de J. Kristeva, de que “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto”³⁷, é precisamente este, com a diferença de que essa absorção e transformação é, não de um, mas de vários textos, todos eles da Antiguidade Clássica. Além disso, é dos que contêm maior número de latinismos lexicómicos e sintácticos e – o que é mais raro – dois helenismos insólitos, *heptápila* e *ogígia*, acumulados nos últimos dois versos. Repare-se ainda no emprego de *verão* no sentido antigo, latino, de ‘primavera’. Esse tanto pode ser um arcaísmo, como um latinismo (de resto, metricamente mais conveniente), como ainda, entendido dentro do sintagma *verão novo*, constituir uma engenhosa perífrase para indicar a primeira estação do ano.

O poema é composto por sete estrofes alcaicas (e o número não é certamente casual, dada a relevância que vai assumir no ponto-chave da transição do tema inicial da caducidade da vida, em contraste com a passagem ritmada das estações, para o da glória literária). Mas teremos de o recordar primeiro na sua totalidade:

De novo traz as aparentes novas
 Flores o verão novo, e novamente
 Verdesce a cor antiga
 Das folhas redivivas.

Não mais, não mais dele o infecundo abismo,
 Que mudo sorve o que mal somos, torna
 À clara luz superna
 A presença vivida.

Não mais; e a prole a que, pensando, dera
 A vida da razão, em vão o chama,
 Que as nove chaves fecham,
 Da Estige irreversível.

O que foi como um deus entre os que cantam,
 O que do Olimpo as vozes, que chamavam,
 Scutando ouviu, e, ouvindo,
 Entendeu, hoje é nada.

³⁷ *Séméiotiké* (Paris, 1969), p. 146.

Tecei embora as, que teceis, grinaldas.
 Quem coroais, não coroando a ele?
 Votivas as deponde,
 Fúnebres sem ter culto.

Fique, porém, livre da leiva e do Orco,
 A fama; e tu, que Ulisses erigira,
 Tu, em teus sete montes,
 Orgulha-te materna,

Igual, desde ele, às sete que contendem
 Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
 Ou heptápila Tebas,
 Ogígia mãe de Píndaro.

O renovar da Primavera, como motivo de uma alegria a gozar na fugacidade da vida que passa, em contraste com a perspectiva sombria de um além sem esperança, é o tema de duas das odes mais conhecidas de Horácio, a 4 do Livro I e a 7 do Livro IV, e perpassa ainda, de forma menos nítida, na 12 deste último Livro. As danças das Ninfas com as Graças das chamadas Odes da Primavera também se ouvem na abertura de outra composição de Ricardo Reis (329):

O ritmo antigo que há em pés descalços,
 Esse ritmo das ninfas repetido,
 Quando sob o arvoredado
 Batem o som da dança.

No poema que estamos a analisar, porém, este gracioso quadro mítico não chega a modelar-se. Mais sombrio ainda que o carme IV.7 horaciano, a insistência na noção de novidade e renascimento, expressa cinco vezes na primeira estrofe, ora como advérbio ou sintagma adverbial, ora como adjectivo (*de novo, novas, novo, novamente, redivivas*), fica desde logo anulada pelo outro qualificativo dado às flores, num oxímoron combinado com encavalgamento que lhe dá todo o relevo necessário³⁸:

De novo traz as aparentes novas
 flores

³⁸ Tanto a noção como o processo literário têm equivalente na segunda estrofe do poema “Clearly non-Campos”, que Silva Belkior, na esteira, como ele mesmo refere, da tese policopiada de Cleonice Berardinelli, *Poesia e poética de Fernando Pessoa*, p. 327, n. 16, e, em parte, de Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, p. 95 (da quarta edição, 1973), muito justamente reivindica para Ricardo Reis (pp. 120-121). Para outros exemplos, vide *ibidem*, pp. 122-125.

A segunda e a terceira estrofes, com a tripla anáfora *não mais*, tal como o triplo *non* de IV.7.23, reforça a negatividade da condição do homem. Este homem, porém, não é, aqui, o ser humano em geral. É o poeta que deixara uma grande obra, à qual o seu nome de ser mortal ficou ligado. E, como grande poeta que fora, era a razão que nele predominava, tal como se lê num apontamento, talvez de 1928, contido nas *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*³⁹:

Um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não é, de si, intelectual, que existir intelectualmente.

Mas essa *prole a que, pensando, dera / a vida da razão, em vão o chama / que as nove chaves fecham / da Estige irreversível*. Os nove abraços da *frieza estígia* que há pouco vimos a finalizar duas odes⁴⁰ volveram-se em *nove chaves* que, juntamente com o verbo de que são sujeito, *fecham*, põem a tónica, também em clave virgiliana (*irremeabilis undae* de *Eneida* VI.425 é criação do épico latino⁴¹), na irreversibilidade da travessia.

Do geral passa-se ao particular, escolhendo, à maneira da ode clássica, um *exemplum* para demonstração da sentença. O paradigma apontado é o mais excelso de todos, aquele *que foi como um deus entre os que cantam*, que ouviu e entendeu as vozes do Olimpo, único que merece grinaldas, aliás, inúteis, porque *hoje é nada*. O leitor moderno pode aqui adivinhar desde já que este cantor supremo é Homero, de quem, de resto, Fernando Pessoa dissera no *Erostratus*⁴²: “Muito da glória de Homero, merecida como é, deve-se a pessoas que não sabem ler grego. O seu prestígio é, em parte, o de um Deus, porque, como um Deus, é a um tempo grande e semi-conhecido”, e ainda “Deve haver no mais pequeno poema de um poeta qualquer coisa por onde se note que existiu Homero”⁴³.

O leitor versado em Horácio recorda-se dos vv. 5-6 da Ode 9 do Livro IV (em estrofes alcaicas):

... *si priores Maeonius tenet*
sedes Homerus

³⁹ P. 72.

⁴⁰ Supra, pp. 324-326. Trata-se de “Só o ter flores pela vista fora” (317) e “Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando” (322).

⁴¹ Cf. R. G. Austin, *Aeneidos Liber Sextus* (Oxford, 1977), p. 153, que recorda o emprego anterior do adjectivo em *Aen.* V.591 e aponta alguns modelos gregos. Horácio emprega o verbo de que ele deriva em Odes I.4.17 (*quo simul mearis*).

⁴² *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 266.

⁴³ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 390.

E essa mesma Ode dar-lhe-á, de resto, a chave da ideia *aparentemente* principal (em breve explicaremos a razão deste advérbio) que vai seguir-se – a de que a fama da obra poética não morre com o seu criador:

Fique, porém, livre da leiva e do Orco,
A fama

Este mesmo fora o ponto de partida da ode de Horácio, que o poeta endereçara a Lólio para lhe demonstrar como os maiores feitos caem no olvido, se não forem celebrados pelos poetas, e assim assegurar o mérito do encómio que vai fazer-lhe. Não serão perecíveis as palavras que, com uma arte até aí desconhecida dos Romanos, profere o poeta nascido junto do Aufido. É certo que Homero detém o primado, mas não estão esquecidas as Musas de Píndaro, de Simónides, de Alceu, de Estesícoro, de Anacreonte; nada disso o tempo destruiu; respira ainda e vive a paixão de Safo. Esta enumeração de seis dos maiores líricos gregos, ao lado do épico por excelência, vai reaparecer, embora incompleta e condensada, no final da última estrofe ricardiana:

..... Homero, ou alcaica Lesbos,
Ou heptápila Tebas,
Ogígia mãe de Píndaro.

– onde Lesbos, pátria de Alceu, sugere ao mesmo tempo o nome da poetisa sua conterrânea, embora a ênfase recaia sobre Tebas, a pátria de Píndaro, qualificada com os seus dois epítetos tradicionais, *heptápila* e *ogígia*.

Horácio, como vimos, compara a perenidade das suas Odes à dos grandes líricos gregos – ele, que nascera junto da torrente do Aufido, como já afirmara também ao terminar a sua primeira colectânea (III.30).

Que faz Ricardo Reis na sua recriação do tema e que faz a referência à cidade que *Ulisses erigira*, na penúltima estrofe? Segundo Maria Aliete Galhoz, em nota que tem permanecido inalterada desde a primeira edição (1960) à mais recente que conhecemos (1983), estamos perante uma “ode de elogio fúnebre a um poeta. Note-se a referência à cidade de Lisboa em termos de perífrase clássica”. Num estudo publicado em 1974, António da Silva Gonçalves classifica o final do poema como uma “exaltação parcimoniosa de Lisboa, fundada por Ulisses” e aproxima a última estrofe de *Carmina* 1.7 (*Laudabunt alii...*), ao passo que para o *que foi como um deus entre os que cantam* vira afinidade com 1.34.1-3 (*Parcus deorum cultor...*)⁴⁴. Também Silva Belkior, habitualmente tão arguto, se deixou iludir, pois classificou-a como

⁴⁴ Ricardo Reis (Universidade de Lourenço Marques, 1974), pp. 220-222. Na p. 220, encontra ainda o motivo da dedicação votiva da estrofe quinta em Horácio, Odes 1.5.13-16. Anteriormente, na p. 209,

“uma verdadeira nénia ou elogio fúnebre, dedicado à memória de um desaparecido modelo da felicidade descrita pelo tema central”⁴⁵.

Porém, já em 1973, no seu *Pessoa Revisitado*, o ensaísta Eduardo Lourenço entrevira o que também julgamos ser a interpretação exacta, ao escrever: “E na mais gongórica das Odes, em fictício autor a si mesmo se aludindo em discurso indirecto, que se atreve a sonhar-se o igual de Homero”⁴⁶. É, efectivamente, esta “desmedida confissão”, como lhe chama o mesmo crítico, que se lê no poema. Somente a transição fora tão subtil que tem passado despercebida aos demais a verdadeira intenção do autor. Ela faz-se na estrofe sexta e tem como suporte lexicático o repetido *sete*, que do número de colinas da cidade do Tejo vai ligar-se insensivelmente ao número de cidades que reclamavam o título de berço de Homero. Entre um e outro verso, situa-se a palavra-chave da interpretação, o predicativo *materna*, claramente aplicável a ele mesmo, nascido em Lisboa no Largo de S. Carlos⁴⁷:

..... e tu, que Ulisses erigira,
 Tu, em teus sete montes,
 Orgulha-te, materna,
 Igual, desde ele, às sete que contendem
 Cidades por Homero

Como observámos atrás, Horácio não dissera tanto de si mesmo. Homero detinha o primeiro lugar; depois vinham as obras dos líricos, entre os quais antecipadamente se colocara desde a primeira estrofe.

Mas Fernando Pessoa viria a usar, anos mais tarde, em 1933, de um arrojo semelhante, ao considerar “O Guardador de Rebanhos” uma “obra que, ainda que escrevesse outra *Ilíada*, não poderia, num certo íntimo sentido, jamais igualar, porque procede de um grau e tipo de inspiração (passe a palavra, por ser aqui exacta) que excede o que eu racionalmente poderia gerar dentro de mim, o que nunca é verdade das *Ilíadas*”⁴⁸.

concluía também: “Ricardo Reis na temática da mudança introduzira a ideia engrinaldada a flores clássicas e escolhidas de helénicos jardins. Mas não perdeu o poema a unidade.”

⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 59-60.

⁴⁶ *Pessoa Revisitado*, pp. 59-60.

⁴⁷ Posteriormente à redacção deste trabalho, soubemos, através de uma conferência de Silva Belkior, que o manuscrito original tem a dedicatória “A Alberto Caeiro”, o que inteiramente comprova esta hipótese.

⁴⁸ *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, p. 99. O facto também não passou despercebido a Eduardo Lourenço, que comentou que aqui ele “atingiu o cúmulo daquilo que se ele não fosse quem foi e é, só poderia ser apelidado de megalomania” (*op. cit.*, pp. 78-79).

Toda esta atitude pode, aliás, pôr-se em paralelo com a promessa do *supra*-Camões, que já vinha desde 1912, da sua estreia na *Águia*, onde anunciara: “Deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões”⁴⁹.

Poderá observar-se ainda que a noção de que lhe incumbia uma missão que não devia deixar de cumprir já aparecera, pelo menos, em 1915, na intimidade confessional de uma carta a Armando Côrtes-Rodrigues, donde extraímos o seguinte passo⁵⁰:

De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus com o seu génio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante [.....] Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito.

De dois anos mais tarde (1914) data um apontamento manuscrito não menos esclarecedor da noção que tinha do seu papel⁵¹:

Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister, e, por isso, de desprezar a ideia do reclame, e plebeia socialização de mim, de Interseccionismo, reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu génio e na divina consciência da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu carácter nato quer que eu seja; e meu génio, com ele nascido, me impõe que eu não deixe de ser.

Em ensaio escrito em inglês, não datado, teoriza, a propósito de Shakespeare, preterido no seu tempo a favor de Ben Jonson, sobre a vaidade e o orgulho⁵²:

Shakespeare era de início mais vaidoso do que orgulhoso; no fim da vida, ou, pelo menos da sua vida de escritor – tornou-se mais orgulhoso do que vaidoso. É fácil conjecturar porquê: não o apreciavam; o apreço que porventura lhe davam era mais insultuoso do que apazível, pois, onde lhe

⁴⁹ *A Águia*, 2.ª série, n.º 4 (Abril de 1912), p. 106, apud José Augusto Seabra, *O Heterotexto Pessoaano*, p. 127, que a seguir comenta este “fingimento sociológico e psicológico”.

⁵⁰ Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, p. 73.

⁵¹ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, pp. 63-64.

⁵² *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, pp. 314-315.

reconheciam o mérito, esse reconhecimento não era muito, e pensando e sabendo (pois assim deve ter acontecido) que era o maior génio do seu tempo, via, no entanto, que, fosse qual fosse o apreço que lhe manifestavam, era pouco comparado com a admiração consagrada a Jonson e a outros de menor estatura do que Jonson [.....] À primeira vista, é difícil compreender como podemos ter consciência da evidência do nosso valor no conceito dos outros sem a consciência do nosso valor em si. Se a natureza fosse racional, não haveria qualquer explicação...

Toda esta noção de um dever a cumprir, realizando a sua obra, perde o aspecto narcísico que possa revestir aos olhos de leitores desprevenidos, se a referirmos a esse imperativo categórico que resulta da consciência da posse de virtualidades que devem ser aproveitadas e se as inserirmos no meio do quase anonimato em que o poeta vivia, com poucos livros publicados em inglês, e, em português, ensaios e poemas dispersos em revistas e apenas um livro, a *Mensagem*, editado em vida (e, esse mesmo, menos de um ano antes de ele morrer), e, ao lado dessa magra existência em letra de forma, uma obra inédita enorme, para cuja ordenação se conhecem vários planos.

Por isso a sua situação é de angústia. Talvez seja ela que explica o facto, notado por Eduardo Lourenço, de que “toda a sua vida oscila entre a convicção quase delirante do seu génio poético e uma desconfiança igualmente mórbida em relação ao seu poder criador”⁵³.

Creemos que Ricardo Reis, uma vez que aceitemos como não-autêntica, conforme já vimos, a ode “Sim, sei bem”, também neste domínio tinha alcançado uma segurança que os modelos horacianos apoiavam fortemente. A obra deste heterónimo foi, conforme escreveu o “irmão” Frederico Reis, “um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer”⁵⁴.

Muitos outros aspectos poderiam ser apreciados. Há poucos anos, Luís de Sousa Rebelo⁵⁵ chamou a atenção para a necessidade de estudar de novo o modo como a tradição clássica enformou o pensamento de Pessoa e seus heterónimos, principalmente pela análise de “O Guardador de Rebanhos”. Outro aspecto a considerar seria a presença de duas doutrinas que se opõem – o estoicismo e o epicurismo – mais pela via transmissora horaciana do que através de leituras que o poeta fazia da filosofia grega. Um assunto a rever seria também a famosa tese do “objectivismo” grego, a que alguns comentadores têm dado grande aplauso, mas que está longe de denotar uma compreensão profunda da cultura helénica, tal como hoje a entendemos.

⁵³ Pessoa Revisitado, p. 195.

⁵⁴ Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, p. 387.

⁵⁵ A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa (Lisboa, 1982), p. 295.

O que fica dito não é senão uma selecção, voltada, sobretudo, para a crítica textual e para a hermenêutica de alguns poemas. Ao fazê-lo, esperamos ter conseguido, pelo menos – e parafraseando um dito⁵⁶ do próprio Fernando Pessoa –, ter circum-navegado as Odes de Ricardo Reis com uma atenção vigilante.

⁵⁶ *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, p. 31.

22. UM MOTIVO HORACIANO EM ÁLVARO DE CAMPOS*

Que Álvaro de Campos era o poeta, por excelência, do sensacionismo, com forte influência do futurismo de Marinetti e de Walt Whitman, sabem-no todos os estudiosos de Fernando Pessoa. Como também conhecem a biografia que dele traçou o seu criador, na Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a origem dos heterónimos¹:

Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente, de onde resultou o “Opiário”. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Deste último ponto, o poema *O tumulto concentrado da minha imaginação intelectual* se faz eco, num parêntesis com a *sphragis* do autor²:

(Álvaro de Campos, nascido no Algarve, educado por um tio-avô, padre, que lhe instilou um certo amor às coisas clássicas).

* Publicado em *Afecto às letras: homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: INCM, 1984, 466-473. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.ª ed. rev.), 251-259.

¹ *Páginas de Doutrina Estética*, edição de Jorge de Sena (Lisboa, 1946), pp. 267-268.

² *Obras Completas de Fernando Pessoa. II. Poesias de Álvaro de Campos*. Editorial Ática (Lisboa, 1944), p. 91. As citações de Álvaro de Campos que se seguem derivam todas desta edição, que será mencionada pela sigla habitual OC, acompanhada do número do volume e da página. O poema em questão não está datado. A carta a Casais Monteiro é de 13 de Janeiro de 1935. Quanto à inclusão do nome do autor no decurso da própria obra, ou sob a forma de apóstrofe ou de referência na terceira pessoa, é facto que se documenta também em OC II, pp. 90, 127, 204. Esta “assinatura” do poeta (que tem o seu antepassado remoto na *sphragis* da poesia grega arcaica) é apontada por Ludwig Scheidl, “A componente whitmaniana nas odes de Álvaro de Campos”, *Biblos* 55 (1979), p. 34, como uma imitação consciente do poeta americano.

Que o primeiro verso vem directo da Ode VIII do Livro I de Horácio, já foi observado por Luís de Sousa Rebelo⁹, e bem assim que o conjunto deste com o segundo preludia “o que vai ser o tema de todo o poema”. Efectivamente, a estrofe de onze versos glosa o motivo do adiamento, condensado no advérbio que constitui a palavra-chave do poema – *amanhã* –, à qual voltaremos adiante.

Há, no entanto, diferenças notáveis a assinalar. Na fala de Teucro, dirigida pelo herói aos seus companheiros de exílio, que constitui o final da ode horaciana, brilha uma exortação à esperança, fundada na certeza do oráculo de Apolo, e ao gozo de um momento de descanso e de olvido através da bebida; no dia seguinte, voltarão ao mar imenso. O v. 27 deste *exemplum* mítico que o Venusino aponta ao seu ilustre amigo, o consular Planco, coloca, na versão latina completa, a tónica na confiança, na coragem e determinação do filho do rei de Salamina:

nil desperandum Teucro duce et auspice Teucro

(“nada há que desesperar, sob o comando de Teucro, e de Teucro sob os auspícios”)

As duas palavras portadoras dessa mensagem de energia foram retiradas na versão de Álvaro de Campos, que comprime a exortação do herói grego em dois versos apenas, sobreposição da qual resulta um efeito comparável à descida de um tom maior para um tom menor. A segurança do chefe dissolve-se na fuga, assim sugerida, à acção imediata, que é o adiamento.

O mais curioso é, porém, que o *nil desperandum* não se perdeu totalmente. Regressa na glosa, mas com valor negativista¹⁰:

Sossega, porque nada há que esperar,
E por isso nada que desesperar também...

⁹ “Fernando Pessoa e a Tradição Clássica”, *Arquivos do Centro Cultural Português* XIII (1978), pp. 235-263, reeditado em *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa* (Lisboa, 1982), pp. 280-308. A identificação figura nas pp. 256-257 e n.º 49 do artigo e p. 298 e n.º 51 do livro (com acrescento, certamente por lapso, de uma remissão para *Epístolas* I.3.13). O modelo horaciano fora já visto, aliás, por outros estudiosos, designadamente por Álvaro Bordalo, em artigo citado adiante, na n. 19.

¹⁰ Discordamos, portanto, da interpretação de António Pina Coelho, *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa* (Lisboa, 1971), vol. II, p. 126, que parafraseia “não devo correr o risco de esperar, porque o objectivo da minha esperança pode vir ou não vir”.

Este niilismo é continuado pelo *topos*, tão frequente, quer no ortónimo, quer nos heterónimos, do isolamento em relação à felicidade dos outros, sublinhado pelos dois adjetivos que rodeiam o concreto *olival*¹¹:

Sossega... Por cima do muro da quinta
Sobe longínquo o olival alheio.

A ele se liga o habitual recuo no tempo até à infância, que é invocada não como o período de acolhimento, mas através da antítese identidade/alteridade, expressa no jogo pronominal.

Nos quatro versos finais, a epanalepse, nas variantes da anáfora e da epífora, é o processo dominante. De notar, em especial, a repetição – quatro vezes, no espaço de três versos – de *tudo*, numa universalizada rejeição da realidade exterior, em que o tempo acaba por se anular¹², entre o *adiamos* dos vv. 8 e 9 e o oxímoron da *saudade prognóstica e vazia* com que encerra o poema. Estamos assim no motivo da “saudade antecipada”, de “uma saudade sem tempo real nem lembrança histórica”, a “saudade do futuro”, como a definiu Alfredo Antunes, apoiando-se neste mesmo exemplo¹³.

Este *cansaço antecipado de tudo*, do v. 9, é, afinal, uma outra face do tédio, palavra-chave em Fernando Pessoa e nos poetas do *Orpheu* em geral¹⁴.

O tédio, que o autor da “Saudação a Walt Whitman” dera como tendência sua (*Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio*), causa e efeito da abulia, é também contíguo do adiamento. E esta é outra das palavras-chaves de Álvaro de Campos. É o caso do poema *Encostei-me para trás na cadeira de convés e fechei os olhos*¹⁵, especialmente nestes versos:

Ah, embalado
Na ideia tão confortável de hoje ainda não ser amanhã.

¹¹ E.g. OC I, p. 131, *Por trás daquela janela*. Podem ver-se outros exemplos em Y. K. Centeno e Stephen Reckert, *Fernando Pessoa. Tempo. Solidão. Hermetismo* (Lisboa, 1978), pp. 55-56 e 111.

¹² Sobre o tempo em Fernando Pessoa, vide o livro de Y. K. Centeno e Stephen Reckert, citado na nota anterior, especialmente pp. 32-37, 60 e 71.

¹³ *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa* (Braga, 1983), pp. 376 e 397. O mesmo autor observa a frequência, quer nos onze volumes de poesia, quer na prosa, de uma atitude que traduz adiamento, fuga, abdicação, sono e sonho, passividade, abulia, cansaço (p. 231).

¹⁴ Sobre a onipresença do tédio em Pessoa, vide Luciana Stegagno Picchio, *La Méthode Philologique. I. La Poésie* (Paris, 1982), p. 242. Sobre o seu carácter dominante em Álvaro de Campos, leia-se Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, pp. 62-64.

¹⁵ OC II, p. 89.

E é sobretudo o de “Adiamento”¹⁶, que joga constantemente com os tempos, desde os primeiros versos (*Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã... / Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã, / E assim será possível; mas hoje não*) até ao entorpecimento gradual com que cessa o poema.

A anulação total do tempo e da acção, centrada em volta de um acto concreto, que assume valor simbólico, exprime-se no começo desta outra composição¹⁷:

Na véspera de não partir nunca
 Ao menos não há que arrumar malas
 Nem que fazer planos em papel,
 Com acompanhamento involuntário de esquecimentos,
 Para o partir ainda livre do dia seguinte.
 Não há que fazer nada
 Na véspera de não partir nunca.

O símbolo da mala já estava numa ode escrita três anos antes, aquela que principia¹⁸:

Desfaze a mala feita para a partida!
 Chegaste a ousar a mala?
 Que importa? Desesperas ante a ida
 Pois tudo a ti te iguala.

Estamos, na aparência, muito longe do poema que nos ocupa. Na verdade, os *topoi* essenciais, o do adiamento e o do tédio, permanecem os mesmos. Adiamento que se traduz, quer no próprio título de um, quer na repetição obsessiva do advérbio noutra (*amanhã, depois de amanhã*), quer ainda na negativa reforçada do tempo e da acção (*na véspera de não partir nunca*).

Voltando ao dístico-ponto-de-partida horaciano de Álvaro de Campos, tornamos a encontrar o advérbio, não uma vez, mas duas. É que a palavra latina que figura na segunda linha, mantida ao longo das várias edições da *Ática* e tacitamente aceite pelos que delas se servem, não é *eras*, mas *cras*, conforme emendou, e bem, Maria Aliete Galhoz na segunda edição da Aguilar¹⁹. É, portanto, o mesmo

¹⁶ OC II, pp. 264-265.

¹⁷ OC II, p. 61. O poema data de 27.9.1934.

¹⁸ OC VII, p. 47. A data é 2.7.1931.

¹⁹ Na 1.ª ed., de 1960, onde o poema tem o n.º 484, ainda se lia *eras*. Na 2.ª, de 1965, onde figura com o número 524, está devidamente emendado. O erro havia sido notado, ao que parece, independentemente, por Gaspar da Costa e Vergílio Ferreira, segundo escreve Maria Aliete Galhoz (pp. 727-728 da 4.ª ed. [Rio de Janeiro, 1972]), a qual, por sua vez, remete para o artigo “Fernando Pessoa Adulterado”, publicado in *Portucal*, Suplementos à III Série, n.º 1, Porto, Janeiro-Março de 1962, por Álvaro Bordalo.

advérbio que usou Horácio ao terminar a ode, com um verso que aparece aqui quase integralmente traduzido:

Cras ingens iterabimus aequor

(“Amanhã nos faremos ao mar ingente”)

A técnica usada – fazer seguir a forma latina do seu equivalente²⁰ – tem a vantagem de pôr em evidência, colocando-a imediatamente antes do meio do verso, a palavra que, na versão do poeta sensacionista, dá o mote a toda a composição.

A ode de Horácio, cuja estrutura tripartida tem desafiado a argúcia dos comentadores²¹ (a uma *laudatio* inicial de cidades famosas gregas, em forma de *priamel*, contrapõe-se o elogio da bebida em sossego em Tíbur, a terra natal do destinatário – breve esboço de um convívio sereno no campo, logo transposto para o nível heroico no *exemplum* da pausa de Teucro e seus companheiros, antes de prosseguirem caminho para uma terra desconhecida) já tinha servido de modelo a um poeta português, conforme mostrámos noutra lugar²². Efectivamente, na sua Ode VII, Pedro de Andrade Caminha aproveitara o motivo da saída da corte de Sá de Miranda para desenvolver, em bases idênticas, o contraste entre o esplendor da cidade e os encantos rústicos; e, ao fazê-lo, deu-nos, em vez de um catálogo de cidades gregas, uma descrição da Lisboa quinhentista, de inegável valor documental. A terceira parte do original latino, que em nada se coaduna com o fim em vista, quedou no olvido.

É curioso que tenha sido essa terceira parte, o *exemplum* de Teucro, que serviu a Álvaro de Campos. Não para proclamar *gozemos o momento*, ou *com mão mortal elevo à mortal boca / em frágil taça o passageiro vinho*²³, como Ricardo Reis, nas suas

Este crítico, depois de referir também a observação de Gaspar da Costa, levava a efeito um confronto minucioso entre o texto horaciano e o pessoano, em que demonstrava a necessidade da correcção e punha em evidência a diversidade dos dois poemas. Pela nossa parte, também chamámos a atenção para o erro perpetuado na edição da *Ática* (OC II, p. 117, p. 118 na reimpressão de 1980), em *Colóquio/Letras* 25 (1975), p. 90. Como uma gralha tipográfica tão fácil de explicar e tão evidente tem passado despercebida na edição portuguesa, só se explica repetindo o título de uma carta de Adolfo Casais Monteiro: “Fernando Pessoa, vítima da rotina editorial” (*Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, 1958, pp. 238-243).

²⁰ O processo tem paralelo neste verso de *Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir* (OC II, p. 104):

Sursum corda! Erguei as almas. Toda a Matéria é Espírito.

²¹ Duas interpretações autorizadas e recentes são as de R. G. M. Nisbet and Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace Odes Book 1* (Oxford, 1970), pp. 90-108, e Kenneth Quinn, *Horace. The Odes* (London, 1980), pp. 135-137.

²² Em “Uma descrição poética da Lisboa Quinhentista”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, 2012), pp. 139-147.

²³ OC IV, pp. 25 e 99, respectivamente.

múltiplas glosas ao *carpe diem* horaciano, mas para atingir uma ataraxia, um desprendimento, um vazio temporal, que, muito longe da energia da “Ode Triunfal” e da “Ode Marítima”, documentam perfeitamente a terceira fase do poeta do “Opiário”, aquela que Jacinto do Prado Coelho, num livro modelar, que marcou uma época nos estudos pessoanos, caracterizou como “do abatimento, da atonia, da aridez interior, do descontentamento de si e dos outros”²⁴.

²⁴ *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, p. 64.

23. MITOS GREGOS EM MIGUEL TORGA*

Se o mito é “um conto tradicional aplicado, com referência secundária a algo de importância colectiva” e se uma parte do seu valor está na simples existência de um fundo de experiência partilhada e verbalizada, conforme a definição de Walter Burkert¹, o melhor especialista da matéria, é fácil compreender o êxito que tem tido ao longo dos séculos, e a larga utilização que dele têm feito as literaturas modernas.

É que o mito está ligado ao verbo (e isso di-lo a própria etimologia da palavra), pelo que não pertence ao reino do inconsciente (ao contrário do que pensam os psicanalistas). É susceptível de ser comunicado e transmitido. Pode receber elementos novos, que o vão enriquecendo, até atingir a cristalização (ao invés do que afirmam os estruturalistas, ele tem dimensão histórica²).

Por todas estas razões, o mito é terreno de eleição de poetas desde o que de mais antigo chegou até nós. E, se os trabalhos dos especialistas de hoje, nomeadamente antropólogos e sociólogos, exploram ansiosamente o filão da transmissão oral de histórias desse tipo em povos primitivos, mas nossos contemporâneos, é ao grupo riquíssimo dos que nos vieram filtrados pela imaginação e pela arte grega que nos reportamos, quando falamos da sua permanência nos autores actuais.

Aliás, no escritor de que nos vamos ocupar, esse pendor para a tradição helénica na sua globalidade insere-se em todo um contexto cultural de que repetidamente se reconhece deverdor.

Para já não falar nas famosas composições “Canção Helénica”, onde celebra a *pátria de todos*, e “Elegia Siciliana” (*Grego não, que não sou, mas que saudades/ Duma*

* Publicado em *Aqui, neste lugar e nesta hora: actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994, 403-412. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 141-147.

¹ *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Berkeley 1979), cap. I.

² Para esta discussão, veja-se sobretudo G. S. Kirk, *Myth. Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures* (Berkeley 1970).

*Grécia de artistas e de crentes/ Em paisagens e formas permanentes/ Onde se apaga a marca das idades*³) e inúmeras referências esparsas, como a dos *milénios de claridade greco-latina*⁴ e a do deslumbramento da chegada a Atenas⁵, talvez o passo de maior carga simbólica seja este começo do poema “Mudez”, em *Orfeu Rebelde*, um dos vários em que se exprime o esforço da *poiese*, da luta pela expressão⁶:

Que desgraça, meu Deus!
 Tenho a *Ilíada* aberta à minha frente,
 Tenho os versos que fiz,
 E todo o santo dia me rasguei
 À procura não sei
 De que palavra, síntese ou imagem!
 Desço dentro de mim, olho a paisagem,
 Analiso o que sou, penso o que vejo,
 E sempre o mesmo trágico desejo
 De dar outra expressão ao que foi dito!

Um seguidor da escola de Julia Kristeva veria aqui uma consciencialização magnífica do dialogismo textual a que ela chamou intertextualidade. Para o nosso ponto de vista, importa sobretudo salientar a ligação directa, auroral, ao arquétipo da grande poesia. É dessa mesma epopeia que dirá, muitos anos mais tarde⁷:

Cada nova leitura inaugura a *Ilíada*.

Quanto aos mitos gregos, eles emergem, a cada passo, da sua obra, sobretudo do *Diário*. Muitas vezes ligados à terra e à Natureza em geral, cabendo, portanto, na definição da chamada teoria alegorista, eles podem bem figurar ao lado daqueles outros de origem bíblica, que Óscar Lopes reconhece como constituintes de “um ambiente de mitos agrários e pastoris que da sua origem aldeã transmontana remontam aos símbolos bíblicos”⁸.

³ *Diário V* (Coimbra ³1974), pp. 138 e 140, respectivamente.

⁴ *Diário XIII* (Coimbra 1983), p. 162 (a propósito da cerimónia da entrada de Marguerite Yourcenar na Academia Francesa).

⁵ *Diário VII* (Coimbra ²1961), pp. 47, 55-56.

⁶ *Orfeu Rebelde* (Coimbra ²1970), p. 30.

⁷ *Diário XV* (Coimbra 1990), p. 163.

⁸ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa* (Porto ¹⁶1992), pp. 1060-1061. Mais tarde, em estudo incluído em *Entre Fialho e Nemésio* (Lisboa 1987), vol. II, pp. 724-725, o mesmo Óscar Lopes refere os dois grupos em conjunto como sendo “a alegoria e a apóstrofe a entidades abstractas tingidas de um valor alternativamente bíblico ou pagão-helénico”.

Exemplificam em especial esta tendência – tão de acordo com o seu tão proclamado “telurismo” – os poemas por onde passam, com maior ou menor grafismo, divindades silvestres, como Baco (em “Retábulo” e na ode “A Baco”), Diana (em “A Diana”), Pan (em “Antífona” e na ode “A Pan”)⁹. Dissemos “grafismo”, e talvez pudéssemos mesmo falar, nalguns deles, de lembrança de modelos pictóricos, uma que parece implícita nos adereços semelhantes aos vegetais que ornaram o deus Baco, no famoso quadro de Velázquez, “Los Borrachos”, e outra que surge explícita, na alusão a Rubens, logo no início do poema à deusa da caça. Se este é, sobretudo, uma projecção da alegria com que o caçador parte para o seu desporto favorito, aquele é uma encarnação tumultuosa da paisagem do Douro e de toda a virilidade que o seu cultivo exige. Mas é principalmente no começo da ode “A Pan”, onde predomina o elemento auditivo, sublinhado pelas aliteraões, que nos parece sentir a Natureza em festa:

Era Pan que cantava, ou era um gaio?
 Mas era Pan, contente, que se ria!
 E o seu riso riscava como um raio
 O céu alto e vazio que dormia!

O poema viverá, daqui em diante, da antinomia entre a euforia telúrica na sua pujança e um céu que o poeta considera ilusório, triste, decadente. Sob o disfarce mitológico, oculta-se, por conseguinte, a constante do seu negativismo religioso.

Deixámos para o fim deste grupo os dois poemas às Ninfas de *Diário* IV, suscitados, em anos sucessivos, pelas nascentes termas de Caldelas, e ambos permeados, na melhor tradição grega, pela alternância entre a personificação de um elemento da Natureza e a sua objectivação. Veja-se só este exemplo¹⁰:

Voltei, ninfas amigas!
 Quem pode resistir a um fresco aceno
 De donzelas despidas!
 Fiel devoto da nudez da vida,
 Tinha sede de ver-vos distraídas
 A correr pela terra ressequida.

Mas estes são apenas exemplos de figuras míticas, quer sejam divindades maiores, quer menores, como estas últimas. Vamos passar agora a exemplos do

⁹ Respectivamente, em *Diário* VI (Coimbra 1960), p. 44, e *Odes* (Coimbra 1956), pp. 79-83; *Odes*, pp. 75-78; *Diário* IX (Coimbra 1964), p. 28, e *Odes*, pp. 71-72.

¹⁰ “Eterno Feminino”, *Diário* IV (Coimbra 1973), p. 117. O poema anterior é “Às Ninfas, por um voto”, *ibidem*, p. 55.

“conto tradicional aplicado” de que falávamos no começo destas considerações, mas visto em acção.

Limitar-nos-emos a alguns exemplos, uma vez que, em trabalhos anteriores, analisámos o tratamento de vários, bem como a leitura simbólica que o poeta deles fazia em diversas reflexões do seu *Diário*¹¹. Estavam neste caso em especial o mito de Orfeu e Eurídice (o mais tratado), o de Narciso, de Ulisses e Penélope, do Labirinto, de Ícaro e de alguns supliciados divinos, como Sísifo e Tântalo. Notámos então que uma história tinha a preferência declarada do autor, a de Anteu, o gigante que recobrava forças cada vez que tocava de novo na terra, pelo que só podia ser vencido se desligado dela. O mito é introduzido metaforicamente no poema “Comunicado”¹², que Torga aplica à sua própria vida de lutador, e explicado anos mais tarde em trecho do *Diário* XI¹³. Em volumes mais recentes da mesma obra, volta ao assunto. Por exemplo, neste trecho¹⁴:

O mito de Anteu, para mim, vai até às entranhas da terra.

Dois anos depois retoma, por ocasião de um regresso à terra natal, a mesma comparação de há pouco, a partir de uma constatação generalizante¹⁵:

Os mitos são verdades eternas. Quando aqui chego, é sempre um Anteu combalido que me sinto, a tocar a terra alentadora e a recuperar as forças. Não as do corpo, mas as da alma.

É neste mesmo volume de *Diário* que se compara a uma outra figura mítica bem mais conhecida, cujo suplício consiste em rolar uma pedra até ao alto de um monte, sabendo embora que o seu esforço será baldado e em breve terá de recomeçá-lo, porque a pedra cai de novo até à base. Nesse trecho, a ideia é-lhe inspirada pelo fenómeno chamado da “Pedra Bolideira”, perto de Chaves. O poeta, que em tantos e tantos passos utiliza a metonímia de Orfeu para se designar (a ponto de a tomar para título de um dos seus livros, *Orfeu Rebelde*), escolhe agora com uma ironia quase imperceptível, a do supliciado divino¹⁶:

¹¹ “Os mitos clássicos em Miguel Torga” e “Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice”, ambos incluídos na colectânea *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1988 [2012]), pp. 287-322 [recolhidos neste volume, vide infra].

¹² *Câmara Ardente* (Coimbra 1962), pp. 76-77.

¹³ Coimbra 1973, pp. 21-22.

¹⁴ *Diário* XIV (Coimbra 1987), p. 114. A afirmação vem a propósito da *cura revitalizadora* que as águas termais de Chaves lhe proporcionam.

¹⁵ *Diário* XV (Coimbra 1990), pp. 185-186.

¹⁶ *Diário* XV (Coimbra 1990), p. 184. A “Cantilena da Feira”, em *Diário* X (Coimbra 1968), p. 195, retira a referência mítica e em especial a frustração de ter de repetir sempre o mesmo esforço,

Sísifo em férias, tento manter a forma a fazer abanar esta turística penedia em equilíbrio precário, metendo-lhe os ombros. Não posso acostumar mal o corpo.

Num outro passo, em discurso feito na Régua, aplica, invertendo-a, a condição de Sísifo à do homem do Douro, descrevendo, numa vigorosa sequência verbal assindética, o seu labor e inserindo-o na paisagem imponente em que ele se desenrola¹⁷:

..Tinha a ocasião de celebrar publicamente um Sísifo ao natural, que, ao invés do mitológico, símbolo infausto do eterno desespero, faz da esperança a justificação do seu martírio. E aqui estou a meditar em voz alta na história trágico-telúrica desse herói singular, escrita nas fragas com a tinta do suor. Herói modesto, despretensioso e proteico que, mal comido, mal bebido e mal agasalhado, aos rigores de um inverno de gelo e de um verão de fornalha, surriba, planta, enxerta, tesoura, poda, ergue, enxofra, sulfata, vindima, pisa e trasfega num afã sem descanso. Protagonista de um drama milenário, que já nos tempos de Roma representava, o seu palco é largo e majestoso. Basta olhá-lo do miradoiro de S. Brás, de S. Domingos da Queimada, de S. Leonardo de Galafura, do alto da quinta das Carvalhas, de Vilarinho de Cotas ou de S. Salvador do Mundo. Só quem não tiver sensibilidade e humanidade dentro de si é que ficará indiferente à beleza de panoramas sem comparação possível e à grandeza de um esforço incansável e criativo que os cultiva e arquitecta jardins suspensos na mais agreste paisagem de Portugal.

Gostaríamos agora de isolar dois mitos que Miguel Torga já tratara há algumas décadas e a que regressou em tempos mais recentes. São eles o de Ícaro e o da Esfinge de Tebas.

O de Ícaro é também um daqueles que traduzem a inanidade do esforço humano, contra o qual embate desastrosamente o desejo invencível de superação. O próprio autor o define deste modo, em ligação com o mito do Labirinto, a propósito de uma visita, em Bruxelas, a um dos seus quadros favoritos de Bruegel, que tem por tema a queda de Ícaro¹⁸:

transferindo a comparação para um *pedreiro/ Que, de forma singela,/ Embala a sua pedra pela serra fora*. Quanto à larga difusão destes mitos desde o chamado Primeiro Modernismo, lembre-se o nome de duas revistas, ambas efémeras, mas a primeira altamente influente, *Orfeu e Ícaro*.

¹⁷ *Diário* XIII (Coimbra 1983), pp. 104-105.

¹⁸ *Diário* XII (Coimbra 1977), pp. 198-199.

... representa o esforço inglório do espírito, que apenas consegue arrancar-se ao labirinto das paixões para se alçar a alturas interditas de onde acaba por cair fulminado.

O total de poemas até agora publicados com este título é de três. Data o primeiro de 1948, e aí a figura mítica só é nomeada no título. O seu gesto é exemplificado por uma ave marinha de grande porte que, ao invés do filho de Dédalo, parte das alturas¹⁹:

O alcatraz atira-se do alto.
Dobra as asas, e cai.
Do céu à terra é um salto.
Do céu ao mar, um gesto.
Longe, fica o protesto
Que não sabe aonde vai.

Vinte e nove anos depois, Ícaro é visto em pleno voo, a cair *lá do céu onde voava/ Ao rés-do-chão da vida*²⁰. Porém a história não é de aniquilamento. Pelo contrário, é de resistência, de pertinácia:

Mas ainda dorida
No seio sedativo da planura,
A alma já lhe pede, impenitente,
A graça urgente
De uma nova aventura.

No terceiro poema, composto dez anos depois, há reenvios vocabulares para aquele que acabamos de recordar²¹. A imagem de cantar ao *rés-do-chão* da vida é retomada *ipsis verbis*, para contrastar com os tempos em que as suas *asas humanas de poeta* o mantinham nas alturas. Em oposição ao anterior, é, portanto, o poema do desalento. Algo que volta a ecoar, no volume XVI, na composição “Armadilha” (*A que alturas celestes quis subir/ A que lonjuras ir!*) e, sobretudo, na resposta em tom menor à prece do já mencionado segundo poema deste grupo, formulada em poucas linhas datadas de Chaves, 1990²²:

¹⁹ *Diário* IV (Coimbra ³1973), p. 125.

²⁰ *Diário* XII (Coimbra ²1977), p. 200.

²¹ *Diário* XV (Coimbra 1990), p. 9.

²² *Diário* XVI (Coimbra 1993), p. 172.

Como a minha vida, agora, é uma sucessão de decepções, já só peço ao destino a graça de continuar a iludir-me depois de cada desilusão.

Se na série de poemas de Ícaro presentifica em graus vários a decepção, os dois intitulados “A Esfinge” não parecem ter de comum senão o suporte mítico da história do monstro de Tebas: como entidade ambígua, mas *materna e sibilina inquisidora* que quer desvendar o íntimo do ser amado, e a necessidade de se revelar, na composição mais antiga²³; como a resposta aos dados do mito, na segunda²⁴.

O enigma proposto pela Esfinge devoradora à entrada da cidade das sete portas referia-se, como todos sabem, ao ser que tinha dois, quatro, três pés e uma só voz, e que era tanto mais débil quanto maior era o número de pés em que tinha de se apoiar. Como também sabem todos, só Édipo foi capaz de responder que essa criatura era o homem, libertando assim a cidade daquele flagelo. Miguel Torga demarca cuidadosamente as mesmas três fases da vida, mas referenciando-as à sua pessoa e à evolução do seu espírito, que, partindo da inocência inicial, vai percorrendo o caminho da autognose que o levará ao aniquilamento total. É este o poema:

Sei a resposta inútil
 Que também vou dar:
 O enigma sou eu.
 A criança, o adulto e o ancião
 Que, sucessivamente,
 Sem perder as feições de cada um,
 Atónito, fui sendo pela vida fora,
 Sempre a sonhar-me, candidamente,
 Eterno e necessário
 À cósmica harmonia,
 E dia a dia
 Mais triste e consciente
 Que de modo nenhum o monstro desumano
 Me pouparia,
 Quando chegasse a hora
 Do nosso encontro.
 Quem se decifra
 Dita a própria sentença.
 No caminho de Tebas principia a morte.

²³ *Penas do Purgatório* (Coimbra 1976), pp. 70-71.

²⁴ *Diário XV* (Coimbra 1990), p. 170.

Depois de percorridos, rápida e não sistematicamente, poemas onde os mitos gregos ecoavam com maior ou menor intensidade, poderá concluir-se que as preferências reveladas têm que ver, não com um aparato erudito ou com o gosto por uma recriação académica, mas com o desejo de expressão de algumas das mais fundas preocupações e tendências do poeta: a sua ligação à terra-mãe e à Natureza em geral, corporizadas no mito de Anteu e em parte nas odes aos deuses agrestes; a sua ânsia de auto-superação, modelada sobretudo na história de Ícaro. Outras frustrações do ser humano são as que exprime o mito de Orfeu e Eurídice, o de Tântalo, o de Sísifo. O enigma da Esfinge de Tebas, esse, esconde em si próprio o cerne da questão.

24. OS MITOS CLÁSSICOS EM MIGUEL TORGA*

A utilização, em larga escala, dos mitos gregos na poesia contemporânea, bem como no drama e na música, revela a capacidade, que sempre possuíram, de exprimir, em função das coordenadas culturais de cada época, os problemas permanentes do homem. Objecto de estudo cientificamente explorado desde o começo do século passado, ora por antropólogos, psicólogos, sociólogos ou historiadores da religião, definido de muitas maneiras, sem que nenhuma apreenda completamente a sua natureza, dada a variedade de formas que reveste, ao mito reconhece-se geralmente um sentido oculto, de desvelar verdades essenciais¹. É esse valor simbólico que, depois de ter servido aos próprios poetas gregos para pôr em evidência tanto a grandeza como as limitações da condição humana, ressurge com significativa frequência nas literaturas modernas.

Um dos vários estudos consagrados a este fenómeno, o livro de Lilian Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry*², aponta, no prefácio, entre as finalidades do seu trabalho, mostrar como “o mito clássico funciona na poesia moderna inglesa e americana como o expediente estético que atinge as mais profundas camadas da vida pessoal, religiosa, social e política”; em seu entender, a análise que se propõe “elucida a natureza do mito como chave de processos mentais inconscientes e, ao mesmo tempo, revela alguns dos temas essenciais, símbolos e técnicas do século XX”. Para isso, escolhe os quatro poetas de língua inglesa geralmente

* Publicado em *Colóquio/Letras* 43 (1978) 20-32. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.^a ed. rev.), 287-302.

¹ É a chamada teoria simbolista, que, aliás, tem conhecido muitos desvios e exageros. Para uma crítica bem documentada das várias escolas (com especial incidência na explicação estruturalista de Lévi-Strauss), vide G. S. Kirk, *Myth, its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures* (Cambridge, 1970) e *The Nature of Greek Myths* (Penguin Books, 1974).

² Princeton, 1971. Duma bibliografia já vasta, saliente-se também L. Diez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (Madrid, 1957) e monografias como: P. Brunel, *Le mythe d'Electre* (Paris, 1971); Simone Fraisse, *Le mythe d'Oedipe* (Paris, 1974).

considerados como os melhores e mais influentes no nosso tempo – W. B. Yeats, Ezra Pound, T. S. Eliot e W. H. Auden.

Apesar da menor consistência e profundidade da formação clássica entre nós, também na poesia portuguesa contemporânea se encontra com frequência a utilização de mitos gregos, e pode mesmo afirmar-se que não faltam exemplos em nenhum dos nossos autores maiores.

É o caso da poesia de Miguel Torga, em cujo húmus cultural, ao lado de uma tradição bíblica quase omnipresente, surgem, a cada momento, as efabulações dessa Hélade de que também se nutriu espiritualmente, e que exalta com insistência.

Recorde-se apenas o frémito de entusiasmo no final da descrição da sua chegada à Acrópole:

As pedras palpitavam! Então, como um bicho acochado por longa estiagem
que chegasse alucinado à nascente, debrucei-me e bebi. E nada, ninguém,
nem o tempo, nem a força, poderão despojar-me agora desse instante, que
foi o encontro da beleza, da verdade e da paz. Levo a fonte comigo!³

Dessa *pátria de todos*, como lhe chama na “Canção Helénica”⁴, sente a nostalgia que tão bem se exprime na primeira quadra da “Elegia Siciliana”⁵:

Grego não, que não sou, mas que saudades
Duma Grécia de artistas e de crentes
Em paisagens e formas permanentes
Onde se apaga a marca das idades!

Leitor da *Ilíada* e da *Odisseia*⁶, sente profundamente o valor simbólico da figura de Ulisses: *É numa Odisseia que se eterniza a inquietação de Ulisses e toda a nossa universal e mortal inquietação*⁷. Com ele se identifica mais de uma vez, quer quando faz a travessia mediterrânea, negando-se *a tapar os ouvidos com cera ou a deixar cair as pálpebras de sono*⁸, quer na breve cena doméstica do poema em que conclui que

³ *Diário* VIII, p. 56. As citações das obras de Miguel Torga serão feitas geralmente pelas últimas edições. Assim: *O Outro Livro de Job*, ⁴1958; *Libertação*, ³1960; *Odes*, ³1956; *Nihil Sibi*, ³1975; *Cântico do Homem*, ⁴1974; *Penas do Purgatório*, ³1976; *Orfeu Rebelde*, ²1970; *Câmara Ardente*, 1962; *Poemas Ibéricos*, 1965; *Diário* I, ⁵1967; II, ⁴1977; III, ²1954; IV, ³1973; V, ³1974; VI, ²1961; VII, ²1961; VIII, ²1960; IX, 1964; X, 1968; XI, 1973; XII, ²1977; XIII, 1983.

⁴ *Diário* V, p. 138.

⁵ *Diário* V, p. 140.

⁶ *Orfeu Rebelde*, p. 30; *Diário* II, pp. 23-24. Cf. “a imaginação... embalada nos versos de Homero” (*Diário* IX, p. 135).

⁷ *Diário* VI, p. 39.

⁸ *Diário* VII, p. 51.

o *homem é realmente Ulisses, e a mulher Penélope*⁹. E ainda a projecção imaginada no céu, através do arvoredado, em plena montanha do Gerês, da paisagem marinha das aventuras de Ulisses, entrevista um momento e logo desfeita, que utiliza na composição “Odisseia”, para simbolizar a quebra de uma unidade cultural e espiritual desaparecida, que em si mesmo sente¹⁰.

No poema “Penélope”¹¹, retoma elementos do mito grego (a ausência de Ulisses, a teia, a fidelidade conjugal, a narrativa das aventuras), para lhes dar uma interpretação alegórica. Assim, Ulisses está *desterrado / no mar da vida*, e pergunta por quanto tempo a mulher poderá ainda *tecer e destecer a teia da saudade*. Ítaca tornou-se uma abstracta *ilha de esperança*, onde a própria constância de Penélope é que emprestará beleza a *o mito / das minhas aventuras*.

Se o herói homérico pode ser tomado como símbolo da inquietação humana (o que, aliás, não esgota o seu conteúdo, pois ele é também o protótipo da persistência e do triunfo da inteligência sobre a força), outra figura que pode exprimir aquele estado de espírito é Prometeu. Por isso, Torga fala também da *inquietação de Prometeu*¹². Mas o mito do Titã representa sobretudo, para ele, o esforço criador do homem, em luta com um mundo adverso¹³. Transcendendo a sua condição, no desafio ao deus supremo, fica sujeito ao castigo de Zeus, com a águia a devorar-lhe o fígado. Como tal, o poeta o identifica, como tantos outros antes dele, com o género humano – e consigo mesmo em especial –, interpretando alegoricamente o castigo¹⁴:

Autor, actor e espectador, acabo por encarnar
toda a tragédia da espécie no palco da consciência:
Prometeu, com o fogo roubado aos deuses nas mãos
orgulhosas, roído pela águia do seu íntimo terror...

Os mitos que exprimem mais claramente a desproporção entre o esforço e a ambição do homem e as limitações que o destroem servem também ao poeta para simbolizar a sua angústia ou o seu desespero. Com Sísifo se compara, até na

⁹ *Diário* VI, p. 148. O mito da teia de Penélope é retomado em *Diário* VIII, p. 164, e XI, p. 94 (numa curiosa e sugestiva aplicação à pintura de Vieira da Silva).

¹⁰ *Diário* VII, p. 197.

¹¹ *Diário* X, p. 54.

¹² *Diário* VI, p. 34.

¹³ Cf. *Diário* VI, p. 129; IX, p. 177; X, p. 149. Note-se que a versão segundo a qual o Titã é o distribuidor das qualidades ao homem (Platão, *Protágoras* 320d-322a) ou o seu criador (Heraclides Pôntico, fr. 66 Wehrli) não é nunca utilizada. Das múltiplas interpretações do mito de Prometeu através dos tempos, até chegar à discutível “tradução” psicológica de um Paul Diel (*Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, 1966), não importa, naturalmente, que nos ocupemos aqui.

¹⁴ *Diário* IX, p. 100.

luta contra uma sociedade e uma literatura sem esperança – na ocasião em que publica mais um livro –, tentando *romper caminho nesta noite absurda que rodeia tudo* [...] Sísifo, como toda a gente, mas convencido de que há-de ser transitória a actual condenação do homem, empurro a pedra sem acreditar no mito. Pode lá ser verdade este neo-romantismo sem esperança, só tédio e angústia, agónico na forma e no conteúdo!¹⁵

Uma utilização diferente do mito do Eólida, onde se combinam o nunca desmentido espírito de resistência do poeta, simbolizado no retomar sucessivo da tarefa de empurrar a pedra até ao cume da montanha, não obstante saber que a cada tentativa se seguirá nova queda, com a indomável ânsia de prosseguir o seu sonho, revela-se no poema “Sísifo”, datado de 1977¹⁶:

Recomeça...
 Se puderes,
 Sem angústia e sem pressa.
 E os passos que deres,
 Nesse caminho duro
 Do futuro,
 Dá-os em liberdade.
 Enquanto não alcances
 Não descanses.
 De nenhum fruto queiras só metade.

E, nunca saciado,
 Vai colhendo
 Ilusões sucessivas no pomar.
 Sempre a sonhar
 E vendo,
 Acordado,
 O logro da aventura.
 És homem, não te esqueças!
 Só é tua a loucura
 Onde, com lucidez, te reconheço.

Também em outro herói da *hybris*, Ícaro, reconhece *outro símbolo incorrigível de humano desvairo, de condenável fome de infinito*¹⁷, que representa o esforço inglório do

¹⁵ *Diário* V, p. 167. Outra identificação com Sísifo em *Diário* VI, p. 136.

¹⁶ Publicado em *Colóquio/Letras* 43 (Maio de 1978), p. 66, e depois incluído em *Diário* XIII, p. 20. Note-se que no mesmo volume, p. 104, se retrata como um “Sísifo natural”.

¹⁷ *Diário* IX, p. 41.

*espírito, que apenas consegue arrancar-se ao labirinto das paixões para se alçar a alturas interditas de onde acaba por cair fulminado*¹⁸. No poema intitulado “Ícaro”, a história é transferida para outro nível simbólico – para uma ave marinha, o alcatraz¹⁹. Em seis versos extremamente densos, marcados pela “eloquência sóbria, depurada, viril” de que fala Jacinto do Prado Coelho²⁰, retrata a queda das alturas e a gratuitidade pungente do drama²¹:

O alcatraz atira-se do alto.
 Dobra as asas, e cai.
 Do céu à terra é um salto.
 Do céu ao mar, um gesto.
 Longe, fica o protesto
 Que não sabe aonde vai.

Outro poema intitulado “Ícaro” surge no *Diário*²², vinte e nove anos mais tarde. Ao quadro negativo, de aniquilamento, da composição anterior, substitui-se, na segunda estrofe desta, tal como procederá no já citado “Sísifo”, a ânsia do recomeço, o espírito de resistência que caracterizam o homem:

Mas ainda dorida
 No seio sedativo da planura,
 A alma já lhe pede, impenitente,
 A graça urgente
 De uma nova aventura.

Entre estes dois poemas situam-se, cronologicamente, mais dois que desenvolvem outro elemento do mito de Ícaro – o Labirinto. O primeiro, datado de 1954, tem justamente esse título²³. O Labirinto, que geralmente é tomado como símbolo das dificuldades da vida em geral, ou da luta do homem contra os terrores do inconsciente, particulariza-o aqui o poeta como representativo dos impedimentos na busca da liberdade, numa procura em que ele era Teseu e a sua ajuda – Ariane – a poesia. Mas a vida gastou-se-lhe nesse trabalho inútil, onde já só o canto pode

¹⁸ *Diário* XII, p. 199.

¹⁹ Sobre a escolha de animais para este efeito e a “dimensão mítica” de muitos dos seus contos, vide Teresa Rita Lopes, “Miguel Torga, Mito, Rito e Disfemismo”, *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, 35-36 (1974-1975), 205-233, especialmente p. 206.

²⁰ *Ao contrário de Penélope* (Lisboa, 1976), p. 272. Cf. também a expressão feliz de Gastão Cruz, *A poesia portuguesa hoje* (Lisboa, 1973), p. 39: “O corte do verso, abrupto. A frase, segura e definida”.

²¹ *Diário* IV, p. 125.

²² *Diário* XII, p. 200.

²³ *Diário* VII, p. 92.

expressar o terror. Momento de desespero, esta inversão dos dados do mito – Ariane não consegue ensinar a saída a Teseu – define uma situação historicamente fácil de identificar.

O segundo poema é oito anos posterior e tem por título “Condição”²⁴. Os diversos elementos do mito fornecem a simbologia para definir a inquietação permanente do homem-poeta, que não pode fugir de si mesmo nem das limitações em que o tempo o encerra: *o fio dos seus versos, o labirinto / dos próprios sentimentos, o mesmo Minotauro que devora / cada hora / que o secreto destino lhe destina.*

O suplício de Tântalo na sua versão mais corrente – a da sede inextinguível – também é motivo de um poema com esse nome²⁵. É uma composição em duas estrofes rigorosamente paralelas na estrutura, salvo num ponto significativo e de grande efeito: os vv. 3-4, em que apenas se repete o mesmo verbo, passam das três sílabas métricas da primeira estrofe (*Imagino / Imagino*) para a sílaba métrica única da segunda (*Grito / Grito*). Esta diferença marca o contraste entre a quase *hybris* da primeira estância (*E, de tanto subir, chego ao divino*) e a inanidade do esforço, o desespero impotente da segunda (*E, quanto mais acima, mais aflito*).

Um dos mitos mais conhecidos e de mais larga representação entre os modernos, o de Narciso²⁶, simboliza em Torga sobretudo o desejo de introspecção, como se depreende destas palavras²⁷:

O homem é não só o instante em que se contempla num espelho, mas também a saudade doutras imagens passadas de que se recorda, e a certeza doutras imagens futuras que adivinha. E lá porque vê presentemente reflectida no ribeiro, onde mais uma vez faz de Narciso, não para se namorar, mas para se conhecer, uma face macerada, coberta dos suores da cobardia, nem por isso afoga na corrente os seus olhos. Embora triste e mortificado, continua a viver. E isto é um sinal de confiança.

A mesma procura do eu pelo artista expressara-se um ano antes (1950) no poema “O Narciso”²⁸, que termina num protesto contra a interpretação corrente do mito, pois

²⁴ *Câmara Ardente*, p. 9.

²⁵ *Diário VII*, p. 180.

²⁶ Dele tratou Aida Marques Veloso, “O mito de Narciso na Poesia Portuguesa contemporânea”, *Humanitas*, 27-28 (1975-1976), 167-190 (trabalho apresentado no Seminário de Grego da Faculdade de Letras de Coimbra em 1976). A interpretação dos poemas de Miguel Torga figura de p. 180 a p. 185.

²⁷ *Diário V*, p. 201.

²⁸ *Cântico do Homem*, pp. 78-79. Note-se a presença, nesta composição, do motivo da fuga aliado ao do reflexo, que G. Genette (*Figures I*, Paris, 1966, p. 21) distingue no seu estudo sobre o tema de Narciso na poética barroca.

Devorador da vida lhe chamaram,
A ele, artista, sábio e pensador,
Que denodadamente se procura!

À movediça e trágica tortura
De velar dia e noite a líquida corrente
Que dilui a verdade,
Quiseram juntar-lhe a permanente
Ironia
Desse labéu de pérfida maldade
Que turva mais ainda a imagem fugidia...

A lenda aparece incidentalmente em mais dois poemas, “Mergulho”²⁹ e “O Vinho”³⁰. No primeiro, inspirado numa visita ao Poço do Inferno, na Serra da Estrela, reflecte-se uma das ideias mais constantes do autor, a de que o homem é filho da Terra e nela está inteiro no seu mundo: *Anjos de barro, o nosso espelho apenas / Deve ser o cristal que viu Narciso: / Água dum poço de ilusões pequenas / Onde morra e renasça o Paraíso*. No segundo, adivinha-se a paisagem do Douro nos dois primeiros versos: *Sumo das pedras, colorida fonte / Onde Narciso se não pode olhar*. Neste hino ao vinho, lenitivo do sofrimento e da solidão, a metáfora do “sumo das pedras”, onde se contém toda a dureza do cultivo da vinha, sobretudo nos socalcos do Douro, e a alusão à *colorida fonte / Onde Narciso se não pode olhar* encarecem o esforço absorvente do trabalho, que não dá tempo ao devaneio ou à pausa para reflexão. Fora também assim que o autor definira o “seu” rio poucos anos antes: *Torrente sem gorjeios líricos, espelho negado a Narciso, tormento líquido...*³¹

De todos os mitos, porém, o mais glosado é o de Orfeu, figura emblemática da poesia e do seu poder de subjugar a própria natureza, pelo menos desde o tempo de Simónides³². A esta lenda se juntou outra, na qual esse poder se estende aos próprios deuses infernais, que o deixam trazer do Hades Eurídice, desde que não

²⁹ *Diário VI*, p. 36.

³⁰ *Poemas Ibéricos*, p. 16.

³¹ *Diário IX*, p. 170. A interpretação corrente de Narciso como símbolo de auto-admiração surge ocasionalmente noutros passos do *Diário*, e.g. *VI*, p. 68; *XII*, p. 46. Note-se o emprego do derivado “narcisar-se” em *XI*, pp. 23 e 103 (no primeiro destes exemplos, numa bela descrição dos campos do Mondego inundados, “onde a alma se embebeda de silêncio e os choupos se narcisam” – em rigoroso contraste com a paisagem duriense acima referida).

³² Frs. 62 e 90 Page. O fr. 25 Page de Íbico, que lhe é anterior, apenas qualifica o vate de “glorioso”. “Pai da canção” lhe chamaria Píndaro em 462 a.C., data da *IV.ª Pítica*.

se volte para a contemplar antes de regressar à luz do dia – cláusula que Orfeu não consegue cumprir, pelo que perde novamente a esposa³³.

É na qualidade primacial de deus da poesia que Torga lhe consagra a primeira das suas *Odes*, na qual o simbolismo das cordas da lira é aproveitado, quase graficamente, para traduzir o esforço e a tensão do acto da criação artística³⁴:

Das tuas mãos divinas de Poeta
Herdei a lira que não sei tanger;
Por eleição ou maldição secreta,
Tenho uma grade para me prender.

Cercam-me cordas, tensas de emoção,
Versos de ferro onde me rasgo inteiro.
Mas do fundo da alma e da prisão,
Obrigado, meu Deus e carcereiro!

O livro de versos que publicou doze anos mais tarde – *Orfeu Rebelde* – mantém, na própria designação (como, aliás, no poema desse nome³⁵), a sinonímia que havia de repetir-se inúmeras vezes, em prosa e em verso³⁶.

Um filme sobre a lenda de Orfeu inspirara-lhe, aliás, uma série de reflexões sobre o mito (e também sobre a incompreensão do auditório), de que salientamos esta³⁷:

O drama interior dum homem sonoro e obstinado, de quem os deuses se compadecem, talvez porque só ele compreendeu até ao fim a verdadeira imortalidade. Cousa comovente e bela.

³³ É de 438 a.C. a mais antiga referência conhecida à catábase de Orfeu (Eurípides, *Alceste* 357-362), sem que se possa inferir do contexto o insucesso final da diligência. Mas foi através de Virgílio (*Geórgicas* IV.454-526) e de Ovídio (*Metamorfoses* X.1-85) que se tornou universalmente conhecida. A outro aspecto da complexa figura do poeta trácio – a sua relação com a seita religiosa que dele tomou o nome – é alheia a poesia moderna.

³⁴ *Odes*, p. 7. Um eco da imagem das “grades” em *Diário* X, p. 177. Do mito de Orfeu em Torga e noutros poetas portugueses contemporâneos tratou Laura Camelo, em ensaio ainda inédito, apresentado ao Seminário de Grego da Faculdade de Letras de Coimbra em 1976.

³⁵ *Orfeu Rebelde*, pp. 10-11.

³⁶ Desde a metáfora do “Orfeu cansado” de “Orografia” (*Diário* VII, p. 28) às simples metonímias de *Diário* VII, p. 160; VIII, p. 163; XI, pp. 104 e 187. Cf. ainda “o silêncio de Orfeu” (*Diário* VII, p. 57) e a bela afirmação “damos testemunho de Orfeu, e Orfeu foi um deus” (*Diário* XIII, p. 119).

³⁷ *Diário* V, p. 179.

O mais antigo, “Orfeu”³⁸, exprime o desalento do autor, pela situação actual da poesia, aqui claramente identificada com Eurídice, que *não volta a ser na terra / O que foi algum dia. / ... / Toda a corte do céu deixou de amar / Não só os poetas, mas a poesia.*

Elementos do mesmo mito, fundidos com a tradição bíblica, surgem no meio do requisitório amargurado do “Memorando” (da mesma época) e culminam na exclamação final³⁹:

Risca! Risca no livro etéreo
O infeliz e belo
Nome de Orfeu.

A tónica do desencanto, que se repercute em todo o *Orfeu Rebelde*, enche o poema “Descida aos Infernos”, em que a *procura / Da sombra / Dum amor perdido* se transformou num mergulho nos abismos do próprio eu (*E entro finalmente / No reino tenebroso / Das minhas trevas*⁴⁰). Mas aí, *Quebra-se a lira, / Cessa a melodia*. O medo, a vergonha e o assombro pelo que lhe é dado observar no seu próprio íntimo gelam-lhe o *sangue, rio sem nascente*, onde ainda se reflecte o céu, cuja paz não aceita.

Aqui, o motivo do efeito apaziguador e fascinante do canto de Orfeu no Hades foi anulado, para dar lugar ao vazio do som, ao negativo das sensações. Num outro poema da mesma colectânea, “Eurídice”⁴¹, os motivos tradicionais reaparecem: Sísifo, Tântalo, as Fúrias. Mas, embora todos os supliciados divinos tivessem sido *Libertados / No momento supremo do meu canto, / Regressavam ao pranto / Da condenação*. O próprio poeta logo se identificava com essas múltiplas formas de tormento sem libertação: *E eu próprio ia arrastar / A minha pedra de desassossego. / Eu próprio ia ter sede / E fome, eternamente*. E regressa ao motivo inicial da desilusão amorosa: *dilacerado pelas Fúrias, Que não perdoam a nenhum mortal / As divinas mentiras / Que o amor desmascara, por seu mal*.

Em marcado contraste com este amor de desilusão e desespero, o poema do mesmo nome que figura em *Câmara Ardente*⁴² é um cântico de harmonia (sublinhado por metáforas musicais, como *Diapasão que afina a minha lira, / A tua voz precede a minha voz*, em que Eurídice se tornou *musa da vida* e é cantada como a mulher de

³⁸ *Diário* VI, p. 122. A identificação de Eurídice com a poesia reaparece no poema de *Diário* XIII, p. 159, a que nos referiremos no ensaio “Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice” (vide infra).

³⁹ *Diário* IV, pp. 144-146.

⁴⁰ *Orfeu Rebelde*, pp. 16-17. Note-se que um poema como “Relâmpago” (*ibidem*, p. 13) sugere uma situação idêntica (sem recorrer ao mito) através de uma série de metáforas predominantemente visuais. Compare-se também o “descer dentro de mim à fundura possível” de *A Criação do Mundo* IV (Coimbra, 1974), p. 17.

⁴¹ *Orfeu Rebelde*, pp. 62-63.

⁴² Pp. 64-65.

Orfeu, o poeta, em termos que fazem lembrar a formosa expressão homérica que resume anos de dedicação e entendimento: “gozar a juventude e chegar ao limiar da velhice, um junto do outro”⁴³.

Alguns motivos do mito (o acenar, o negro inferno, o perder a amada) reaparecem ainda em “Saudade”⁴⁴, todo projectado na “trágica aventura” de encontrar e perder a amada. Outros afloram em passos do *Diário* (*Se já descí aos infernos e desobedeci ao mandamento de não fitar o rosto de Eurídice*)⁴⁵. Uma aplicação irónica surge a propósito de uma descida aos trabalhos subterrâneos da barragem de Salomonde, onde o seu universo poético colide com o mundo da técnica: *Um pobre Orfeu de S. Martinho de Anta descido outra vez aos Infernos, não a pedir a ressurreição de Eurídice, a poesia, mas a certificar-se da sua morte*⁴⁶.

Um mito menos conhecido, ligado ao ciclo de Hércules, o de Anteu, rei da Líbia, está na base do poema “Comunicado”⁴⁷, que se desenvolve numa série de paradoxos, a fazer sobressair a resistência indomável do poeta, que, mesmo vencido, ficará moralmente vitorioso.

O aproveitamento do mito está sobretudo na segunda estrofe:

Filho da Terra, minha mãe amada,
E ela que levanta o lutador caído.
Anteu anão,
Toco-lhe o coração,
E ergo-me do chão
Fortalecido.

Na terceira, o antagonista da lenda é transformado nas ... *fúrias hercúleas contra mim: / O tempo, a morte, e o próprio desencanto / De viver...*

Assim como Anteu, o gigante, recuperava as forças cada vez que Hércules o deixava tocar no solo – e só pôde vencê-lo erguendo-o alto nos braços –, assim o poeta se retempera no regresso à Terra⁴⁸. A história presta-se admiravelmente a

⁴³ *Odisseia* XXIII.211-212.

⁴⁴ *Diário* XI, p. 132.

⁴⁵ *Diário* XII, p. 144.

⁴⁶ *Diário* VI, p. 120.

⁴⁷ *Câmara Ardente*, pp. 76-77.

⁴⁸ Pouco importa, para o efeito, que os melhores especialistas da religião grega interpretem hoje o mito de outro modo. É que, como explicou M. P. Nilsson, a própria etimologia do nome de Anteu já sugere que ele é um espectro, e desse modo “a lenda, de que Hércules tinha de o levantar nos braços acima da Terra, para o vencer, alcança uma explicação surpreendente, e certamente não tão filosófica como concordante no mais alto grau com todas as crenças populares: Hércules não deve impedi-lo de receber nova força do contacto com a Terra, mas sim fazê-lo regressar ao reino da Terra, morada dos espectros” (*Geschichte der griechischen Religion*, I, München, 31967, p. 184)

expressir uma das constantes da obra de Torga, aquela a que se tem chamado o seu “telurismo”. Por isso não surpreende que tenha escrito um dia⁴⁹:

De todos os mitos de que tenho notícia, é o de Anteu que mais admiro e mais vezes ponho à prova, sem me esquecer, evidentemente, de reduzir o tamanho do gigante à escala humana, e o corpo divino da Terra olímpica ao chão natural de Trás-os-Montes. E não há dúvida de que os resultados obtidos confirmam a sua veracidade. Sempre que, prestes a sucumbir ao morbo do desalento, toco uma destas fragas, todas as energias perdidas começam de novo a correr-me nas veias. É como se recebesse instantaneamente uma transfusão de seiva.

Do mito de Anteu em si, apenas se encontra a versão poética acima referida. Mas o mesmo desejo, por vezes paroxístico, de comunhão com as forças telúricas leva-o a identificar-se com as divindades que melhor exprimem a natureza agreste, como os Faunos⁵⁰. É ainda nessa vivência panteísta da natureza que se enquadra a série de poemas dirigidos aos deuses em *Odes*, especialmente as dedicadas a Pan e a Baco⁵¹.

No hino a Baco, o deus ora é assimilado às forças da natureza, ora subitamente humanizado e até localizado (“Diónisos do Douro”), ora enfeitado com atributos vegetais – cachos de alvarelhão, folhas de formosa – numa profusão de motivos e num ritmo trepidante que em nada destoariam da “grega sabedoria dos sentidos”⁵² que era apanágio do deus dos ditirambos.

A ambivalência divindade/natureza, terminando no tema, tão caro ao poeta, da supremacia saudável da terra sobre o céu, é especialmente sensível nos versos “A Pan”⁵³, numa composição permeada de alegria e de ironia, sublinhadas por efeitos estilísticos de epanlepse e aliteração, especialmente na primeira estrofe:

Era Pan que cantava, ou era um gaió!
Mas era Pan, contente, que se ria!
E o seu riso riscava como um raio
O céu alto e vazio que dormia!

⁴⁹ *Diário* XI, pp. 21-22.

⁵⁰ “Fauno das fragas e dos horizontes” (*Diário* V, p. 78); “Fauno envelhecido” (*Diário* XII, p. 99). Cf. ainda a graciosa alegoria mitológica de “Pastoreio” (*Diário* VIII, p. 39).

⁵¹ Respectivamente, *Odes*, pp. 71-72 e 79-83. Acrescentem-se ainda “Crepúsculo” (*Diário* IV, p. 80), “Lamento” (*Diário* VI, p. 112) e “Orografia” (*Diário* VII, p. 28) e compare-se o nostálgico “Retábulo” (*Diário* VI, p. 44).

⁵² *Odes*, p. 56 (“A Vénus”).

⁵³ A exaltação de Pan, identificado com os homens, soa com igual entusiasmo em “Antífona” (*Diário* IX, p. 28).

Dois poemas às Ninfas, feitos nas nascentes de Caldelas, emergem do volume IV do *Diário* como aquelas epifanias de que fala Denis Brass⁵⁴. Destes, o segundo fora preparado pelas reflexões anotadas no dia anterior⁵⁵:

Um aspecto simpático do génio romano era o seu culto pelas águas [...] este amor pelas fontes, toca-me sempre. Um homem que se lava e deixa uma palavra agradecida à ninfa que o refrescou, tem lá dentro uma virgindade e uma candura que ainda dão esperança.

É comum às duas composições a agilidade em alternar entre o plano real e o mítico (veja-se, no primeiro, o contraste entre *Bebo / Água das fontes / ... / E beijo-vos no espelho / Onde sois impossíveis e presentes*, e, no segundo, o ... *fresco aceno / De donzelas despidas* e logo *Tinha sede de ver-vos distraídas / A correr pela terra ressequida*. A equivalência nudez / natureza / pureza / verdade, subjacente ao poema, acaba por se concentrar nos dois últimos versos, num regresso sorridente ao antropomorfismo inicial: *Só deusas verdadeiras podem ter / Um corpo tão perfeito e tão lavado*.

Este breve apontamento sobre os principais exemplos do tratamento dos mitos greco-latinos na obra de Miguel Torga será suficiente, esperamos, para mostrar como o poeta veicula, através deles, alguns dos seus temas e preocupações fundamentais: o valor e destino da poesia, o amor, a morte, o desejo de introspecção, a inquietação, a ânsia de superação. A frequência com que se serve das histórias de Orfeu, de Narciso, de Ícaro, é reveladora nesse sentido. O seu amor à terra e à natureza, a sua recusa ao divino, manifestam-se no mito de Anteu, na personificação de Faunos e de Pan e de outras divindades silvestres. Em todos, os elementos tradicionais servem-lhe de ponto de partida, são dados aproveitados, remodelados ou reinventados⁵⁶, com a capacidade mitopoiética que lhe é própria. Estão longe de ser um mero convencionalismo literário⁵⁷, ou simples fruição estética. O poeta recria-os como modo de exprimir ideias que lhe são caras, revestindo-as da dimensão universal do símbolo.

⁵⁴ “The Art and Poetry of Miguel Torga”, *Sillages*, 2 (1973), p. 90: “Epiphanies also spring from a close encounter with things”. Os poemas do *Diário* IV são “Às Ninfas, por um voto” (p. 55) e “Eterno Feminino” (p. 117).

⁵⁵ *Diário* IV, p. 116.

⁵⁶ Como observou Clara Crabbé Rocha, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga* (Coimbra, 1977), p. 153, uma característica da sua arte consiste “na distorção do mito”.

⁵⁷ Atente-se nas palavras que escreveu no *Diário* VI, p. 43: *De degrau em degrau, a vida tende para o mito. E quanto mais fabulosa, mais verdadeira*. É de notar ainda que Torga, lido nos contemporâneos franceses que reinterpretaram mitos gregos, não se deixa por eles influenciar. Nada do *Prométhée mal enchainé* de Gide ou *Le Mythe de Sisyphe* de Camus transparece nas suas concepções. Aliás, uma crítica às dramatizações de lendas gregas em Giraudoux, Sartre, Montherlant e Camus figura em *Diário* V, p. 59.

25. A LUZ DA GRÉCIA*

Pode dizer-se que a luz da Grécia tem doirado toda a poesia de Sophia de Mello Breyner desde o seu primeiro livro, quer desvelando os elos de ligação entre as palavras e as coisas (“*A aliança com as coisas*”, como se lê em “*Arte Poética - I*”), quer fazendo sentir a harmonia e a beleza das suas formas de Arte, quer iluminando tantas ideias matriciais da cultura europeia, que dela dimanaram.

Disse “desde o seu primeiro livro”. Efectivamente, é de *Poesia*¹ e com data de composição de 1944, o canto dirigido àquele que tem sido chamado “o mais helénico dos deuses”, em que figuram estes versos definidores das características de Apolo e da civilização de que ele é um dos mais puros emblemas:

Eras a medida suprema, o cânon eterno
Erguido puro, perfeito e harmonioso

Muitos anos depois, em 1970, em *Dual*, surge de novo Apolo a configurar essa perfeição, no grupo de poemas a que, utilizando um termo do vocabulário musical, eu me permitiria chamar *Suite Delphica*. E no quarto andamento desse todo, animado de um movimento irresistível que, partindo dos elementos da Natureza (“a orla do mar”, “a sombra do bosque”), se prepara a ascensão ao grande oráculo do deus. Da possível interpretação deste poema, bem como de outro que é uma das mais belas composições da autora, “Crepúsculo dos Deuses”, falámos já em páginas anteriores, para as quais remetemos o leitor².

* Publicado em *Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen: Actas*. Porto: Areal Editores, 2001, 25-33. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 202-206.

¹ 1.ª ed. (da Autora), 1944. As citações desta obra serão feitas pela 2.ª ed. (Lisboa 1959). Esta é da p. 27.

² “Paisagem real e paisagem espiritual em alguns poetas portugueses contemporâneos” e “The Classical Heritage in Contemporary Portuguese Poetry: A Few Examples”, in *Portugal e a herança clássica e outros textos*, cit., pp. 148-161 e 162-170 [o segundo ensaio foi recolhido neste volume, vide infra].

Mas esta visão decadentista do percurso da cultura grega pode ainda aparecer sob outras formas. É o caso do poema “A Koré”, que abre e fecha com imagens (primeiro estáticas, depois fugitivas) do passado glorioso da Grécia, tendo no centro uma cena quotidiana, que decorre entre uma guia e os turistas que ela acompanha – poema esse também já estudado anteriormente³.

Numa outra ocasião difícil da história grega, o poema “Grécia – 72”, que ostenta no título o contexto em que se inscreve, resume em quatro versos apenas a vitória sobre os Persas (o facto histórico figura, em termos semelhantes em “Crepúsculo dos Deuses”), mas, ao contrário desse, anuncia a esperança no futuro⁴:

De novo os Persas recuarão para os confins do seu império
 Afundados em distância confundidos com o vento
 De novo o dia será liso sobre a orla do mar
 Nada encobrirá a pura manhã da imanência.

Esta palavra-chave no vocabulário da poetisa – “imanência” – é a mesma que aparecerá na breve mas profunda composição que abre a suite “Arquipélago”, numa espécie de saudação à sua chegada à Grécia⁵.

É a manifestação do divino através da Natureza (“o rumor da folhagem que há nos deuses”) já expressa muitos anos antes num dos mais belos poemas de *Dia do Mar*, aquele que tem o título “Os Deuses”⁶:

Nasceram, como um fruto, da paisagem.
 A brisa dos jardins, a luz do mar,
 O branco das espumas e o luar
 Extasiados estão na sua imagem.

Volta agora, quase um quarto de século depois, no poema que vimos anteriormente a este. E, na mesma colectânea, ou seja, em *Dual*, reaparece em composição muito mais extensa, “Os Gregos”, de que recordaremos apenas os primeiros versos⁷:

Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante
 Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredado à luz
 Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga

³ “Portugal e a herança clássica” [vide, neste volume, o primeiro ensaio] e “The Classical Heritage in Contemporary Portuguese Poetry: A Few Examples” [vide infra].

⁴ *O Nome das Coisas* (Lisboa 1986), p. 15.

⁵ *Dual*, p. 55.

⁶ *Dia do Mar* (Lisboa 1986), p. 33.

⁷ *Dual*, p. 67.

A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo
 O meandro do rio o fogo solene da montanha
 E a grande abóbada do ar sonoro e leve e livre
 Emergiam em consciência.....

O poder unificador da visão helénica do mundo aparece em muitos outros poemas, que seria belo – mas não praticável – enumerar aqui⁸.

Mas não esqueçamos outros aspectos não menos significativos da presença do legado helénico. E que entre esses aspectos estão as suas invocações de estátuas e monumentos⁹, de lugares sagrados (além de Delfos, que já mencionámos)¹⁰ e de mitos – com manifesta preferência pelo de Orfeu e Eurídice, o que não surpreende, dada a afinidade da história com o poder da poesia¹¹; pode dizer-se que ocupam também um lugar de grande destaque os que se ligam a Creta – do Minotauro, do Labirinto, de Teseu e Ariadne.

Este último tema tanto pode ser desenvolvido como uma alegoria dos temores da infância, na procura de uma orientação no mundo (caso de “O Palácio”¹²), como desdobrado na experiência existencial (caso do extenso poema que principia “Em Creta/ onde o Minotauro reina”¹³) que se confronta com os signos de um passado mítico, passado esse cujas marcas a cada momento emergem – desde “uma rápida dança que se dança em frente de um toiro”, “pinturas ondas e colunas e planícies” ao “interior dos palácios veementes e vermelhos”, “onde o Príncipe dos Lírios ergue os seus gestos matinais”. Nalguns pontos, a identificação com o lugar é completa (“dos meus pátios vazios”), sendo que, por sua vez, o “Banhei-me no mar”, logo no verso 3, tem um sentido catártico que percorre todo o poema. Partindo de um gesto ritual para os que emergem de um naufrágio, bem conhecido dos leitores da *Odisseia* (“Beije o chão como Ulisses”), a composição vai terminar por uma vitória sobre tantos obstáculos simbolicamente acumulados, numa estrofe que, sob a reminiscência do fio de Ariadne, aqui tomado como símbolo da poesia, exprime a vitória final:

Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga
 De olhos abertos inteiramente acordada

⁸ Um exemplo desses seria “Acaia”, de *Geografia*, p. 63.

⁹ Exemplos relativos à escultura são “Friso Arcaico”, “O Auriga”, “O Efebo” e “Kouros do Egeu”, respectivamente, em *Dual*, pp. 19, 23 e 64, e *Ilhas*, p. 32. Entre os monumentos, salientamos “O Templo de Athena Aphaia”, em *Dual*, p. 63.

¹⁰ Entre os quais ocupa lugar de destaque Epidauro (*Geografia*, p. 67; *Ilhas*, p. 7). Cf. “Arte Poética V”, in *Ilhas*, p. 70.

¹¹ *No Tempo Dividido* (Lisboa 1954), pp. 16 e 45; *Dual*, p. 14; *Musa* (Lisboa 1964), pp. 23, 25 e 28.

¹² *O Nome das Coisas*, p. 20.

¹³ *Dual*, pp. 59-61.

Sem drogas e sem filtro
 Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas –
 Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto
 Sem jamais perderem o fio de linho da palavra

Extremamente hábil e significativo é o aproveitamento destes mesmos dados para definir a função da tragédia grega, como consciencialização da problemática humana. É o que sucede no poema “O Poeta Trágico”¹⁴:

No princípio era o labirinto
 O secreto palácio do terror calado
 Ele trouxe para o exterior o medo
 Disse-o na lisura dos pátios no quadrado
 De sol de nudez e de confronto
 Expôs o medo como um toiro debelado

Outro ponto a considerar, também ligado, aliás, à problemática da essência do trágico, é o dos grandes ideais, designadamente o da Justiça. O verso “O primeiro tema de reflexão grega é a justiça” constitui a primeira linha, enérgica como um aforismo, da composição em louvor de “Catarina Eufémia”¹⁵. Os dois últimos versos, por sua vez, remetem para uma figura emblemática na luta por esse ideal, precisamente a que dá o nome a uma das tragédias mais célebres da Antiguidade:

Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante
 em que morreste
 E a busca da justiça continua.

Lembre-se ainda o discurso proferido por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia, no passo em que fundamenta o seu amor por essa virtude¹⁶:

... A busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o povo de Ésquilo: ‘Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça’. Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto.

¹⁴ *Dual*, p. 62.

¹⁵ *Dual*, p. 75.

¹⁶ Posfácio a *Livro Sexto* (Lisboa 2^a1964), p. 76.

E, mais adiante, retoma explicitamente o paralelo com a Antiguidade Clássica:

Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona, a poesia do nosso tempo diz: ‘Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres’.

Todos estes exemplos que vimos – e muitos mais poderiam apontar-se – põem em evidência a importância que assume o legado clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner e a ligação indestrutível deste com a cultura europeia. A expressão mais recente do valor dessa presença está talvez na conexão directa entre esse elemento fundador da sua obra que é o mar e aquele país que, como escreveu Elytis num verso célebre, “repousa no mar”. Que essa grande força da Natureza ocupa um lugar primacial nesta autora é uma evidência que todos reconhecem. Bastariam os títulos de dois dos seus livros (*Dia do Mar* e *Mar Novo*, bem como do seu não menos belo conto *A Menina do Mar*), além de inúmeros poemas a ele consagrados, para o provar. “Mar, metade da minha alma é feita de maresia” – diz no começo de um deles¹⁷.

Esta religião estrutural de que estávamos a falar surge particularmente evidente em dois poemas sucessivos de *O Búzio de Cós*¹⁸. O segundo, “Foi no mar que aprendi”, transfere a variedade de feitios assumida pelo movimento incessante das águas para a capacidade da autora em apreender as formas artísticas guardadas nos Museus da Grécia (e não nos esqueçamos de que ela demonstrou a sua extrema sensibilidade ao fenómeno estético no livro *O Nu na Arte Grega*).

Quanto ao primeiro, homónimo da colectânea a que pertence, estabelece, afinal, uma relação semelhante, mas em sentido oposto, uma vez que transpõe, através de um objecto, ele mesmo de origem marítima – o búzio –, a vivência da sedução do mar de um extremo para o outro da Europa meridional:

Este búzio não o encontrei eu própria numa praia
 Mas na mediterrânica noite azul e preta
 Comprei-o em Cós numa venda junto ao cais
 Rente aos mastros baloiçantes dos navios
 E comigo trouxe o ressoar dos temporais

Porém nele não oiço
 Nem o marulho de Cós nem o de Egina
 Mas sim o cântico da longa vasta praia
 Atlântica e sagrada
 Onde para sempre minha alma foi criada

¹⁷ *Poesia*, p. 16.

¹⁸ “O Búzio de Cós”, p. 10, e “Foi no mar que aprendi”, p. 11.

Tal como a Europa da abertura da *Mensagem* de Fernando Pessoa, também esta poesia tem “Olhos gregos lembrando”. É deste “olhar grego” que tentámos, nestas breves palavras, captar um pouco do fascínio.

26. POESIA DE SAFO EM EUGÉNIO DE ANDRADE*

Aquela que foi designada na Antiguidade como a Décima Musa e considerada pelos filólogos alexandrinos como digna de figurar no cânone dos nove maiores líricos gregos tem sido pouco conhecida entre nós. Tanto quanto pudemos saber, as primeiras traduções de um poema seu datam do século XVIII e devem-se, duas delas pelo menos, ao facto de esses versos figurarem no texto do *Tratado do Sublime* do Pseudo-Longino. Trata-se da mais que famosa ode 31 Lobel-Page¹, conhecida entre os classicistas pelas suas primeiras palavras, φαίνεταί μοι κῆνος. Efectivamente, no *Tratado do Sublime de Dionysio Longino Traduzido da Lingua Grega na Portugueseza*, impresso em Lisboa em 1771, o professor régio de Grego, Custódio José de Oliveira, trasladou em elegantes e cuidadas estrofes sáficas a referida ode². É a esta versão que se refere o erudito António Ribeiro dos Santos, em nota justificativa da sua própria tradução³. Esta mesma nota é citada por Filinto, que, tendo passado a vernáculo a versão de Longino por Boileau, por não conhecer suficientemente o grego, se desculpa de haver incorrido no “deslustre de ser tradutor de uma tradução”, por não ter sabido da existência de uma em português, “e de mão de mestre”⁴. Tão-pouco a deve ter conhecido Bocage, que não teria deixado de reagir

* Publicado em *Biblos* 53 (1977) 365-373. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.ª ed. rev.), 323-332.

¹ *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* ediderunt Edgar Lobel et Denys Page (Oxford, at the Clarendon Press, 1955). Todas as citações de Safo deste artigo serão feitas por esta edição (com a sigla usual L-P), a menos que expressamente se indique outra.

² De pp. 67 a 69. Sobre este tradutor, vide Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal, do Humanismo ao Neoclassicismo* (Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1973), p. 665, n. 287, que remete para Inocêncio, *Dicionário Bibliográfico*, tomo II, pp. 113-114.

³ *Poesias de Elpino Duriense* (Lisboa, 1812), tomo I, pp. 337-338.

⁴ Filinto Elysis, *Obras Completas* (Paris, 1819), tomo XI, “A quem ler”, pp. 290-291. O prefácio contém dados autobiográficos que o datam de 1817.

positivamente a um tema tão congenial ao seu espírito⁵. Retomá-la-á, porém, Garrett, em esboço conservado no Ms. 127 da Biblioteca da Universidade de Coimbra, que ainda aguardava mais cuidada confrontação com o original⁶. O mesmo Garrett incluiu, nas *Flores sem Fruto*, uma versão livre do fr. 50 L-P (“Beleza e Bondade”) e uma libérrima dos frs. 81b e 94, 15-16 L-P (“O Sacrifício”)⁷.

A poetas contemporâneos ficou reservada uma maior expansão da poesia de Safo, e não será desprovido de significado que o tenham feito três dos mais altos nomes: David Mourão-Ferreira (1970), Jorge de Sena (1971) e Eugénio de Andrade (1974)⁸. Nos dois primeiros, trata-se de um número limitado de exemplificações insertas no processo cronológico da história da poesia. Assim, David Mourão-Ferreira incluiu nas suas *Imagens da Poesia Europeia*⁹ um total de dez textos, que provêm, respectivamente, dos frs. 58, 55, 156, 42, 115, 123, 92, 201, 2 e 31 L-P. Jorge de Sena trasladou, em *Poesia de 26 Séculos*¹⁰, nove fragmentos, dos quais o segundo é o apócrifo 94 Diehl, o primeiro o 104 L-P, e os restantes, o 49, 47, 51, 138, 121, 21 e 201 L-P.

⁵ Quanto à Marquesa de Alorna, não é de crer que se tratasse de desconhecimento por parte de quem traduzira um longo trecho do Canto I da *Ilíada*, mas de um propósito, devido certamente a motivações de ordem moral. Efectivamente, quando diz, na ode composta em honra dos dezasseis anos da irmã (*Obras Poéticas*, Lisboa, 1844, tomo I, p. 171):

Seus dictames nos ornam: lá do Elysio
Os manes de Corinna e Telacila (*sic*),
De Praxila e d’Hypacia se desprendem,
E em torno de nós giram

ornando os nomes das três poetisas e da cientista de eruditas notas, a que não faltam indicações bibliográficas (como os *Carmina novem Poetarum Feminarum*, Hamburgo, 1734), a omissão da maior não pode deixar de ser deliberada. Por outro lado, a tonalidade irónica do Soneto “O Salto de Lêucade” (tomo II, p. 168) parece-me confirmar esta interpretação.

⁶ Citado por A. Costa Ramalho, “Versões garrettianas de Safo”, *Humanitas* 17-18 (1965-1966), p. 219, que deu a conhecer este interessante inédito. Também esta tradução é feita pela de Boileau, embora tenha ficado espaço guardado no manuscrito para outra, que seria elaborada a partir do original. O Doutor Costa Ramalho conseguiu identificar o livrinho francês – *Poésies de Sappho* (Amsterdam, 1777, reeditado em Londres, 1781 e 1810).

⁷ Ambas identificadas por A. Costa Ramalho, no artigo citado na nota anterior, que demonstra ter sido a mesma colectânea francesa a fonte próxima.

⁸ Omitimos aqui traduções com finalidade didáctica, como as de Maria Manuela B. H. da Silva de Albuquerque (*A Ode na Grécia*, Biblioteca da Universidade, Coimbra, 1936, pp. 9-10 – frs. 96, 31, 47 e parte do fr. 1 L-P) e as nossas (*Hélade*, Instituto de Estudos Clássicos, Coimbra, 1982, pp. 104-105 – frs. 34, 55, 104, 105, 136 e parte do fr. 2 L-P). Posteriormente à feitura deste ensaio saíram as traduções de Albano Martins, *O Essencial de Alceu e Safo* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986).

⁹ Vol. I (Lisboa, Artis, 1970), pp. 58-65.

¹⁰ 1.º vol., *De Arquíloco a Calderón* (Porto, Editorial Inova, 1971), pp. 35-37.

Diferente é a posição de Eugénio de Andrade ao editar *Poemas e Fragmentos de Safo*¹¹, com noventa e cinco trechos atribuídos à poetisa.

Gostaria de não lhe chamar tradução. Até porque a excelente definição que o Poeta deu dessa actividade (“Esta espécie de transfusão de sangue perdida, que é sempre o trabalho de tradutor”)¹² não lhe é adequada. Chamar-lhe-ia recriação, se com isso não antecipasse desnecessariamente um juízo de valor a que o leitor destas páginas chegará por si. Mas desde já podemos dizer que se trata de um destes raros fenómenos de convergência artística, que permitem que uma obra-prima de uma língua passe sem murchar para outro idioma.

Esta convergência era uma probabilidade que certas características da poesia de Eugénio de Andrade preludiavam insistentemente. As metáforas de que mais usa¹³, a frequência da hipálage¹⁴, a nitidez e rigor da expressão¹⁵ são qualidades que o aproximam da poetisa eólia. Até as “sandálias de oiro” já tinham aparecido no *Mar de Setembro*¹⁶. Formalmente, pode dizer-se que a intensidade expressiva dos breves poemas de *Ostinato Rigore* (sobretudo as “Cristalizações”) é irmã de alguns dos mais belos fragmentos de Safo.

Certos críticos tinham apontado, de passagem, nesta direcção¹⁷. Mas o próprio poeta, em entrevista, depois de enumerar os mestres que o fascinaram na sua juventude (Pessanha, Pessoa, Rimbaud, Lorca, Rilke, Éluard), cita outras preferências¹⁸:

Mergulho muita vez em velhas águas, que nunca são as mesmas, como toda a gente sabe: Heraclito, Empédocles, Safo, Lao Tsé, Novalis, Hölderlin. Mas serão preferências ou, simplesmente, a fascinação do fragmentário, fulgurações?...

O “fragmentário”, “fulgurações”, são definições complementares da poesia de Safo. Talvez por isso, o poeta logra as suas melhores versões precisamente naqueles

¹¹ *Obra de Eugénio de Andrade* (Porto, Limiar, 1974). Toda a análise que vai seguir-se se refere a esta edição, que é a primeira.

¹² *Os Afluentes do Silêncio, Poesia e Prosa* (1940-1980), Porto, Limiar, 2.ª ed., s.a., p. 330.

¹³ “Através da ‘fonte’, da ‘flor’, da ‘ave’, o seu poetar atribui-se como vocação o acesso ao paraíso dos homens” – escreveu Eduardo Lourenço, “A poesia de Eugénio de Andrade” in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, s.a., p. 33 (colectânea que será citada, daqui em diante, como *21 Ensaios*).

¹⁴ Cf. Óscar Lopes, “Morte e ressurreição dos mitos na poesia de Eugénio de Andrade” in *21 Ensaios*, p. 426.

¹⁵ Eduardo Lourenço descreve a poesia de Eugénio de Andrade como “a modulação de um canto de transparência entre o poeta e o mundo como outro não existe entre nós” (*21 Ensaios*, p. 52).

¹⁶ *Poemas* (Colecção Poetas de Hoje, Lisboa, Portugalíia Editora, 1966), p. 191.

¹⁷ Assim Joel Serrão, “Cronos, Eros e Thanatos nas palavras do Poeta” in *21 Ensaios*, pp. 203-204, e Vergílio Ferreira, “Breve périplo vocabular da Poesia de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaios*, p. 442.

¹⁸ *Rosto Precário* (*Poesia e Prosa*, p. 403). O elogio da música de Safo aparece mais adiante, na mesma entrevista, p. 406.

trechos mais curtos, em que, tal como escreveu dele Eduardo Prado Coelho¹⁹, “cada verso é acontecimento”.

Assim, a perfeita equivalência do frg. 36 L-P:

καὶ ποθήω καὶ μάομαι ...

no n.º XLII, que conserva toda a força e concisão do original:

Desejo e ardo.

Aqui, foi possível manter até a mesma ordem das palavras. Também o foi no fr. 123 L-P (n.º III), onde o emprego da locução adverbial em primeiro lugar confere à brevíssima descrição o movimento de uma epifania²⁰:

E de súbito
a madrugada de sandálias de oiro.

Um processo frequente consiste em colocar em primeiro lugar um adjectivo com valor predicativo, fazendo assim incidir sobre ele o peso da frase, como no n.º XXII (fr. 153 L-P):

...doce era a voz e de rapariga

e ainda nos n.ºs IX, XII, XV, XX, LX, LXXI.

O mesmo fragmento acabado de citar exemplifica outro processo – uma espécie de hendíadis, que permite desdobrar um composto nos seus elementos e tirar daí o sujeito. O original dizia apenas: *πάρθενον ἄδύφωνον* (“uma rapariga de voz doce”).

Outro exemplo é o do n.º LXV (fr. 122 L-P), onde a alteração nas categorias sintácticas foi reforçada com uma aliteração de grande efeito, sublinhada por um oxímoron²¹:

Uma criança frágil e feliz, colhendo flores.

A inversão da ordem dos elementos contribui para o grafismo da descrição num fragmento como o n.º LXXXVII (fr. 143 L-P):

¹⁹ “Relatório duma leitura da poesia de Eugénio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor” in *21 Ensaios*, p. 69.

²⁰ Abstraímos do facto de ἀπρίως do original ser mais exactamente ‘há pouco’.

²¹ Note-se que o texto de Lobel-Page não autorizaria tal versão, pois limita-se a assinalar que ἄγαν é suspeito, e a propor uma correcção.

Nas margens altas despontavam grãos de oiro...

A tradução ganhou também movimento com o emprego de ‘despontavam’ para ἐφύοντο, e evitou o escolho da versão exacta de ἐρέβινθοι pelos prosaicos ‘grãos-de-bico’, limitando a equivalência ao genérico ‘grãos’.

A este propósito vale a pena recordar um caso paralelo, que se deu com os já mencionados tradutores setecentistas do fr. 31 L-P, quando se lhes deparou, nos vv. 14-15, a simples comparação:

..... χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι

Custódio José de Oliveira traduziu:

... e o rosto se me amarellece

e anotou conscienciosamente:

O texto diz: *Estou mais verde, que a herva*; mas pareceo-me impropria, e fraca esta imagem na nossa lingua, além do que nenhum dos nossos Poetas traz semelhante expressão.

Cita, de seguida, descrições dos efeitos de uma forte emoção em Francisco de Sá de Meneses (*Malaca Conquistada* VIII.67), Jerónimo Corte Real (*Cerco de Diu* IX) e Gabriel Pereira de Castro (*Ulisseia* X.35).

Elpino Duriense adoptou a solução idêntica de:

O rosto amarellece...

e explicou em nota:

O texto diz: *Estou mais verde que a herva*; mas esta imagem por muito vulgar não sahiria bem em nossa Lingua; como já notou o douto Traductor Portuguez de Longino; pelo que lhe substituímos o rosto amarellece, lembrando-nos da Egloga X. dos Segadores de Ferreira, que diz na antepenúltima oitava:

A mão te treme, o rosto amarellece.

A Filinto Elísio já nem se deparava o problema, porquanto o seu modelo imediato, Boileau, tinha reduzido a expressão do original a ‘et pâle’, especificando em

nota: “Le Grec ajoute, *comme l’herbe*, mais cela ne se dit point en François”. A estética neoclássica afinava toda pela mesma tónica... Os seus ecos ainda vão colher-se na citada versão manuscrita de Garrett, que passou a expressão a ‘sem cor’.

Os tradutores do século XX recuperam o vigor do original. David Mourão-Ferreira até reencarece:

Vejo-me verde: mais que a erva.

Com uma mudança aparentemente insignificante – passagem ao plural – Eugénio de Andrade restaura o rigor da frase helénica sem perda de qualidade estética:

..... mais verde que as ervas.

Embora não estritamente fiel à letra, a versão mais admirável de toda esta colectânea é talvez a do fr. 105 L-P (n.º XIX), pertencente a um epitalâmio em que se exaltava o valor da noiva comparando-a a uma maçã que vermelhejava nos ramos mais altos, sem que a tivessem colhido – não porque a esquecessem, mas porque não puderam alcançá-la. O original grego insiste na inacessibilidade por meio da repetição do adjectivo, seguida do seu superlativo; a mesma estrutura em *trikolon* surge no português, mas a potencial monotonia da repetição, a que a nossa língua é especialmente adversa, é habilmente quebrada com a mudança de concordância. A notação de cor contida no verbo (ἐρεύθεται “vermelheja”), essencial à beleza do quadro, é transferida para o adjectivo que qualifica a maçã e recebe o necessário relevo visual no contexto, através da sua colocação a meio da estrofe, formando um verso único. Os “colhedores de maçãs” do original ficaram ocultos no impessoal “ali ficou esquecida”. E uma pergunta retórica (“Esquecida?”) dá o equivalente, em ênfase, à partícula da frase οὐ μὲν ἐκλελάθοντ’ (“não a esqueceram realmente”) de Safo. Em ambos, a composição converge para a justificação final.

Reunindo, depois desta análise, os *disiecta membra poetae*, temos esta formosa composição:

No ramo alto, alta no ramo
mais alto, uma maçã
vermelha
ali ficou esquecida. Esquecida?
Não, em vão tentaram colhê-la.

Referimos, de início, que o Poeta alcançara o máximo nas composições mais curtas. Deve esclarecer-se, no entanto, que, com excepção do já citado n.º IX (fr. 31 L-P) e do n.º XLIII (fr. 1 L-P), de que falaremos adiante, as odes mais extensas são tão mutiladas no começo e no final que os editores menos escrupulosos se

sentiram tentados a colmatar as lacunas com fantasias mais ou menos arrojadas. É o caso do n.º v (fr. 2 L-P), do n.º xci (fr. 96 L-P) e do n.º xcv (fr. 94 L-P). O responsável aqui deve ser o tradutor estrangeiro de que se serviu o nosso Poeta²². O leitor desprevenido nada terá a objectar a um convite aparentemente tão directo e natural como este, com que abre o n.º v:

Se passares por Creta vem ao templo sagrado
das virgens, onde mais grato é o bosque,
e do altar sobe um perfume de incenso.

Porém o helenista familiarizado com toda a problemática que envolve esta ode – que parece começar por uma invocação à divindade, para que desça do céu e, partindo de Creta, venha a um local que pode ser um templo, e depois prossegue com a descrição de um jardim, para enquadrar uma epifania divina – tal reconstrução dissolve a tonalidade mística inseparável do pequeno poema²³.

Outros exemplos em que, certamente pelas mesmas razões, o texto português excedeu temerariamente as premissas do original são o n.º xcii (fr. 21 L-P); o n.º li (fr. 188 L-P, onde apenas *μυθόπλοκος* é autêntico); o n.º lxxxii (extraído do mutilado fr. 22 L-P); o n.º lxxxvi (fr. 30 L-P); o n.º xlvi (fr. 42 L-P, onde não figuram as pombas); o n.º xlvii (fr. 37 L-P); o n.º lxxiii (fr. 95 L-P, onde, na primeira estrofe, se a invocação é realmente a Hermes, dada a sua qualidade de psicopompo, não é lícita a equivalência de “déspota” para *ὁ δέσποτ'*, em virtude da conotação pejorativa que assumiu em português; atente-se, no entanto, na beleza e propriedade da versão da segunda estrofe).

Diversos outros textos aproveitam passos inteligíveis de odes muito fragmentadas. Um belo exemplo neste género é o n.º xxi, que verte o final do fr. 58 L-P, com um remate soberbo:

Amo o esplendor. Para mim o desejo
é um sol magnificente e a beleza
coube-me em herança.

Nalguns casos conseguiram-se resultados por vezes admiráveis, a partir de uma simples paráfrase ou citação, como no n.º xiv (fr. 197 L-P), no n.º lix (fr. 198

²² O autor cita no final do volume a bibliografia de que se serviu. O modelo mais próximo, segundo informação amavelmente dada em carta, foi Filippo Maria Pontani (*I Lirici Greci*, Torino, 1969).

²³ Sobre a interpretação desta ode, acumula-se uma vasta literatura, de que deve salientar-se D. Page, *Sappho and Alcaeus* (Oxford, at the Clarendon Press, 1955), pp. 39-44. Discutimos as principais interpretações anteriores a essa em *Concepções Helénicas de Felicidade no Além, de Homero a Platão* (Coimbra, 1955), pp. 154-156, n. 3 (= *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira I: Estudos sobre a Grécia Antiga. Dissertações*, Coimbra, 2013, pp. 118-119, n. 5).

L-P), no n.º LXXV (fr. 201 L-P) e no n.º LXXXII (fr. 156 L-P). O mais flagrante é talvez o n.º LXXV, que tentou igualmente David Mourão-Ferreira²⁴ e Jorge de Sena²⁵.

O nosso principal transmissor desse fragmento, o 201 L-P, é Aristóteles, que, na *Retórica* 1398b, declara literalmente: “Safo afirma que morrer é um mal, porquanto os deuses assim o julgaram; se não, morreriam”. Eis a paráfrase de Eugénio de Andrade:

É um mal morrer e os deuses bem o sabem;
se assim não fora, eles próprios morreriam.

O final do n.º LXIV (fr. 132 L-P) é um acrescento conjectural. O nome está desnecessariamente alterado (Cleia por Cleis), perdeu-se o adjectivo κάλα no v. 1 e ἀγαπάτα no 2. Apesar disso, a sorridente reivindicação do orgulho materno e a bela metáfora da flor de ouro revivem igualmente na versão portuguesa.

No n.º XXXVII (fr. 55 L-P), perdeu-se o epíteto ἀμαύρων, de ressonâncias homéricas, que foi transferido em parte para ‘sombras’. Outra noção antiga que se desvaneceu foi o ‘volitar’, dado por ἐκπεποταμένα. Mais facilmente inteligível, decerto, para o leitor moderno, “entre sombras deambularás” deixou, no entanto, esbater duas concepções próprias da escatologia grega.

A versão da única ode quase inteira de Safo, que possuímos, o fr. 1 L-P, parece-nos com o n.º XLIII. Também aqui é ousado verter ποικιλόθρον’ (“de trono variado”) por “em teu trono de arco-íris”. O espaço grego está cheio de deuses, e o arco-íris é um deles, bem distinto de Afrodite e seus atributos. O valor emblemático dos “pardais” do v. 10 diluiu-se no genérico “aves”; desaparece o acto de os atrelar ao carro (ὑπασδεύξαισα, v. 9). Mas a concisão e nitidez da cena original, servida por um ritmo bem marcado, e o crescendo de intensidade que culmina na súplica final passaram intactos para a versão portuguesa.

Alguns fragmentos são de autenticidade duvidosa ou seguramente apócrifos para a crítica actual. Entre outros, estão no primeiro caso os n.ºs X, XX, XXVI (que Lobel-Page hesita em atribuir a Alceu ou a Safo); no segundo, o n.º VII (que Bergk supôs de Alceu, Diehl, de Safo, e Lobel-Page excluem da sua edição, como nem sequer sendo eólico), o n.º XLVIII e o n.º LXXIX, que os mais recentes e autorizados editores rejeitaram. A este grupo deve juntar-se ainda o n.º XLV, também omitido por Lobel-Page²⁶.

²⁴ *Imagens da Poesia Europeia*, I, p. 62.

²⁵ *Poesia de 26 Séculos*, I, p. 37.

²⁶ Sobre a autoria deste fragmento tem andado acesa polémica nas revistas da especialidade. Vide, por exemplo, A. W. Gomme, “Interpretations of Some Poems of Alkaios and Sappho”, *Journal of Hellenic Studies* 77.2 (1957), 264-266; D. L. Page, “Δέδυκε μὲν ἃ σελάωννα: with a reply by A. W. Gomme”, *ibidem*, 78 (1958), 84-86; Diskin Clay, “Fragmentum adespotum 976”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101 (1970), 118-129.

Como se vê por estes exemplos, que, aliás, estão longe de serem exaustivos, a quase totalidade das observações a fazer provém da escolha, para ponto de partida, de um texto que não merecia confiança.

O conjunto, porém, está marcado, inegavelmente, pelo sinal da perfeição. Passa nele o sopro criador do Poeta.

27. UM ENCONTRO COM A GRÉCIA DE EUGÉNIO DE ANDRADE*

Sobre Eugénio de Andrade difícil seria dizer alguma coisa que pudesse ser nova. Desde que Vitorino Nemésio, ao ler *As Mãos e os Frutos*, o primeiro grande livro do então desconhecido autor, escreveu, na sua dupla autoridade de escritor e de professor, aquela frase profética “temos a impressão de que um grande poeta vai chegar à literatura portuguesa”, até à publicação de colectâneas de estudos inteiras, ou de teses, ou à realização de congressos, sem esquecer o facto de ser ele o poeta português moderno mais traduzido em línguas estrangeiras – não seria eu que pudesse acrescentar algo de valioso sobre o seu modo de trabalhar a palavra.

Proponho-me, por isso, seguir outra via: procurá-lo na própria Grécia, ora no seu encontro com a realidade geográfica, ora com a herança cultural que o tempo nela inscreveu. A propósito da realidade geográfica, recordemos que, quase um século depois de recuperada a independência, ainda muitos gregos entendiam que ela era quanto restava da antiga Hélade. É o que se exprime, por exemplo, na composição “O Rei de Assini”, considerada central na obra de Seféris, o grande renovador da poesia helénica contemporânea, de que recordo este passo, na versão laureada de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis²:

E o poeta demora-se olhando as pedras e
interroga-se
existem acaso

* Publicado em *Humanitas* 51 (1999) 339-348. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 195-201, e em José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.), *Fluir Perene. A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*. Coimbra: Imprensa da Universidade/MinervaCoimbra, 2004, 97-109.

¹ “Frutos Líricos” in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade* (Porto, s.a.), p. 449.

² Yorgos Seferis, *Poemas Escolhidos* (Lisboa 1993), pp. 96-101. Esta obra, de onde colhemos alguns elementos referidos no texto, foi distinguida com o prémio de tradução de autores gregos modernos pela recém-criada Fundação de Cultura Helénica, de Atenas.

entre estas linhas estragadas as arestas os gumes
 os côncavos e as curvas
 existem acaso
 aqui onde se encontra a passagem da chuva do vento
 e do desgaste
 existem o movimento do rosto o traçado do carinho
 daqueles que diminuíram tão estranhamente dentro da nossa vida
 desses que ficaram sombras de vagas e reflexões com
 a imensidade do mar
 ou porventura não nada fica a não ser apenas o peso
 a saudade do peso duma existência viva

Este poema tem como ponto de partida uma brevíssima e única referência a Asine, um lugar que consta do Catálogo das Naus, no Canto II da *Ilíada* (v. 560), sem qualquer adjectivação ou sinal de pertença. O que – diga-se de passagem – não impediu os arqueólogos de darem com ele e de lhe atribuírem uma cronologia que chega até ao Heládico Tardio III c, época em que ainda se conservava florescente, nas cercanias da terra de Diomedes³.

Em vez do inominado rei de Assini, que se tornou um símbolo através do poema de Seféris, é o astuto rei de Ítaca, o homem dos mil expedientes e que muito sofreu, quem aparece no primeiro texto de Eugénio de Andrade que vamos considerar, em livro publicado há poucos anos, *O Sal da Língua*⁴, na composição “Com Ulisses”. Aí, a figura homérica surge nos dois primeiros versos, quase esculpida, frente ao mar, para logo se diluir num presente de ruínas que sofrem as investidas de uma natureza hostil; e a memória dos homens valentes de antanho cristaliza num contraste cromático entre “a haste branca de um espinheiro” e o “fio de sangue negro” que dela escorre:

Com Ulisses à proa, quem não gostaria
 de correr os mares? Da última vez
 que estive na ilha ainda
 a sua sombra me guiava.
 Na colina do templo
 não deparei senão com colunas
 caídas, cardos, silvas à roda
 ocultando algum ninho de cobras.
 Enquanto pensava nesses homens

³ Cf. R. Hope-Simpson and J. F. Lazenby, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad* (Oxford 1970), pp. 62 e 70.

⁴ Porto, 1995, p. 46.

que se batiam como quem encontra
 voluptuosa a própria morte, reparei
 por acaso na haste branca
 de um espinheiro e como dela
 escorria um fio de sangue negro
 e na terra nua se perdia.

Um exemplo de total desolação, mas desta vez projectada sobre a paisagem pela carga trágica que lhe está associada, é o do poema muito anterior “Tebas” em *Escrita da Terra*⁵, já citado supra p. 62, onde o sítio descrito não é certamente a actual, ridente e florida cidade da Beócia, mas a encruzilhada de Dáulia. Atente-se em especial nos efeitos musicais (e a musicalidade é, como todos sabem, uma característica marcada do estilo do poeta), obtidos pela aliteração da vibrante múltipla, em versos distintos colocados a meio do poema. E veja-se ainda o contraste aniquilador entre a árvore petrificada e a leveza dos dois últimos versos.

O lugar sagrado de Delfos tem servido de tema a vários poetas portugueses contemporâneos. Esses poemas estão geralmente centrados no epigrama do século IV d.C. com a resposta da Pítia ao Imperador Juliano sobre a cessação dos oráculos, epigrama esse que G. Fatouros apelidou de “o mais famoso do final da Antiguidade, tão patético e tão nostálgico que se tornou a expressão mais concentrada e mais perfeita do crepúsculo dos antigos deuses”⁶. Cito-o na versão quase literal de Sophia de Mello Breyner, que com ele concluiu o poema “Crepúsculo dos Deuses”, publicado em 1967⁷:

“Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado
 Phebo já não tem cabana nem loureiro profético nem fonte melodiosa.
 A água que fala calou-se”

A autora voltou ao tema em 1972, em “Delphica IV” (datado de 1970). Outros o retomaram.

Desta linha se desviou completamente Eugénio de Andrade, ao compor, sob o título “Delfos”, um dístico que, na sua aparente simplicidade, sugere o apagamento impossível de uma longa e tumultuosa história⁸:

Será que a noite para poder dormir
 me pede a mim uma gota de água?

⁵ Porto, ⁵1983. O poema não figurava ainda na colectânea *Poesia e Prosa* (1940-1980), Porto, 1981.

⁶ “ΕΙΠΑΤΕ ΤΩΙ ΒΑΣΙΛΗΙ”, *Hermes* 124.3 (1996) 367-374.

⁷ *Geografia* (Lisboa 1967), p. 73.

⁸ *Escrita da Terra* (Porto ⁵1983), p. 18.

Em clave oposta se executam os três poemas sobre aquela que é considerada uma das mais belas ilhas do mundo – Corcira –, ora designada pelo seu nome grego de Kerkira, ora pelo derivado do francês, Corfu, todos incluídos também em *Escrita da Terra*⁹.

O primeiro, “Kerkira”, é a apoteose da claridade, num breve quadro em que se conjugam sensações táteis, olfativas e visuais, para sugerir uma aparição quase corpórea da sua formosa natureza:

Com esse cheiro a linho
que só os ombros acariciados têm
a terra é branca
e nua.

“Liliáceas em Corfu” é uma pequena aguarela dominada por uma flor tipicamente grega e recorrente na sua poesia, como havemos de ver, à qual se juntam elementos e símbolos favoritos do autor (o vento, os lábios, a água):

Em Corfu os asfódelos devem estar
em flor, quando
o vento os inclina no deserto
dos lábios rompe a água.

Entre os dois fica algo que à primeira vista poderia julgar-se uma vinheta do Canto VI da *Odisseia*. E é-o, efectivamente, nos dois primeiros versos. Mas, como o próprio título o sugere (“Turismo em Corfu”), ele é sobretudo um protesto contra a banalização do lugar:

Onde Ulisses avistou Nausica
com o verão brincando nas areias
espreita agora a nádega indecisa
e vagabunda de qualquer sereia
se não for de algum anjo sodomita.

Mas onde esse protesto subirá mais alto – embora logo seguido da exaltação das inalteráveis belezas naturais – é num texto datado de Outubro de 1985 e incluído em *Vertentes do Olhar*, sob o título “A Flor da Tessália”, de que lembro o começo¹⁰:

⁹ “Kerkira”, p. 14; “Turismo em Corfu”, p. 68; “Liliáceas em Corfu”, p. 69.

¹⁰ *Vertentes do Olhar* (Porto 1987), pp. 76-77.

Foi longa e fastidiosa a viagem, mas chegámos a tempo de ouvir ainda, no coração quente do outono, as cigarras a cantar no cimo das oliveiras e ver na encosta dos montes os asfódelos em flor. Estávamos na Grécia, não havia dúvida. Apesar de o turismo ter transformado a mais sagrada das terras numa feira perpétua e reles, uma ou outra coisa resistia à peste: os cardos de Epidauro, as cigarras da Arcádia, os asfódelos de Egina. Algumas coisas mais: a luz sem peso das colunas, o azul espesso do golfo de Corinto. E Akrator, o pastor de Meteora. Entre os rochedos a prumo, assobiava às cabras, guiando-as com olhar sábio para os tufos de ervas que iam, sabe-se lá como, rompendo da rocha.

Os cardos, as cigarras, os asfódelos, as cores puras. Os tópicos surgem noutros poemas, mesmo quando, a partir desse esplendor da natureza, o homem reencontra a sua condição mortal na religação à terra. No exemplo que vamos ouvir, o cenário é uma das ilhas gregas do Mar Egeu e o ponto de contacto estabelece-se subrepticamente no valor simbólico que a flor adquiriu a partir do Canto XI da *Odisseia*¹¹, o da descida de Ulisses ao Hades:

Se nunca foste a Hidra no outono
então não sabes
como é branco o branco e azul o azul.
Se nunca ali chegaste com o sol
correndo nas colinas entre as hastes
da flor encontrada por Ulisses
no próprio inferno – então não sabes
como a terra é o lugar certo
para morrer.

Esta era, de qualquer modo, uma ilha real, geograficamente situada. Como também o era a Ítaca do poema que começa “Com Ulisses à proa” de que falámos há pouco. Em livro publicado no ano anterior, *Ofício de Paciência*, uma outra composição intitulada “A Ilha” parece simbolizar a procura indefessa da forma perfeita da poesia através da palavra – e é sabido o lugar de eleição que a busca da palavra ocupa em Eugénio de Andrade –, subitamente concretizada no modelo homérico, através de uma figura emblemática, ligada como nenhuma ao elemento primordial do mar, o qual surge adornado com o mais inconfundível dos seus epítetos (οἴνοπα πόντον, “o pélagos cor de vinho”), com tudo o que ele comporta de enigmático¹²:

¹¹ *Rente ao Dizer* (Porto 1992), p. 49. Sobre o uso do branco no poeta, vide C. Mendes de Sousa, *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade* (Coimbra 1992), p. 167.

¹² *Ofício de Paciência* (Porto 1994), p. 21.

Tanta palavra para chegar a ti,
tanta palavra,
sem nenhuma alcançar
entre as ruínas
do delírio a ilha,
sempre mudando
de forma, de lugar, estremecida
vaga fugidia
do mar de Ulisses cor de vinho.

É interessante confrontar este poema, publicado há três anos, com outros que exprimem a dificuldade da luta pela expressão, no halo de expectativa que precede o encontro com a palavra certa, como sucede neste texto, bem mais antigo, de *Matéria Solar*¹³:

Havia
uma palavra
no escuro.
Minúscula. Ignorada.

Martelava no escuro.
Martelava
no chão da água.

Do fundo do tempo,
martelava.
Contra o muro.

Uma palavra.
No escuro.
Que me chamava.

Mas regressemos ao mundo grego. Vamos deixar de parte vários outros poemas em que a figura de Ulisses é directa ou indirectamente invocada como sucede na comparação que ele na *Odisseia faz* de Nausícaa com a palmeira de Delos. Essa é uma cena decorrente do passado literário, que a presença dessas árvores esbeltas

¹³ O texto figura na p. 282 de *Poesia e Prosa*.

pode actualizar, como sucede no belo poema “Passeio Alegre”, que já em outra ocasião analisámos¹⁴.

As ilhas – Ítaca, Corcira, Egina, Delos, ora no Mar Iónico, ora no Mar Egeu; o continente – Epidauro, a Arcádia, Delfos, os Meteoros. De Súnion também se fala, embora inominada: “a luz sem peso das colunas” de “A flor de Tessália”. Muitos anos antes, em 1973, na composição “Súnion”, de *Véspera da Água*¹⁵, desenhara de outro modo essa paisagem distante e luminosa, que avulta por contraste com o presente sombrio:

Nesse novembro nos flancos
do crepúsculo,
como falar entre o silêncio
calcinado

das colunas de Súnion
nos ramos do amor,
como falar
das falésias

tão longe
e leve a luz das abelhas?

As colunas do Templo de Poséidon no Cabo Súnion representam, para o navegante que vem do Mar Egeu, a aproximação do continente. É por aí que começa a *Descrição da Grécia* de Pausânias, porque é essa exactamente a ponta sudeste da Ática. E agora apetece perguntar, como no famoso poema de Hölderlin, “Der Archipelagus”:

Sage mir, wo ist Athen?
(Diz-me, onde fica Atenas?)

A cidade, propriamente, em vão a procuramos na extensa obra do poeta. Mas podemos chegar até às suas portas em “Arredores de Atenas”¹⁶.

¹⁴ *Rente ao Dizer*, p. 41. Vide, neste volume, os ensaios 1. Portugal e a herança clássica e 4. A tradição clássica na poesia portuguesa: alguns exemplos.

¹⁵ *Véspera da Água* (Porto, 1973), p. 43.

¹⁶ *Escrita da Terra*, p. 62. Vide, neste volume, o ensaio 4. A tradição clássica na poesia portuguesa: alguns exemplos.

Já analisámos este poema com algum pormenor, que não vamos repetir aqui. Atentemos apenas no efeito produzido pela hipálage¹⁷ em “o estrídulo / sol a prumo das cigarras” e no súbito cristalizar num passado distante (vinte e cinco séculos) das duas figuras – Sócrates e Fedro – a dormir “à sombra da tarde./ E da memória”.

Esta deambulação pelos sítios gregos na poesia de Eugénio de Andrade não pode deixar de incluir um trecho em prosa, pertencente a um discurso seu, por ocasião de uma homenagem que lhe foi prestada no Fundão em 1993, discurso esse que, com o sugestivo título “Palavras de Novembro”, foi primeiro editado autonomamente e agora faz parte do livro *À Sombra da Memória*¹⁸. É o passo em que acentua as afinidades ancestrais entre a sua infância vivida em austera simplicidade e a parcimónia de recursos da terra grega de onde brotou a cultura por excelência. É um verdadeiro trecho de antologia, que vale sempre a pena ouvir de novo:

Parco de haveres, nascido em terras onde a luz à noite era de azeite e o pão tinha a cor das pedras, todo o excesso me parece uma falta de gosto, todo o luxo uma falta de generosidade. Dito isto, não poderá estranhar-se que me sinta tão religado ao solo pobre e arcaico da Grécia e à fecunda harmonia da sua cultura: o mar de Homero entre as colunas de Súnion, as ruas de Salónica com os muros acabados de cair, a sombra luminosa dos degraus de Epidauro, onde ressoam ainda os versos supremos de Ésquilo, têm para mim um prestígio que nenhum parque de Londres, ou praça de Paris, ou avenida de Nova York poderão alcançar a meus olhos.

Poderíamos terminar aqui, nesta luminosa exaltação da Grécia. Mas seria, a meu ver, cometer uma grave omissão deixar de mencionar um dos seus poemas mais recentes, que confirma, de forma esplendorosa, a sua devoção ao paradigma helénico. Trata-se de “À sombra de Homero”, pertencente ao livro *O Sal da Língua*¹⁹.

O texto abre e fecha no quadro de uma insónia, primeiro provocada pelo calor da canícula, depois pela reflexão sobre a leitura entretanto acabada de fazer. Essa leitura revela a presença constante de Homero (“abro o livro sempre à mão”) e traz consigo a evocação de uma das cenas mais sublimes de toda a *Iliada* – a do resgate de Heitor. Seja-me permitido recordar primeiro, em tradução, o arqutexto grego, no momento em que o poderoso rei de Tróia acabara de se ajoelhar, suplicante, aos pés de Aquiles e de beijar as mãos que haviam matado o mais valente dos seus filhos, a fim de obter a devolução do cadáver de Heitor (XXIV.507-517):

¹⁷ Sobre a frequência da hipálage neste poeta, vide Óscar Lopes, “Morte e ressurreição dos mitos na poesia de Eugénio de Andrade” in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, pp. 419-420.

¹⁸ Porto, 1993, pp. 127-131. O passo citado é da p. 130.

¹⁹ Porto, 1995, p. 47. Pode ver-se uma análise mais breve desta composição no ensaio citado na n. 16.

Assim falou e despertou nele o desejo de chorar pelo pai.
 Pega-lhe na mão e afasta o ancião com brandura.
 Ambos se recordam. Um chora sem cessar por Heitor, destruição dos
 [guerreiros,
 dobrado em frente aos pés de Aquiles;
 por sua vez, Aquiles chora pelo pai, outras vezes
 por Pátroclo. Os seus gemidos erguem-se pela casa fora.
 Mas depois que se saciou de lamentos o divino Aquiles,
 e esse desejo abandonou o seu entendimento e o seu corpo,
 de súbito, ergueu-se da cadeira, levantou o velho pela mão,
 condoído da cabeça encanecida, da barba branca,
 e, dirigindo-se a ele, proferiu estas palavras aladas:

A estes onze versos que acabo de ler, temos ainda de juntar mais três, com os quais se encerra, adiante, uma segunda fala do herói (XXIV.568-570):

Por isso, não excites agora mais o meu coração atormentado,
 não suceda, ó ancião, que eu te não consinta estar na minha tenda,
 a despeito de seres um suplicante, e infrinja os preceitos de Zeus.

Estes três versos encerram dados fundamentais na ética homérica: os suplicantes e os hóspedes (Príamo é ambas as coisas neste momento, visto que foi recebido na tenda de Aquiles naquela situação), estão sob protecção do deus supremo. Seria muito grave ofender esses princípios. Cumpri-los, porém, implicava para o herói máximo ceder o seu troféu de guerra, por que tanto lutara. Mas não só é isso que ele faz, como ainda dá a garantia de doze dias de tréguas para celebrar os funerais de Heitor, acto sem o qual nem a precária sobrevivência no além era concedida aos mortos. Vai ser esta a grande lição da *Ilíada*.

A acção do poema em análise limita-se à parte que lemos em tradução. A cena fica suspensa num momento especialmente dramático, com as duas figuras principais a debater-se cada uma com o sofrimento moral próprio, que ao mesmo tempo as afasta e as aproxima. Assim ficam imobilizados no tempo, e a sua angústia comunica-se à do poeta. Ouçamo-lo agora:

É mortal este agosto – o seu ardor
 sobe os degraus todos da noite,
 não me deixa dormir.
 Abro o livro sempre à mão na súplica
 de Príamo – mas quando
 o impetuoso Aquiles ordena ao velho
 rei que não lhe atormente mais
 o coração, paro de ler.

A manhã tardava. Como dormir
à sombra atormentada
de um velho no limiar da morte?,
ou com as lágrimas de Aquiles,
na alma, pelo amigo
a quem dera há pouco sepultura?
Como dormir às portas da velhice
com esse peso sobre o coração?

É a universalidade da poesia de Homero que mantém o seu apelo por trás destes versos. Homero, um daqueles a quem Eugénio de Andrade chama, numa breve nota a esta colectânea, um dos seus “companheiros de alma”²⁰. E que melhor prova podemos encontrar da assimilação, por parte de quem tem sido também o tradutor inspirado tanto de Safo como do moderno Ritsos, do que ele mesmo chama “a fecunda harmonia da cultura grega”?

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

28. EVOCAÇÕES BREVES*

– Afinal ela não veio.

– Veio, veio. Está sentada atrás de si.

O objecto desta troca de palavras era eu. O lugar era um auditório da Fundação de Serralves. A ocasião era o congresso, realizado no Porto, em homenagem a Eugénio de Andrade, em 1993. Os interlocutores eram o próprio Poeta e o Prof. Arnaldo Saraiva, um dos organizadores do colóquio, em que eu mesma também iria participar. Eis como ficámos apresentados, só por um voltar de cabeça e um sorriso, pois estava um orador a falar, e não podia perturbar-se a sessão.

Este foi o primeiro encontro directo porque o da palavra escrita já era muito anterior. Pela minha parte, vinha, naturalmente, da leitura dos seus versos. Mas vinha também de uma procedência especial, que recordarei em breves palavras.

Em 1974, o Poeta publicara uma colectânea de *Poemas e Fragmentos de Safo* e vim a saber que gostaria de conhecer a minha opinião sobre esse livro (desejo esse que vi confirmado mais tarde, numa entrevista sua reeditada em *Rosto Precário*, 1979). Pareceu-me então que uma simples carta não seria suficiente para exprimir o que pensava, e, sobretudo, que a obra merecia uma análise cuidada, à altura da qualidade do tradutor. Foi assim que me decidi a escrever o pequeno ensaio intitulado “Poesia de Safo em Eugénio de Andrade”, que saiu na revista *Biblos* em 1977¹.

A troca de opiniões prosseguiu ainda para além dessa data. Daí resultaram algumas alterações ao livro, de que o próprio autor dá conta no prefácio à segunda edição (1982), edição essa que – previne numa nota inicial – “aparece desta vez diminuída”, devido à exclusão de “alguns fragmentos actualmente feridos de apocrifia”, e, além disso, “com algumas emendas também agora introduzidas”. O mais revelador vem a seguir, quando afirma que, se nem todas as minhas observações

* Publicado em *Eugénio de Andrade: Relâmpago*, *Revista de Poesia* 15 (2004) 148-151.

¹ Ensaio recolhido neste volume, vide supra.

“foram consideradas, foi apenas por pensar que, na tradução de poesia, a fidelidade à letra é um dos caminhos para a infidelidade. Dura legge a tradur...”

A frase que acabo de transcrever, sobretudo “a fidelidade à letra é um dos caminhos para a infidelidade”, condensa um princípio que devia dar que pensar a muitos tradutores literários (em *Os Afluentes do Silêncio*, 1968, o Poeta dera uma definição ainda mais negativa: “Esta espécie de transfusão de sangue perdida, que é sempre o trabalho do tradutor”). Pela minha parte, bem o compreendi, quando, anos depois, tive ocasião de comentar e apresentar em congressos na Croácia e em Israel versões de poemas seus (e Eugénio de Andrade é, como se sabe, o autor português contemporâneo mais traduzido em línguas estrangeiras) e, em certos passos, tive de discutir com ele, ponto por ponto, o que certos profissionais tinham proposto.

Na mesma entrevista de *Rosto Precário* há pouco citada, o Poeta tem uma frase reveladora: “Trabalhei febrilmente durante quinze dias, como se de criação pessoal se tratasse. A razão era outra: eu estava a apossar-me de qualquer coisa que sempre me pertenceu.” E, noutro passo, ao enumerar alguns mestres que o fascinaram, designadamente gregos, observa: “Mas serão mesmo preferências ou, simplesmente, a fascinação do fragmentário, fulgurações?”

Vale a pena reter esta última palavra, como algo de revelador, pois essa noção de brilho súbito, conjugada com a de ritmo, é o que o Poeta coloca na origem do seu labor (*Os Afluentes do Silêncio*): “Porque ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, o do coração ou o do cosmos – quem sabe onde um começa e outro acaba? Desprendidas de não sei que limbo, as primeiras sílabas surgem, ténues, inseguras, tacteando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer. Uma palavra de súbito brilha, e outra e outra ainda.”

Diversos poemas seus transpõem para o verso esta epifania da sílaba. Basta recordar “Nas palavras”, de *Obscuro Domínio* (1971), e “Sobre a palavra”, de *Véspera da Água* (1973). Mas mais expressiva ainda é “A sílaba”, pertencente ao livro significativamente intitulado *Ofício de Paciência* (1994):

Toda a manhã procurei uma sílaba.
 É pouca coisa, é certo: uma vogal,
 uma consoante, quase nada.
 Mas faz-me falta, só eu sei
 A falta que me faz.
 Por isso a procurava com obstinação.
 Só ela me podia defender
 do frio de Janeiro, da estiagem
 do verão. Uma sílaba.
 Uma única sílaba.
 A salvação.

Despontar de luzes e irradiação de vibrações suaves é aquela a que assistimos em “Metamorfose da palavra” de *Até Amanhã* (1956), nomeadamente nos primeiros dísticos:

A palavra nasceu:
nos lábios cintila.
Carícia ou aroma,
mal poisa nos dedos.
De ramo em ramo voa,
na luz se derrama.

A isto chamou Eduardo Lourenço (em *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*) “uma osmose perfeita entre realidade e palavra”. É este apreender da realidade pelo verbo que se manifesta esplendorosamente na obra de Eugénio de Andrade, mesmo que, como no caso dos fragmentos de Safo de que atrás falámos, o poeta apareça disfarçado sob os traços de um simples mediador da beleza.

29. PERMANÊNCIA CLÁSSICA NA POESIA DE DAVID MOURÃO-FERREIRA*

O sentido da permanência, da continuidade no legado poético é um dos que surgem com grande relevo na obra de David Mourão-Ferreira. É mesmo a palavra “permanência” que serve de título a um dos dísticos com que abre a colectânea *Órfico Ofício*, aquele onde se lê¹:

Cantem em provençal os pássaros de Maio
Mas em grego e latim as cigarras de Julho

Podemos pensar que por trás destas afirmações está também uma alusão a duas idades da vida, com a predominância do amor na primeira e a da razão na segunda. E então o “provençal” e os pássaros acordam ressonâncias do grande tema da poesia trovadoresca², tal como as línguas clássicas e as cigarras (que começam a cantar na Literatura Grega em Homero e Hesíodo e se ouvem ainda na época helenística) sugerem a maturidade dos modelos greco-latinos.

Lembremos todavia que *Órfico Ofício* teve a sua primeira edição em 1980 (embora contenha poemas compostos entre 1972 e 1978), mas que já treze anos antes, ao reunir em *A Arte de Amar* os seus cinco primeiros livros de versos, então esgotados, David Mourão-Ferreira afirmava que essa colectânea passava a “abranger todo um

* Publicado em *Colóquio/Letras* 145/146 (1997) 231-246. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 207-223.

¹ Todas as citações da escrita em verso serão feitas pela segunda edição da *Obra Poética [1948-1988]*, publicada em Lisboa em 1996. Esta é da p. 283.

² São bem conhecidas as intertextualidades dionisianas na obra do autor, como em “Poesia de Amor” (à mistura com Gonzaga e Camões) e “Fala Apócrifa de Dom Dinis”, *Obra Poética*, pp. 72-73. O “provençal” do dístico remete em especial para CV 127 = CBN 489 e CV 123 = CBN 485; e o canto das aves para a alba de Nuno Fernandes Torneol CV 242 = CBN 604.

primeiro ciclo”, da sua obra poética³, ao mesmo tempo que esclarecia que nunca nenhum poema lhe “saiu das mãos sem que (...) tentasse fazê-lo passar pela zona da consciência, pelo crivo da razão, pela prensa do juízo crítico”⁴. À luz destas palavras, e não menos do significado do título do dístico, parece-nos que continua a ser lícita a primeira leitura que fizemos do texto, ou seja, ver nele a noção de que há uma continuidade na poesia ocidental, que o próprio autor viria a evidenciar no prefácio ao volume em que reuniu parte da série de palestras televisivas de *Imagens da Poesia Europeia*⁵ onde define essa noção (então vagamente esboçada entre nós) e demonstra a sua existência.

Diversos poemas exprimem, de outro modo, a mesma concepção. De entre esses, salientaremos duas composições especialmente significativas no conjunto da obra – e, talvez por isso mesmo, das mais difíceis de interpretar. Referimo-nos a “Canto Secular” e a *In Memoriam Memoriae*, uma e outra com as raízes clássicas bem profundas.

A primeira destas composições, publicada em *Os Quatro Cantos do Tempo*, principia, como tantas outras, por uma epígrafe alógrafa transcrita no original latino e constituída pela primeira estrofe do *Carmen Saeculare* de Horácio.

Para melhor compreendermos o poema, recordemos em breves palavras o sentido e valor do modelo: encomendado por Augusto para ser cantado na grandiosa cerimónia com que o Imperador celebrou os *Ludi Saeculares* em 17 a.C., tem sido considerado por alguns um hino convencional, um “poema deficiente” mesmo (caso de Mommsen), mas têm-no outros como um dos maiores do Venusino e até como complemento das seis grandes odes cívicas com que abre o Livro III das *Odes* (Eduard Fraenkel⁶). O poema pode resumir-se deste modo: duas grandes divindades – Apolo e Diana –, logo seguidas de outras que asseguram o bem-estar da cidade, são invocadas para velar pela prosperidade e perenidade de Roma, cujos princípios morais e políticos são enaltecidos. Entoadado por um coro de vinte e sete rapazes e outras tantas raparigas, o hino revê-se na glória da cidade e volta-se, cheio de esperança, para o futuro⁷. A *pax Augusta* a que se tinha chegado autorizava que

³ David Mourão-Ferreira, *A Arte de Amar [1948-1962]* (Lisboa 1973), p. 8. Mais recentemente, Eduardo Prado Coelho, na introdução à *Obra Poética [1948-1988]*, pp. 15 e 18, distingue três ciclos, que caracteriza a partir das três palavras, tiradas do poema *In Memoriam Memoriae*, que escolheu para título do seu ensaio: “Retina, Rotina, Renovo”.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 12.

⁵ David Mourão-Ferreira, *Imagens da Poesia Europeia*, vol. I (Lisboa 1970).

⁶ A mais importante análise do *Carmen Saeculare* pode ler-se no capítulo assim intitulado do livro de Eduard Fraenkel, *Horace* (Oxford 1957), pp. 364-382. Para outras opiniões, veja-se, por exemplo, Nial Rudd, ed., *Horace 2000: A Celebration. Essays for the Bimillennium* (London 1993), p. 81; e D. Barker, “The Golden Age is Proclaimed? The *Carmen Saeculare* and the Renaissance of the Golden Race”, *Classical Quarterly* 46 (1996), pp. 443-446 (com bibliografia).

⁷ Observação contida na introdução de F. Villeneuve à edição Budé de Horácio, Tome I (Paris 1954), p. 185.

se augurassem largas perspectivas à Urbe por excelência, para a qual se pedia ao almo Sol que nunca houvesse de contemplar, no seu percurso celeste, nada de superior (*possis nihil urbe Roma / visere maius* – vv. 11-12).

Se o *Carmen Saeculare* tinha uma estrutura muito rigorosa (dezanove estrofes sáficas, das quais as primeiras nove contêm as sucessivas invocações aos deuses, as segundas as preces pelo bem-estar da cidade e a última a despedida às divindades principais, Apolo e Diana), o “Canto Secular” é também especialmente cuidado nesse aspecto: cinco oitavas em verso heróico, separadas umas das outras pelo chamado estribilho fluido, construído a partir do próprio título do poema; repetições de versos inteiros dentro das estrofes (o segundo e o quarto), com excepção da terceira (onde o quinto verso retoma, invertendo a ordem das palavras, o segundo); anáforas constantes.

O espírito que percorre o poema é, porém, o oposto do modelo romano. Em vez da celebração auspiciosa de uma nova era, um crescendo de desespero que termina na aniquilação total:

Extingue, para sempre, o Canto Secular!

O crítico João Palma-Ferreira, que desvendou com grande subtileza a teia de relações deste poema com os temas de *Os Quatro Cantos do Tempo*, a que serve de epílogo, define-o como “a zona hermética da obra, o canto das forças recônditas, que não tem demarcação no tempo e na idade do homem, mas que recua para a penumbra da dor e da confissão, para a imanência de terríveis absolutos, para o império da poesia como divindade e juiz infalível, omnipresente e onisciente, a ‘fúria sagrada’ dos românticos”⁸. O mesmo autor põe em relevo a “referência quase directa ao mito de Prometeu” na quarta estrofe (“Foi no fígado abutre: é hoje uísque”)⁹, referência essa que – acrescentaremos nós – vem na linha de actualização irónica de velhos mitos, patente em composições como o soneto “Teseu, ao telefone”¹⁰.

Este tema do aniquilamento, da catástrofe – tão caro, aliás, aos poetas modernos –, seria retomado quatro anos mais tarde sob forma totalmente diferente, na *plaque* intitulada *In Memoriam Memoriae* (e repare-se, desde já, na deliberada contradição contida no título).

⁸ João Palma-Ferreira, “Quatro Relances sobre o Itinerário Poético de David Mourão-Ferreira”, in “Estudos Críticos”, anexos à 2.ª edição de *A Arte de Amar*, p. 250.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 251.

¹⁰ David Mourão-Ferreira, *Obra Poética [1948-1988]*, p. 171.

Também aqui temos uma epígrafe alógrafa de origem greco-latina, traduzida do *Hino Homérico a Hermes*, vv. 429-430¹¹:

Em primeiro lugar glorificava, nos seus cantos, de entre todos os deuses, Mnemósina, mãe das Musas.

Mnemósina era, pelo menos desde Hesíodo, a mãe das Musas, que o mesmo é dizer que estava na raiz de todas as formas do saber¹². Como tal, é ela que preserva no espírito do homem, quer no plano individual, quer no colectivo, um acervo de experiências que se transmite de geração em geração. Quais as leis que presidem à selecção dessas lembranças, aparentemente arbitraria, é uma questão que ainda hoje divide os cientistas modernos. E, no fundo, é essa arbitrariedade que o poema, reconhecendo o papel soberano da Memória, põe em foco de mil maneiras, desde os recônditos da vida afectiva (“uma saia de ráfia que se tira, / e não o corpo, o corpo que se amava”), à neutralidade gélida da tecnologia moderna (“nas espirais da cibernética, / nos estilhaços da energia”).

A importância deste poema na obra do autor tem sido reconhecida por quase todos os críticos que dela se têm ocupado, desde João Palma-Ferreira a Eduardo Prado Coelho, Vasco Graça Moura e Eugénio Lisboa¹³. Do primeiro destes autores retomamos as seguintes palavras, que tão bem apreendem a estrutura da composição: “A contensão verbal é conseguida, num ‘movimento’ antagónico, por meio de um ‘andamento’ caótico mas célere em direcção ao presságio final do Destino: a destruição da Memória por tudo o que a Memória, como registo do saber, conseguiu impulsionar – destruição maciça conseguida por obra da ciência moderna.

¹¹ O texto diz “Hino Homérico a Apolo” (o mais famoso da colectânea), talvez porque a lira, de que se estava a falar no poema, é emblemática do deus da música. Na verdade, os versos pertencem ao “Hino Homérico a Hermes” e situam-se no momento em que este deus começa a tocar diante do seu divino irmão o instrumento que acabara de inventar.

¹² Hesíodo, *Teogonia*, vv. 53-62. Tenha-se presente que a atribuição a cada Musa de uma actividade diferenciada não é anterior à época romana.

¹³ O primeiro, João Palma-Ferreira, em recensão no *Diário Popular* de 12-VII-1962, depois reimpressa em “Estudos Críticos”, anexos à 2.ª edição de *A Arte de Amar*, pp. 255-256; o segundo, Eduardo Prado Coelho, no mesmo anexo, sob o título de “David Mourão-Ferreira: Mar, Palavra e Memória”, pp. 261-271, datado de 1968, e depois reimpresso em *O Reino Flutuante* (Lisboa 1972), pp. 263-272, e também em “Retina, Rotina, Renovo”, Introdução à *Obra Poética [1948-1988]*, p. 7; o terceiro, Vasco Graça Moura, em *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros* (Porto 1978); o quarto, Eugénio Lisboa, em *As Vinte e Cinco Notas do Texto* (Lisboa 1987), pp. 122-127 (reimpressão de *Colóquio/Letras* n.º 61, 1981, pp. 60-62). Note-se que Vasco Graça Moura, *op. cit.*, p. 50, situa este poema na “primeira grande viragem na produção poética de Mourão-Ferreira”, e Eduardo Prado Coelho, na Introdução à *Obra Poética [1948-1988]*, p. 7, o coloca “no centro da obra”.

Finalmente, o próprio renascimento da Memória a partir do Nada, porque, apesar de tudo, ela continua a ser a grande Rainha Absoluta.”¹⁴

O “andamento caótico” que refere João Palma-Ferreira assenta, no entanto, numa construção muito elaborada, em que as invocações a Mnemósina surgem a espaços certos, no final da segunda e no começo da quarta, sexta e oitava partes, sob a forma aparente de um hino – o que em Literatura Grega se chama um ὕμνος κλητικός, ou seja, um hino a chamar pela divindade – mas cujo sentido é o de uma imprecisão, cada vez mais ameaçadora, até atingir o clímax: “E um dia, simplesmente, / morrerás. / Desintegrada, atomizada. E morrerás.” Pelo meio ficam figuras de estilo sem conta (e a mestria desses processos é, como se sabe, característica do poeta), sobretudo paronomásias, anáforas, aliterações, antíteses¹⁵. Repare-se em especial no uso repetido da palavra “mármore”, como símbolo de perenidade, em contraste com “vento”, símbolo de inconsistência e de fugacidade:

dia a dia no mármore, dia a dia no vento.

Essa antítese, porém, é aparente e vai ser diluída por um terceiro elemento que se insinua entre os seus dois termos, num jogo de palavras em que domina a aliteração:

Mármore, sim, mas mole.

E mais que mármore mar – que dentro de nós more.

Os três elementos reúnem-se no final da segunda parte, a que pertencem os versos citados, numa espécie de priamel¹⁶ que culmina na evocação da deusa:

Mármore, e mar, e vento sobre o mar...

Memória!

Este polimorfismo de Memória vai atingir na parte que se segue a antítese perfeita pelos meios mais simples (e isso é próprio da grande poesia), mediante a oposição entre luz e sombra, preparada pelo jogo entre a forma erudita e a forma popular da mesma palavra (“clave” – “chave”), a primeira conotada com a música, a segunda com o desvendar de um mistério:

És a clave do sol, és a chave da sombra,

¹⁴ João Palma-Ferreira, *op. cit.*, pp. 255-256. Veja-se também a análise desse mesmo poema por Vasco Graça Moura, *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros* (Porto 1978), sobretudo pp. 47-54.

¹⁵ Gastão Cruz, *A poesia portuguesa hoje* (Lisboa 2019), p. 171, refere ainda um “plano de exploração sistemática de efeitos fónicos e de correspondências semânticas”.

¹⁶ Usamos aqui um termo de origem medieval, hoje muito aplicado à análise literária das odes de Píndaro, para indicar a acumulação de uma enumeração ascendente de valores, característica desse poeta.

Os mesmos processos vão ser utilizados nas outras partes do poema, com acentuada intelectualização dos domínios da Memória, nas partes que denominamos hinos:

Ó bela adormecida na penumbra
dos arquivos, quem consegue atingir-te?

Quem vai secar-te, ó fonte inextinguível
do secular saber?

.....

Ó Mnemósina, Rainha,
como tu vives encerrada!
Laboratórios, oficinas,
tudo te serve de mansarda!

É esta última repetição da forma de hino que vai conduzir à profecia do Caos final, do Nada. E eis como um *topos* eminentemente moderno foi preparado e desenvolvido a partir de um tema liminarmente clássico.

Um terceiro exemplo que merece ser considerado, no que concerne à permanente dialéctica entre o antigo e o novo em que se move o legado poético europeu, que David Mourão-Ferreira tão bem assimilou, é a intencional designação da colectânea dos cinco primeiros livros de poemas por *A Arte de Amar*. Aqui não se trata de uma simples conjectura. Não temos mais que fazer senão dar a palavra ao autor¹⁷:

Desta vez, fora a sombra de Ovídio quem a ela me conduzira: fora, sobretudo uma velada irritação que sempre a sua *Ars Amatoria* me provocou, pelo que apresenta de petulante receituário – e o desejo, em suma, de modestamente lhe contrapor, a dois milénios de distância, outra “ars amatoria” que não receitava coisa nenhuma.

E prossegue:

Em vez de fórmulas, a vivência; em lugar de receitas, a procura. Fusão do amor e da poesia; ou da procura do amor e da procura da poesia; ou procura da fusão dessas duas procuras – aí está, se mo permitem, o sentido em que me atrevo a sugerir que se interprete (quer negativamente, quer com sinal positivo) tudo aquilo que em poesia tenho feito.

¹⁷ David Mourão-Ferreira, Prólogo da 2.ª edição de *A Arte de Amar*, p. 7. Este texto retoma o posfácio da 1.ª edição do livro.

Este texto data de 1967. Dois anos depois, principiou a já referida série de emissões televisivas *Imagens da Poesia Europeia*, mais tarde em parte adaptadas à forma de livro¹⁸, entre as quais figurava uma com o sugestivo título “Uma Estratégia do Amor: Ovídio e a *Arte de Amar*”, que inclui traduções suas de seis trechos, acrescidas de uma dos *Amores*. Pode dizer-se que é quase só sob este ângulo que o exilado de Tomi é retratado, sem esquecer os lineamentos de um quadro da imensa *fortuna* daquele poema erótico através dos tempos.

De passagem, fizemos já referência à presença de mitos clássicos na obra do nosso poeta, a propósito dos de Prometeu e de Teseu. Alguns outros, como o de Deméter e Perséfone no Soneto “À Primavera” e o das águas do Tejo no “Romance das Mulheres de Lisboa no regresso das Praias”, foram já apontados por Palma-Ferreira¹⁹. A esses mitos muitos mais haveria que acrescentar, por vezes nesses mesmos poemas (“[...] essa turva serpente / que os puros calcanhares das Musas perseguiu” de “À Primavera” assenta numa reminiscência e adaptação de Virgílio, *Geórgicas* IV.457-459; e as “efémeras Anfítrites” do “Romance” são uma metonímia e um oxímoron que se ajusta perfeitamente ao tom irónico da composição) ou noutros (como a lembrança de Circe e da sua magia em “O Prédio”, as alusões a Narciso e Orfeu em “Ars Poética”, ou a Ícaro no poema a que dá o título²⁰, e tantas outras). Muitas vezes, os mitos surgem num contexto de confrontação irónica entre a riqueza de imaginação do mundo antigo e o prosaísmo da contemporaneidade, como sucede no poema “Os Cavalos”, de que transcrevemos o início²¹:

Que venerável campo que era o mundo!
 Que venerável campo! E nós que lhe fizemos?
 Nas escarpas
 nos cômoros
 nos vales
 já não levantam ouro os cascos dos cavalos!
 (Esses aí puxavam
 a quadriga de Apolo.
 Ficaram sem emprego: o Sol está parado.
 Além, o Rocinante. O Pégaso, mais alto.

¹⁸ No mesmo ano de 1970, em que foi publicado o livro, saiu a sua tradução, de colaboração com Natália Correia, do poema ovidiano. É ainda desta obra, I.22, que é tirada a epígrafe de *Infinito Pessoal*.

¹⁹ João Palma-Ferreira, *op. cit.*, p. 251.

²⁰ David Mourão-Ferreira, *Obra Poética [1948-1988]*, respectivamente, pp. 133, 198 e 105-106.

²¹ *Idem, ibidem*, pp. 140-141. Outro exemplo, esse notado por Eduardo Prado Coelho e por ele visto como uma dessacralização, é a “Afrodite em *blue-jeans*” (Introdução à *Obra Poética [1948-1988]*, p. 16).

Mas os mais sugestivos são aqueles em que os dados míticos aparecem subitamente trabalhados num contexto aparentemente oposto, que tem como suporte o emprego metafórico de palavras que convocam na memória do leitor a história tradicional. É o que sucede no poema “Penélope”, através de uma série de termos que pertencem ao campo semântico do mito da teia, como “vestido”, “recompões”, “veste”, “tecido”, “teia”, “desfizeste”, “manto”, “desfias”²²:

Mais do que sonho: comoção!
Sinto-me tonto, enternecido,
quando, de noite, as minhas mãos
são o teu único vestido.

E recompões com essa veste,
que eu, sem saber, tinha tecido,
todo o pudor que desfizeste
como uma teia sem sentido;
todo o pudor que desfizeste
a meu pedido.

Mas nesse manto que desfias,
e que depois voltas a pôr,
eu reconheço os melhores dias
do nosso amor.

Ao contrário desta, outra história não menos famosa, que tem atraído diversos poetas contemporâneos, a do encontro de Ulisses e Nausícaa, é trabalhada com os dados do Canto VI da *Odisseia* – incluindo o do símile da palmeira de Delos –, a partir do deslumbramento causado no herói da epopeia pela visão de uma jovem formosa e inacessível (e ignorando, portanto, os sentimentos despertados por ele na princesa dos Feaces). É o belo soneto do começo de *Infinito Pessoal*, intitulado precisamente (à maneira das *Heróides* de Ovídio, poeta que dá o mote a todo o livro) “Ulisses a Nausícaa”²³:

Não tinha sido fábula a saudade
de estar ao pé de mim sem estar comigo:
vejo-te agora em água, areia, carne,
e és o vulto do sonho pressentido!

²² *Ibidem*, pp. 104-105. Vasco Graça Moura, *op. cit.*, p. 46, fala, a propósito deste texto, de uma “dialéctica da carícia e do pudor, do real e do sonho” e classifica-o de “obra-prima de emoção lúdica”. Sobre este poema, veja-se também a análise de José Ribeiro Ferreira, “O Tema de Ulisses em Cinco Poetas Portugueses Contemporâneos”, *Máthesis* (1996), pp. 437-462, especialmente pp. 441-442.

²³ *Ibidem*, p. 168. Veja-se também a análise de José Ribeiro Ferreira, no artigo citado na nota anterior, pp. 442-444.

Cheiro de rocha a que não chega o mar,
 por mais que o mar invente marés vivas...
 Reconheço-te, ó palma tão sem par:
 és a graça da terra ao céu erguida.

Pisas, ao caminhar, o próprio vento,
 que se embuçou no manto de uma duna...
 Desfazes sob os pés os grãos do tempo,

por do Tempo não teres noção nenhuma...
 De que me serve ter vencido sempre,
 se aqui me vence a tua juventude?

Outra marca, não menos importante, da Antiguidade Clássica na obra do poeta é a deixada pelo contacto directo com o quadro geográfico em que ela floresceu. Encontra-se principalmente no conjunto de poemas incluído em *Do Tempo ao Coração*, sob a designação de “Itinerário Grego”. Se os confrontarmos com a crónica “Lembrança da Grécia”, datada de um ano depois e incluída no livro *Discurso Directo*²⁴, verificamos que os sete poemas se ordenam quase exactamente segundo a progressão da viagem do autor que, feita a partir de Brindes, ia terminar em Atenas.

O primeiro do grupo, “Mar Jónio”, transfigura o desejo de visitar Ítaca, apenas contemplada “do tombadilho do navio”, primeiro e frustrado encontro com a Grécia, num símbolo de completude não consumada. As notas de viagem acima referidas dizem²⁵:

Não; a sombra de Ulisses nada tinha a ver com o caso: era antes uma paisagem que desde sempre te havia pertencido, que desde sempre trazes contigo, que para sempre continuará à tua espera. Só mais tarde, ao releres uns versos de Cavafy (“Guarda sempre Ítaca no teu pensamento: / Aí será o teu último encontro”), é que principiaste a compreender.

O texto poético universalizara, personificando-a através de uma simples comparação, o valor simbólico da ilha²⁶:

Há sempre na vigia uma ilha que oscila
 entre a gola do Mar e o turbante do céu

²⁴ David Mourão-Ferreira, *Discurso Directo* (Lisboa 1969), pp. 71-79.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 71.

²⁶ *Idem, Obra Poética [1948-1988]*, p. 210.

Mas de todas somente a que se chama Ítaca
parece a rapariga à espera de eu ser eu

Particularmente sugestivo é o terceiro poema, “Micenas”, em que a visão do colossal monumento de pedras ciclópicas e planta circular (que bem pode ter sido o túmulo de Agamémnon ou o de qualquer outro soberano micénico) convoca, pela sua forma, a lembrança da figura que lhe domina o pensamento. Da antiga tragédia de Ésquilo resta “quero ouvir o teu grito a converter-se em pedra”, e, da imponente construção, a “ciclópica rotunda onde a luz não penetra”. Em “Lembrança da Grécia” prevalecem dados decorrentes da tragédia, como estes:

[...] e Agamémnon continua vivo no desmedido túmulo ciclópico onde porventura nunca foi enterrado: e Orestes e Electra e Egisto e todos os outros continuam a respirar por dentro da espessura das muralhas. [...] Apesar de tudo saíste de Micenas com um peso de pedras no coração.²⁷

Também a visita a Delfos aparece transfigurada²⁸. É certo que a descrição da viagem, com a subida desde o porto de Itea ao santuário, a visita aos lugares sagrados, o densedentar nas águas límpidas da fonte Castália, têm a autenticidade do entusiasmo vivido num lugar único; porém o parágrafo que começa “Mas ainda hoje te é impossível falar de Delfos” está viciado à partida pela identificação entre Apolo e o deus do Sol, que é alheia à história do culto no famoso oráculo (o sincretismo entre as duas divindades não parece ser anterior ao século V a.C. e nunca é total).

O poema que lhe corresponde, utilizando embora os dados tradicionais e topográficos (“centro do mundo”, “reino de Apolo”, “anfiteatro”, “degraus”, “estádio”, “umbigo da Terra”, “sentença do oráculo”) contrapõe-lhes o apelo dos sentidos na figura da jovem, prenunciada em termos semelhantes nas notas em prosa de *Discurso Directo*²⁹. É esta a composição:

É o centro do mundo. É o reino de Apolo
Quem foi que pôs aqui Afrodite em blue-jeans
subindo o anfiteatro ao encontro do Sol
depoendo na penumbra o esplendor das ruínas

²⁷ *Idem, Discurso Directo*, p. 77. Ao principiar a descrição, o escritor coloca, por lapso, Clitemnestra de pé, aguardando a chegada de Agamémnon, “no rude terraço do castelo dos Atridas”. Na peça de Ésquilo, que está a ser imaginada em Micenas (mas de facto decorre em Argos), é o guarda que está postado nesse lugar, por ordem da rainha.

²⁸ *Idem, ibidem*, pp. 74-75.

²⁹ *Ibidem*, p. 73: “Mal sabias, então, que era a penúltima semana da tua juventude.” Os versos citados a seguir figuram em *Obra Poética [1948-1988]*, p. 211. Sobre outra interpretação da “Afrodite em blue-jeans”, vide supra, nota 21.

Como galga os degraus Lá em cima é o estádio
 Eu encosto o ouvido ao umbigo da Terra
 E para mim agora a sentença do oráculo
 que sem eu perguntar me responde Mulher

Mas sei dentro de mim e sei que não me iludo
 que vim dizer adeus à minha juventude

Da primeira capital da Grécia libertada (“Náuplia”, o sexto poema), passa-se à actual. Mas, tal como sucede com muitos visitantes de hoje sem formação arqueológica, a cidade de Atenas não é mais para o poeta do que uma desilusão, que o traz de regresso a um quotidiano incaracterístico (“Deposita-se o Verão em pó de pão torrado / Nesta folha de chá anuncia-se o Outono”) e o leva a exprimir um incompreensível desdém pelos grandes monumentos da Acrópole, agravado pela pincelada final de degradação com que termina (“Não há cerro de Sol para ser habitado / nem templo em que não cresça o musgo do abandono”).

Esta visita aos sítios clássicos deve, porém, completar-se com vários poemas dos “Lúcidos Lugares” que figuram em *Órfico Ofício*. É a série dos “romances” de dez cidades ou ilhas, a maioria das quais de origem grega ou romana (Pompeia, Siracusa, Dubrovnik, Cnossos, Rodes, Éfeso). Verdadeiro prodígio de moldagem de uma carga erudita, que a cada momento se manifesta, a uma forma tradicional, a do romance em redondilha maior, tem talvez a sua mais feliz realização no “Romance de Pompeia”, que, partindo do exemplo do par que permaneceu enlaçado nas ruínas da cidade, exalta em longa heterodiegese a eternização do amor; e no “Romance de Cnossos” atravessado, do princípio ao fim, pelo refrão onomatopáico:

Este canto rouco rouco
 das cigarras de Cnossos

numa orquestração que arrasta consigo os lugares e figuras famosos do grande palácio (o touro, o labirinto, a sala do trono, Minos), interpretando o labirinto como símbolo das dificuldades e dúvidas da existência humana³⁰: “Ver que o palácio é dos outros / mas que o labirinto é nosso”.

³⁰ Estas duas composições figuram, respectivamente, nas pp. 295-298 e 305-306 de *Obra Poética [1948-1988]*. Se esta interpretação simbólica se baseia na analogia directa com a experiência comum dos temores e riscos do desconhecido da vida, e não na hermenêutica psicanalítica, que se ocupou apenas das figuras ligadas ao mito (Teseu, Egeu, Ariadne), não deixa de ser curioso notar que a Psicologia Experimental da aprendizagem e da inteligência utiliza, desde Porteus, desenhos de labirinto de dificuldade crescente “para analisar ou avaliar de forma objectiva aqueles processos psicológicos ligados à resolução de problemas e à capacidade de adaptação a situações novas”. Devo estas informações aos meus colegas de Psicologia Manuel Viegas Abreu (Coimbra) e Pedro Luzes (Lisboa). Quanto ao tratamento literário deste mito no nosso autor, veja-se José Ribeiro Ferreira, “O Tema do Labirinto

Sente-se nestes poemas, em especial no “Romance de Rodes”, o *historical sense* que o próprio poeta escolheu para título de uma composição muito citada de *Do Tempo ao Coração*, e que não é menos evidente na que a antecede na mesma coletânea, “Ruínas Romanas”³¹. Neste último passam Celtas, Lusitanos (na alusão ao deus Endovélico), as grandes construções romanas (estradas, balneários), escritores (Catulo, Tácito) e a “cobra medrosa” que simboliza o deslizar do tempo em sucessivas gerações e vai naturalmente misturando as suas crenças (“A cobra continua a sua caminhada / E vê decerto o Sol coroadado de espinhos”), e o pastor que surgiu no começo, com “fome há três mil anos”, e reaparece no final em termos semelhantes:

O pastor que ali vai De onde vem Onde vai
Oh milenária fome Oh tácito futuro

Vale a pena observar outras subtis correspondências. Uma, em clave de ironia, é entre “um verso de Catulo”, por alguém murmurado “aqui no balneário / ao lembrar-se da amada”, na terceira quadra, e a sua transformação, na estrofe seguinte, em “duzentos e tal tratados de erotismo” só sobre um desses versos. Mas, na mesma terceira quadra, o outro exemplo do tempo da latinidade viva era:

E quem ia buscar a uma frase de Tácito
o ritmo que lhe desse o rosto do futuro

No final do poema, a metonímia desfaz-se e o nome do historiador não é mais do que um adjetivo a ocultar as perspectivas que antes se queriam desvendar: “Oh tácito futuro”.

É, em todo o caso, no poema homónimo do livro, colocado em primeiro lugar, que mais se evidencia a noção dessa continuidade descontínua que é o evoluir da humanidade, “do canto gregoriano à música electrónica”. No meio da composição ficara, tranquilamente, uma mensagem de paz e de beleza em “à brisa que segrega uma espécie de Arcádia / à onda que translada um verso de Virgílio”³².

David Mourão-Ferreira, apaixonado confesso de Itália, tem por Roma, como cidade e como símbolo de uma cultura, um “amor filial”, como têm todos aqueles “que se encontram também, por isso mesmo, irmanados fora do tempo, ligados uns aos outros pelos laços fraternos que não conhecem diferenças de idade, dando-se as mãos – por cima da História – e reunindo assim as épocas mais diversas”.

em David Mourão-Ferreira e em Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Boletim de Estudos Clássicos* 25 (1996), pp. 91-108, especialmente pp. 92-96.

³¹ David Mourão-Ferreira, *Obra Poética [1948-1988]*, pp. 205-206.

³² *Idem, ibidem*, p. 198.

E, depois de evocar algumas das grandes figuras que nela se reviram – desde Virgílio a Chateaubriand – acentua que ela “pertence, desde há muito, à herança materna de todos nós”³³.

Fazia parte desta relação umbilical o facto de os autores latinos lhe serem familiares na língua original. Esta circunstância leva-nos a recordar, ainda que brevemente, outro aspecto da actividade do nosso poeta: a sua produção como tradutor literário dos clássicos.

Essa actividade decorreu, como um corolário, da necessidade de ilustrar as palestras, mais de uma vez aqui referidas, de *Imagens da Poesia Europeia* e eram, sem dúvida, parte importante dos atractivos deste programa, graças à inconfundível e incomparável arte de dizer do autor que, embora dispusesse de uma boa profissional de recitação, tomava a seu cargo muitas das leituras.

Ora o volume publicado contém, com algumas alterações e aditamentos, a parte relativa à Grécia, a Roma e aos “Séculos Obscuros”. O próprio escritor declara no prefácio que se “socorreu de versões já existentes, da autoria de poetas – ou de eruditos – portugueses e brasileiros” e que para as línguas em que era leigo (entre as quais o grego) utilizou e adaptou versões francesas, inglesas, italianas e espanholas. “Mas, nos restantes casos, fui directamente beber à fonte”³⁴.

Limitar-nos-emos, portanto, às versões latinas de sua autoria (também as há tiradas de Cândido Lusitano, Bocage, Castilho e Eugénio de Castro, e ainda de Leonel da Costa, João Franco Barreto e outros). O total atingido é de mais de cento e quarenta trechos, em cuja escolha é visível a preferência determinada pelas afinidades temperamentais com os autores latinos em causa; os poetas do amor (Catulo, Ovídio, Tibulo, Propércio), os epigramatistas e satíricos (Marcial, Juvenal). Um lugar à parte é ocupado pelas *Geórgicas* (surpreendentemente, o poema de Virgílio que prefere), do qual dá uma excelente tradução de I.259-272. Registe-se ainda que é precisamente a propósito do Mantuano que David Mourão-Ferreira – que nunca deixa de ser o professor de Literatura Portuguesa e mestre de análise literária consumado – exemplifica as dificuldades de verter para outra língua a obra de Virgílio, quer apresentando em sucessão três traduções da *II Bucólica* (a de Leonel da Costa, a de Coelho de Carvalho e a sua), quer demonstrando como não é fácil encontrar equivalência satisfatória para o célebre *tacitae per arnica silentia lunae* de *Eneida* II.255. A arte de traduzir verso ou simplesmente a possibilidade da sua existência é, desde há muito, tema de discussão, quer para os poetas, quer para os teóricos da *Übersetzungswissenschaft*³⁵. De modo algum nos propomos

³³ Estas citações de *Discurso Directo*, pp. 86-87, pertencem à parte significativamente intitulada “Mãe Roma” da crónica “Setembro em Itália”.

³⁴ David Mourão-Ferreira, *Imagens da Poesia Europeia*, I (Lisboa 1970), pp. 13-14.

³⁵ A questão tem dado motivo a debates entre especialistas, como, por exemplo, o *Colloque sur la traduction poétique*, realizado em Paris em 1972 (actas editadas em 1978). O facto é referido por Jean

retomar aqui essa complexa e cada vez mais especializada problemática. Lembra-remos apenas a feliz expressão de Roman Jakobson de “transposição criadora”³⁶. E, principalmente, demos uma vez mais a palavra ao nosso autor, que escreveu³⁷:

Em poesia, sobretudo, uma tradução literal, servilmente literal, é um puro acto de ignomínia.

Esse acto, nunca ele o comete, embora, como é inevitável, as versões que apresenta não possam atingir todas a mesma perfeição. Mais uma vez, sublinhamos que estamos só a considerar as que são feitas directamente do original latino (excluindo, portanto, as do grego) e, dentre essas, vamos seleccionar apenas, a título exemplificativo, as odes de Horácio, porquanto, se há poemas que desafiem a perícia de um tradutor, ainda que ele mesmo poeta (como é o caso), são esses. É que se, de um modo geral, a contensão verbal da expressão latina permite condensar em um mínimo de palavras um pensamento ou norma profunda, também é certo que nenhum poeta tirou maiores efeitos dessas qualidades do que o Venusino nas suas odes. Cada palavra, pode dizer-se, tem o seu peso próprio no lugar em que se encontra e estabelece misteriosas correspondências com o resto da frase, socorrendo-se das possibilidades que uma língua flexiva comporta. Figuras de retórica como a hipálage, o hipérbaton, a anástrofe, a catacrese, a hipérbole, o oxímoron e tantas outras, tudo isto se concentra numa métrica muito exigente, que ele se orgulhava de ter introduzido entre os Latinos³⁸.

Ora “a mais importante influência individual no verso lírico europeu”, como lhe chamaram com razão R. G. M. Nisbet e Margaret Hubbard³⁹, também vincou a sua presença na poesia portuguesa e atingiu, como todos sabem, os seus pontos mais altos em António Ferreira, Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis). Mas, quando um crítico como Eugénio Lisboa enumera entre as características da poesia de David Mourão-Ferreira “a precisão, a harmonia, o saber poético deste

Malaplate, “Sur la traduction de la poésie”, *Nova Renascença* 60-63 (1996), pp. 17-38. O mesmo volume dessa revista, quase totalmente preenchido com traduções poéticas de várias línguas, abre com um *status quaestionis* de José Augusto Seabra, “Tradução Poética e Plurilinguismo”, pp. 13-16.

³⁶ Roman Jakobson, “Aspects linguistiques de la traduction”, *Essais de Linguistique Générale* (Paris 1963), p. 86, apud José Augusto Seabra, artigo referido na nota anterior, p. 13.

³⁷ Citado por Jacinto do Prado Coelho no seu sempre actual “Como Ensinar Literatura” in *Ao contrário de Penélope* (Lisboa 1976), p. 69, e também por Vasco Graça Moura, *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros*, p. 69.

³⁸ *Princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos* (Odes III.30, 13-14). As primeiras tentativas de Catulo com odes sáficas não são tidas em conta, como repetidamente se tem observado. Sobre o estilo das *Odes*, N.E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes* (Oxford 1961), p. 19, fala de “experiências com as potencialidades contrastivas e combinatórias das palavras”.

³⁹ R. G. M. Nisbet and Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book 1* (Oxford 1970), p. xi.

fabbro inexcelsivelmente hábil” e, mais ainda, a sua “soberba aticidade”⁴⁰, está a atribuir-lhe qualidades que são inludivelmente horacianas.

Voltando às traduções de odes incluídas em *Imagens da Poesia Europeia*, são três (uma das quais parcial) as que lá se encontram: *Tu ne quaesieris* (I.11), *Rectius vives Licini* (II.10) e *Odi profanum vulgus* (III.1.1.-4)⁴¹. Se a primeira estrofe desta última é um anúncio solene, à maneira das religiões de mistérios, de que uma poesia de nova espécie e para um auditório especial vai ser cantada⁴², as outras duas são as que contêm as expressões horacianas que a partir daí se tomaram aforísticas: *carpe diem e aurea mediocritas*.

A primeira, conhecida também por “Ode a Leucónoe”, é formada por oito asclepiadeus maiores que o tradutor desdobrou em doze alexandrinos, em que é fácil detectar pequenas fugas à literalidade, ora reduzindo os elementos do original (*quem mihi, quem tibi* para “a nós os dois”), ora distendendo-os, para melhor os explicitar, como no último verso, que se vê forçado a repartir por dois (tal como alargara o segundo hemistíquio do v. 3 a uma linha inteira). Particularmente feliz é a equivalência de *scire nefas* (v. 1) a “ímpio será sabê-lo”, e não menos a do impressionante quadro da tempestade do mar (vv. 5-6) a “este que ora desfaz / nos rochedos hostis ondas do mar Tirreno” (não obstante o facto de “desfazer” ser mais forte do que *debilitat*).

Esta análise parcial pode ter dado uma impressão de conjunto desfavorável. Tal juízo, porém, seria, a nosso ver, errado, porquanto os elementos essenciais do poema estão todos presentes numa linguagem ritmada, balizada, tal como no original, por negativas no princípio e no fim, que reduzem o homem às suas limitadas proporções de ser inseguro, dependente dos deuses.

A obtenção de um sentido similar modificando a categoria morfológica das palavras, já visível no exemplo que acabamos de analisar, está patente logo no primeiro verso da chamada “Ode a Licínio”, ao verter *rectius vives* por “recta vida”, que passa a ser nome predicativo do sujeito. O gramático metuculoso notará ainda que o adjectivo *cautus* não passou ao português e que *nimum* afectava *premendo* e não *horrescis*. Poderá também objectar à adição de “quando menos se imagina” à versão, aliás admirável, de *quondam cithara tacentem / suscitavit Musam neque semper arcum / tendit Apollo* por “Às vezes, quando menos se imagina / Apolo com a lira a Musa acorda, / e nem sempre seu arco ele utiliza”. E assim prosseguirá o seu exame, embora possa apreciar que, na equivalência do oxímoron famoso *auream... mediocritatem* se tenha eliminado o sentido despectivo de *mediocritas* através do adjectivo “mediana”, que toma lugar na perífrase “regra de ouro mediana”.

⁴⁰ Eugénio Lisboa, *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, p. 125.

⁴¹ Respectivamente, pp. 222, 219-220 e 221 do livro citado.

⁴² Cf. Gordon Williams, *The Third Book of Horace's Odes* (Oxford 1969), pp. 29-30.

Mas tudo isto não passa de pormenores, e é tempo de deixarmos a árvore para admirar a floresta:

Recta vida, Licínio, crê, não há-de
ser sempre navegar no alto mar,
nem, temendo de mais a tempestade,
só perto dos rochedos navegar...

Que 'scolhe a regra de ouro mediana
é que evita afinal, com segurança,
tanto o horror da sórdida choupana
como o palácio cuja luz nos cansa.

O pinheiro mais alto é que mais vezes
p'la fúria do vento é açoutado;
tombam as torres em razão do peso;
dos montes só o cimo é fulminado.

Sabe que o peito forte, na fortuna,
é que teme a desgraça; mas, na treva,
não deixa de ter esp'rança... Tudo muda:
o Inverno Jove o traz; depois o leva...

O bem pode nascer do mal de agora.
Às vezes, quando menos se imagina,
Apolo com a lira a Musa acorda;
e nem sempre seu arco ele utiliza.

E ante o infortúnio que valente
e mais firme te debes ir mostrando.
Segura bem as velas, se és prudente,
quando o vento demais as for inchando...

As estrofes sáficas do texto latino passaram a decassílabos, em estâncias de quatro versos, cadenciados pela rima, ora toante, ora consoante. As antíteses sobre as quais a ode está construída mantêm-se todas e as duas partes em que ela se divide (1-12 e 13-24) reconhecem-se claramente. A parénese dirigida a Licínio conserva intacto o seu valor universal.

Esta pequena digressão pelas traduções poéticas terá servido para confirmar o bom conhecimento do latim por parte do autor e, ao mesmo tempo, a maleabilidade da sua arte. Mais importante, porém, é a assimilação criadora da formação

clássica, que de tantas formas transparece ao longo da sua obra e atinge os pontos mais altos ao entrar em diálogo com a modernidade, moldando, como vimos, o *Carmen Saeculare* às ameaças e preocupações da nossa era.

30. PROOIMION*

Em pleno Mediterrâneo, quase equidistante dos três continentes do Velho Mundo, alvo de sonhos e de cobiças ao longo da História, e por esta marcada desde os alvares do terceiro milénio antes de Cristo: essa é a ilha de Creta, a maior das ilhas gregas.

O mito cedo se apodera daquele grande espaço no meio do mar: local do nascimento do deus supremo, para uns; ou, pelo menos, da criação de Zeus, na gruta de Ida, às ocultas de Cronos; reino de um dos seus filhos, Minos, paradigma da justiça, e sede de uma talassocracia a que Atenas se submetera, pagando um tributo anual de sete rapazes e sete raparigas, para serem devorados pelo Minotauro, encerrado num labirinto construído por Dédalo, de que ninguém encontrara a saída, até que Teseu conseguiu matar o monstro e regressar, graças ao fio que lhe dera Ariadna.

A fama do poder de Creta sobrevive nos Poemas Homéricos. Três gerações depois de Minos, o seu rei é Idomeneu, um dos mais valentes e poderosos aliados de Agamémnon na expedição a Tróia, pois tinha cem cidades, segundo a *Ilíada* (II.649), ou noventa, de acordo com a *Odisseia* (XIX.174), e uma grande variedade de povos e línguas. Não menos curioso será lembrar que, das três vezes que Ulisses, na sua Ítaca natal, a que regressara desconhecido, disfarça a sua identidade em histórias diversas, se dá sempre como natural de Creta, mesmo quando a narrativa é improvisada perante a inquietação e a angústia de Penélope (XIX.165-212). Porque o fascínio pela grande ilha minóica permanecia ainda no tempo de Homero, como pensam uns, ou porque os seus homens eram grandes navegantes e conquistadores, como interpretam outros, o certo é que a sua fama não se extinguiu ainda, e vai permanecer durante toda a Antiguidade (não é por acaso que *As Leis* de Platão têm por cenário o percurso de Cnossos à gruta de Zeus).

* Publicado em José Augusto Seabra, *A luz de Creta: diário poético*, 1986-97. Lisboa: Cosmos, 2000, 9-15.

Estava reservado à arqueologia o desvendar das razões desse prestígio, desde que, mesmo nos começos deste século, Sir Arthur Evans principiou escavações sistemáticas em Cnossos, que puseram a descoberto as imponentes ruínas de uma civilização a que, retomando os dados tradicionais, chamou minóica. Outros palácios e cidades têm sido e continuam a ser encontrados por outros arqueólogos. Também essa flor da civilização que é a escrita começou a revelar os seus segredos desde que um dos sistemas usados, o chamado Linear B, foi decifrado, no começo da década de 50, mostrando que o povo que cerca de 1400 a.C. se tornara senhor de Cnossos já falava grego. Qual fosse a origem dos seus antecessores, que usavam o Linear A, ou seja, os Minóicos, é questão ainda em suspenso.

É curioso notar que as movimentações para a libertação também datam do começo do nosso século: um filho de Creta, que veio a ser considerado um dos mais notáveis políticos do seu tempo, E. Venizelos, chefia em 1905 uma revolta que se propõe conseguir a ligação à Grécia (ela mesma, independente de novo havia mais de oito décadas); consegue-a três anos depois, mas só em 1918 se torna efectiva. Essa não fora, aliás, a primeira sublevação. A ilha fora vítima das lutas entre Venezianos e Turcos; e havia de sofrer as consequências das necessidades estratégicas da Primeira, bem como da Segunda Grande Guerra.

Mas não é só Venizelos o filho de Creta que ascende a figura europeia de primeiro plano. Seu conterrâneo e até seu colaborador foi o escritor Nikos Kazantzakis, geralmente considerado o maior romancista grego deste século.

Este breve olhar pela história e pelas lendas de Creta tem incidências várias na obra que nos propomos apresentar. Ela vem de um poeta que já largamente percorreu os caminhos do helenismo na sua *Gramática Grega* (Porto, 1985). E já aí, embora confinando-se à recriação dos dados míticos (Minos, Pasifaé, o Touro, Dédalo e Ícaro, o labirinto, Teseu e Ariadna) os motivos se desdobravam em sete poemas.

Bem diferente, porém, é *A Luz de Creta*, que toma a forma de um diário feito ao longo de vários anos (1986-97), com algumas interrupções, e sempre a decorrer no período estival. É, portanto, como o próprio autor escreve, um “diário intermitente, de Creta em Creta reencontrada”. Ou, como afirma no começo, “de escrita em escrita, o que se retraza é a cartografia íntima de uma viagem de circum-navegação, à volta de um espaço insular circunscrito mas aberto ao universal poético”.

Não se trata, porém, de uma escrita diarística vulgar, feita de impressões ou reacções ao quotidiano ou à realidade circundante. Ora em verso, ora em prosa, as visões irisadas de uma paisagem de beleza alternam, sem sobressaltos, com a meditação sobre a carga histórica dos locais e a descrição de ruínas micénicas, sobre as grandes criações da Grécia antiga, bem como sobre os seus maiores poetas da época moderna (sobretudo Kazantzakis, mas também Kavafis, Sikelianos, Seferis, Elytis, sem omitir considerações sobre os grandes acontecimentos políticos que entretanto se vão desenrolando, tanto como sobre as tradições populares, que irrompem nas grandes festas da Igreja Ortodoxa, numa espontaneidade que

contrasta com as “hordas transumantes” dos turistas, que tanto têm perturbado outros grandes poetas portugueses contemporâneos que partilham a devoção aos lugares gregos.

O autor do livro é o “servidor das Musas”, como diria Arquíloco, que se deleita em ver pelos seus olhos os efeitos de luz ao longo do dia e em deixar penetrar nos seus ouvidos “o ritmo das cigarras sonolentas”, bem como em conviver com a poesia grega antiga (Safo, Píndaro) e moderna (sobretudo no elogio de Kavafis, na leitura de Elytis, na visita emocionada à casa-museu de Kazantzakis).

Mas é também o pensador que gosta de meditar sobre a cultura grega, sobre o tema sempre actual da essência do trágico, partindo da leitura dos modernos, como Steiner e Barthes, para com eles ascender às visões oitocentistas de Hölderlin e de Nietzsche.

E não menos se afirma, em muitas outras reflexões, o cidadão que nunca se ausenta dos interesses da *polis*. Repare-se como alguns dos maiores acontecimentos dos finais deste século desfilam, entre a esperança e a desilusão, nos anos decisivos de 1989 e 1991: Walesa e o ressurgimento da Polónia, a repressão no aniversário da Primavera de Praga, a fuga dos Albaneses, o golpe de Estado contra a Perestroika e seu fracasso.

Toda esta riqueza temática se desenvolve em torno daquela “terra calcária, seca e dura, curtida pela história”, onde os agentes da Natureza percorrem os vastos espaços cercados pelo mar.

Mas é sobretudo a luz de Creta que ilumina algumas das mais belas composições, como nesta aurora magnífica:

Era a luz de Creta, a germinar entre o céu, terra e mar, em cada elemento mínimo do ser, vivo e pulsando, ao ritmo do dia que se abria como uma pétala. Deixei-me ficar, atravessado pelas vagas de frescura esvoaçando.

Coroado de vento
em que manhã
poderia nascer
tão rente à luz
e ao ser?

É esta escrita, ao mesmo tempo rica de metáforas e despojada, que encontra numa por vezes audaciosa ordem das palavras – “seguindo uma sintaxe que é subtil e se deixa comandar por um ritmo que não é ele próprio sintáctico, sem que nunca essa sintaxe quebre as amarras com o discurso corrente”, como tão bem escreveu, há mais de vinte anos, António José Saraiva (Prefácio a José Augusto Seabra, *Tempo Táctil*, Lisboa, 1972, p. 14) – que exerce sobre o leitor um fascínio envolvente. Muitas vezes é simplesmente a adjectivação binária que, transposta

para o final do verso, deixa a mensagem a vibrar no espírito do receptor, como nestas duas quadras desencadeadas pela tentativa de Basílio Teles para estabelecer um sistema de equivalências da métrica portuguesa à grega:

Embalando a harmonia
do silêncio, a cesura
do tempo: entre as sílabas
sopesada, insegura.

Luminosa é a pátria
dos deuses, a dourada
medida da palavra
infinita e sagrada.

Retenhamos esta expressão tão cheia de ressonâncias helénicas: “a dourada / medida da palavra”. Ela é um resumo da arte da escrita de José Augusto Seabra. E é um eco audível das raízes helénicas da sua poética.

31. PEQUENO DÍPTICO EM MEMÓRIA DE JOSÉ AUGUSTO SEABRA*

De uma figura polifacetada como esta, não é possível percorrer, em poucas páginas, os vários domínios em que, como poucos, serviu o seu país. Não é do seu exemplo de civismo, que luminosamente atravessou a sua vida, nem do valor do diplomata ou do professor universitário e criador do Centro de Estudos Semióticos e Literários e do Centro de Literatura da Faculdade de Letras do Porto, nem do especialista de teoria do discurso e do texto literário, e, em particular, de Fernando Pessoa, tema da sua tese de doutoramento em Paris – não é de nada disso que vamos ocupar-nos aqui, pois outros o farão sem dúvida com mais conhecimento de causa. Limitar-nos-emos a esboçar um pequeno díptico, em que apenas duas faces da sua actuação serão consideradas: a educação e cultura e a poesia.

O educador e o homem de cultura

Exemplo da sua preocupação de elevar o nível cultural do país é a criação da revista “Nova Renascença”, cujo primeiro número saiu em 1980, precedido de uma nota de abertura expressivamente denominada “Renascer”. O título remete para o movimento da Renascença Portuguesa, para Teixeira de Pascoaes, que toda a sua vida formará com Sampaio Bruno, António Sérgio e Leonardo Coimbra, uma constelação de valores cívicos e culturais sempre presentes.

Ainda faltavam mais de duas décadas para se formular o conceito de “Terceira Cultura”, mas já a revista antecipava essa noção, ao ser orientada por um director literário, outro artístico e outro científico. E, durante anos sucessivos, sendo

* Publicado em Arnaldo de Pinho (coord.), *José Augusto Seabra: in memoriam*. Porto: Centro de Estudos do Pensamento Português/Letras e Coisas, 2009, 95-102.

propriedade da Associação Cultural “Nova Renascença”, cumpriu exemplarmente o seu papel de reanimar a tradição intelectual portuguesa de outras eras¹.

Sempre presente estará também a concepção de cultura como continuidade epocal, em que diversos elos mutuamente se renovam e enriquecem. É o que exprimem claramente estas palavras da mesma nota preliminar há pouco citada: “As raízes de civilizações milenares mergulham (...) no nosso espaço antropológico e cultural”.

Estas matrizes intelectuais vão condicionar a sua actuação, entre 1983 e 1985, como ministro da educação nacional, e manifestam-se logo no discurso de apresentação do programa do governo para a sua área, quando retoma palavras de Leonardo Coimbra, segundo as quais a educação terá de ser o principal elemento da própria comunidade histórica da cultura, e ainda de Fernando Pessoa, que entendia que “a educação será a ‘demanda do futuro’, ou não será”. Entre as iniciativas desse período deve contar-se a reedição, com um prefácio de Vitorino Magalhães Godinho, do opúsculo de António Sérgio *Educação Cívica*². Outra, certamente menos conhecida, foi a da criação de uma comissão destinada a reestruturar o ensino do Latim, como necessidade fundamental na preparação dos alunos que se destinam a cursar Letras e Direito. Para essa finalidade se efectuaram no próprio ministério reuniões entre os professores para tal solicitados, pertencentes às Universidades de Coimbra, Lisboa e Porto e provenientes das áreas em causa (recorde-se, por exemplo, que o representante das Ciências Jurídicas era o Doutor A. A. Ferrer Correia). Sucedeu, porém, que entretanto surgiram alterações políticas que inviabilizaram a continuação dos trabalhos.

Outras actividades de importância solicitaram de seguida a atenção de José Augusto Seabra, nas quais igualmente se destacou, desempenhando sucessivamente as altas funções de Embaixador de Portugal na UNESCO, na Índia, na Roménia e na Argentina.

Por sua inspiração, directa ou indirecta, se efectuaram nessa época diversos colóquios internacionais de grande alcance cultural, que atraíram nomes famosos de diferentes áreas do saber. É o caso, em especial, do Congresso “As Humanidades Greco-Latinas e a Civilização do Universal”, realizado em Abril de 1988 no grande auditório da Universidade de Coimbra, em organização conjunta do Instituto de Estudos Clássicos e da Association Archives du XX^e siècle, sediada em Paris, e sob a presidência de Léopold Senghor. Especialistas de catorze nações de quatro continentes falaram, durante dias sucessivos, perante mais de quatrocentos congressistas, sobre uma questão civilizacional que ligava o passado a um futuro

¹ Sobre o carácter inovador da *Nova Renascença* em relação à *Águia*, do movimento anterior, veja-se o artigo de Clara Rocha, “José Augusto Seabra e a Nova Renascença”, in J. A. Seabra, *Antologia Pessoa* (Brasília, 2001), pp. 165-168.

² Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

que a todos diz respeito. A importância do evento foi sublinhada pela intervenção inaugural do Presidente da República, Doutor Mário Soares, e do nosso Embaixador na UNESCO, Doutor José Augusto Seabra, bem como do Magnífico Reitor, Doutor Rui Alarcão. Por sua vez, as alocações finais estiveram a cargo do Vice-Presidente da União Latina e Embaixador da Itália na UNESCO, Ivancich Biaggini e do Ministro da Educação, Eng. Roberto Carneiro.

Do manifesto então redigido pelo presidente Senghor, salientamos, pela actualidade de que continua a revestir-se, o seguinte passo, que define perfeitamente as intenções e amplitude desta realização:

Caminha-se para a civilização do universal, onde, aliás, o entendimento não deve impedir a diversidade, mas apenas harmonizá-la. Por todos estes motivos, é chegada a ocasião, quando se aproxima o termo do segundo milénio, de promover uma reflexão sobre o papel que desempenharam e devem continuar a desempenhar as humanidades greco-latinas no quadro deste vasto e complexo contexto em que hoje nos movemos.

É essa, precisamente, a razão do congresso internacional “As Humanidades Greco-Latinas e a Civilização do Universal” e, por isso, em cada um dos grandes temas em que se divide, só um é completamente voltado para o passado, aliás próximo (contribuição do século XIX para a apreciação do mundo antigo). Os outros quatro encaram sucessivamente a permanência da cultura clássica (designadamente na literatura e no pensamento contemporâneo), pensamento e humanismo (comparando a visão antiga da natureza humana, do direito romano, da natureza e da técnica com a actual), novas directrizes da Igreja e da latinidade, e tradição e modernidade: encontro e permuta com o Oriente, a África, a América.

Dez anos depois, em Outubro de 1998, sendo o Doutor José Augusto Seabra nosso Embaixador na Roménia, e com o apoio da Fundação Cultural Romena, realizou-se na Universidade de Cluj Napoca novo congresso, agora subordinado ao tema “La Latinité: l’avenir d’un passé”. Nele apresentaram comunicações mais de quarenta especialistas, provenientes de oito países europeus (Alemanha, Áustria, Bélgica, França, Moldávia, Portugal, Roménia e Suíça) e de dois americanos (Brasil e Estados Unidos). Uma exposição sobre a história da Universidade de Coimbra, com algumas preciosidades do seu arquivo, fez parte deste estreitar de relações entre os dois países dos limites do antigo Império Romano. Foi precisamente essa ideia de unir este grande espaço cultural que originou a proposta de criação, aprovada por unanimidade, de um Centro Internacional de Latinidade, aberto, aliás, a todos os países dos vários continentes e a localizar, de início, no Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra.

Esse Centro reuniu pela primeira vez em Novembro de 1999, a fim de eleger a direcção. Estavam presentes, além dos anfitriões e das autoridades académicas, professores da Argentina, Brasil e Espanha, enquanto outros países significaram por escrito a sua adesão: Bélgica, França, Itália, Roménia. Novamente o nosso Embaixador acompanhou os trabalhos e colaborou na definição das finalidades do novo órgão: “promover a aproximação entre países, instituições e pessoas interessadas na herança cultural e linguística da latinidade; favorecer, por meio da sua acção, o diálogo de todas as culturas; introduzir nesse diálogo a voz da cultura greco-romana, concebida como voz de uma cultura viva e ao mesmo tempo carregada de um passado milenar; estar atento à necessidade de abertura mútua das tradições culturais entre si e de cada uma delas com o futuro comum de uma civilização universal”.

Deste acompanhamento incansável do nosso Embaixador destaco ainda a sua presença na sessão de homenagem a Léopold Senghor, por ocasião do primeiro aniversário do falecimento desse estadista (20 de Dezembro de 2002), realizada na Faculdade de Letras de Coimbra, com a assistência do Secretário Geral da União Latina, da senhora Cônsul do Senegal em Lisboa, do Presidente da Câmara Municipal de Coimbra, do Presidente da Fundação Eng. António de Almeida, dos Presidentes do Conselho Directivo e do Científico e do Director do Instituto de Estudos Clássicos. Nesse dia foram sucessivamente focados “O Humanista e o Homem de Cultura” (Doutor Benjamim Pinto Buli), “Senghor e Portugal” (Embaixador José Augusto Seabra), “Relações de Senghor com outros escritores da francofonia” (Doutora Ofélia Paiva Monteiro) e “Senghor, Homem de Estado” (Doutor Mário Soares). Efectuou-se também o lançamento da Antologia de poemas de L. S. Senghor, intitulada *A Negritude e a Saudade*, numa magnífica tradução em verso de José Augusto Seabra.

Voltando às actividades culturais desenvolvidas na qualidade de Embaixador de Portugal na Roménia, merece ainda particular relevo o Congresso Os Escritores Portugueses e a Europa, em que participaram professores e ensaístas dos dois países, realizado em Bucareste de 3 a 5 de Maio de 2000, por ocasião da visita de Estado do Presidente da República Portuguesa, Dr. Jorge Sampaio, a quem coube, logo após a intervenção do Presidente da Roménia, Dr. Emil Constantinescu, proferir a alocução de encerramento.

Muito mais haveria a dizer no campo específico da aproximação cultural, mas não queria terminar esta breve sùmula sem aludir a outra iniciativa numa área que lhe era particularmente cara: a criação, como ele mesmo escreveu, “de espaços de reflexão e de intervenção dos cidadãos na polis”, que ameaçava cair numa “crise cívica e moral grave”. Foi assim que, simbolicamente, no dia 31 de Janeiro de 2003, se inaugurou no Porto o Centro de Estudos Republicanos “Sampaio Bruno”. O discurso então proferido com o título *Manifesto cívico pela Moralização da*

*República*³ é uma peça oratória que ainda hoje merece ser meditado, sobretudo nos capítulos “Uma carência de Abril: a Educação Cívica” e “Mudar as Mentalidades: uma prioridade nacional”.

O poeta

Numerosos são os livros de poesia que José Augusto Seabra publicou ao longo da sua vida. Grandes poetas e ensaístas se pronunciaram já sobre eles. Eu mesma tive ocasião de me referir a alguns, como *Gramática Grega* (Porto, 1985; traduzido para francês, italiano, neerlandês e romeno), *Fragmentos do Delírio* (Ponta Delgada, 1990), *Conspiração na Neve* (Coimbra, 1999), *A Luz de Creta* (Lisboa, 2000)⁴.

É a este que vou evocar novamente, pelo que representa de fusão entre o cidadão sempre atento, o pensador e o artista.

Ao longo dos meses estivais de seis anos não seguidos, entre 1986 e 1997, se desenrola este diário singular, em que verso e prosa se completam, glosando-se mutuamente, ambos adornados de belas metáforas e de ritmos suaves.

O lugar é sempre o mesmo: a ilha de Creta, a das ruínas minóicas e micénicas, que começaram a voltar à luz do dia exactamente há cento e um anos, a dos mitos em que muitos pensam que a história se escondeu (e a verdade é que a escrita micénica já revelou, por exemplo, uma deusa do labirinto e uma designação de um edifício que parece derivar de Dédalo, além de um nome que remete para Zeus, com culto no monte Dicte); mas também a das costas recortadas, das montanhas, dos pequenos portos e das praias acolhedoras, da quietude, da luz e do azul circundante.

E, se as reminiscências históricas conservadas em ruínas ou sugeridas nos mitos alternam no texto com a observação das festas populares, como a da Ascensão e a da Assunção, em que, como salienta o autor, ortodoxia e paganismo se sucedem – se essas pontuam a obra aqui e além, são sobretudo as notações da luminosidade mediterrânea que constituem o *leitmotiv* do livro. Poderíamos citar como exemplo a “luz crua, difusa” ou as “gradações infindas de azul” ou ainda “inundados de azul”. Mas talvez o trecho mais sugestivo seja este, que pertence à descrição de mais um dos regressos à ilha:

³ Porto, 2003. Publicado nesta obra.

⁴ Dos dois primeiros ocupámo-nos em *Portugal e a Herança Clássica* (Porto, 2003), pp. 154-158, 178-179; do terceiro em *Antologia Pessoal*, cit., pp. 138-142. Para *A Luz de Creta* escrevemos um “proémio”, que é distinto do texto que apresentamos a seguir [vide, neste volume, os ensaios 1. Portugal e a herança clássica, 2. Em volta das “palavras aladas” e 30. *Prooimion*].

Da alva ao crepúsculo, aí está a luz de Creta a distender-se sobre a matéria visível em cambiantes infindas, que só com uma experiência apurada apercebemos, ao olhar demoradamente as coisas, captando-lhes a tonalidade exacta a cada hora do dia. É de Cézanne que me lembro, quando a coincidência de algumas percepções inesperadas me domina, sob o sol que nos penetra até aos ossos.

Nestes cambiantes de luz se inscrevem belas evocações do entardecer e do alvorecer em que por vezes se acolhem reminiscências de algumas das mais conhecidas fórmulas homéricas, como “os dedos róseos da aurora” ou as “águas víneas” que “rebrilham no horizonte”.

De um grande renovador da pintura se falava no texto há pouco citado. Mas é sobretudo de poetas que o autor povoa as suas reflexões. Poetas gregos antigos, naturalmente, com os Poemas Homéricos e os trágicos à cabeça, e também os dois líricos mais conhecidos, Safo e Píndaro, – refazendo, ou, como ele diz, “revertendo” a tradução – no primeiro caso, da autoria de Marguerite Yourcenar, e criando, não obstante a infidelidade, um formoso dístico, a partir do fr. 47 Lobel-Page:

O amor agita-me, como o vento, ai,
a um tronco jovem...

Muito interessante é o seu comentário à leitura do *Prometeu Agrilhado* na tradução de Basílio Teles, que não se exime a classificar de “algo solene, mas esfíngica”. E acrescenta: “Basílio Teles explica detalhadamente como estabeleceu um sistema de equivalências entre o nosso metro poético e o metro helénico. Rigoroso, apenas imaginativo?”.

O helenista actual, que sabe da impossibilidade de passar uma métrica quantitativa à acentual, que conhece as tentativas feitas entre nós desde o século XVIII, e mais ainda a renovação dos estudos de métrica grega nos últimos anos, não tem dúvidas em optar pela classificação de “imaginativo”. Mas valeu a pena a reflexão porque deu origem a um belo poema em duas estrofes do nosso autor que me permito citar:

Embalando a harmonia
do silêncio, a cesura
do tempo: entre as sílabas
sopesada, insegura.

Luminosa é a pátria
dos deuses, a dourada
medida da palavra,
infinita e sagrada.

Também os poetas modernos ocupam o seu lugar, neste tempo de férias e de regresso à natureza, com destaque para Hölderlin, que emerge, mais do que uma vez, ao longo destas páginas. O autor das “Reflexões sobre Édipo e Antígona”, o tradutor de Antígona para alemão, a sua visão do trágico, o poeta de “Der Archipelagos” o que escreveu “Amo-a, em qualquer lugar, esta Grécia. Ela tem a cor do meu coração” ocupa, naturalmente, num livro destes, um lugar de eleição. Mas há, também, além de outros, os gregos modernos: Kaváfis, Kazantzákis, Sikelianós, Seféris, Elytis, Gkátzos, lidos numa versão inglesa, encontrada “numa livraria perdida, esquecida”, escondida “no pó das prateleiras”. O autor insiste mais no primeiro e no segundo, e recorda expressamente, de Kaváfis, o poema sobre os velhos solitários (de que hoje existe uma magnífica tradução de Joaquim Manuel de Magalhães). Mas a sua identificação é mais forte em relação a Kazantzákis, o “anfitrião de Creta”, como chama ao poeta em Herákleion nascido, cuja casa-museu, de abertura então recente, determina a “peregrinação comovida” com que encerra as visitas à ilha. Nem admira que seja essa a sua atitude perante alguém que, como ele escreve, “levou de par a reflexão, a criação e a acção”, “num projecto de vida consagrado à luta pela liberdade e pela fraternidade universal dos homens”.

E porque são estes também os seus ideais, os grandes acontecimentos políticos que vão decorrendo ao longo destes anos não deixam de se repercutir nos comentários que a cada passo interrompem a idílica paz estival da ilha: a perestroika, a libertação da Polónia, a revolta de Praga, a queda do muro de Berlim, o recrudescer da barbárie na Albânia.

O homem da polis, o pensador e o artista alternam, deste modo, num livro que é um hino à natureza e à beleza e calma da maior das ilhas gregas, a que não falta o característico, mediterrâneo, acompanhamento do canto das cigarras que “pontua esta harmonia secreta sobre o fundo musical do mar”.

“Creta, mátria da Grécia e da Europa toda” – escreve nas últimas linhas do livro. É belo lembrar que, a avaliar pelas referências de alguns autores antigos, e designadamente por um passo célebre da *República* de Platão (575d), os Cretenses de outrora diziam “máttria” em vez de “pátria” (o adjectivo substantivado que significava ‘terra dos pais’). Não vamos relacionar este dialetismo cretense com aquilo que hoje os especialistas já chamam “a mitologia do matriarcado”, ou seja, a teoria que Bachofen conseguiu impor, durante um tempo, à credulidade, sempre ávida de novidades, de muitos antropólogos. Vamos só considerar a propriedade do seu emprego metafórico na frase há pouco citada, que liga, em poucas palavras, séculos de cultura. É essa visão transversal, expressa numa escrita harmoniosa e rica de metáforas e de matizes semânticos, que entretece esta mensagem de beleza de “A Luz de Creta.”

32. AO ENCONTRO DA OBRA DE MANUEL ALEGRE*

Aedo têm chamado a Manuel Alegre alguns dos melhores críticos¹, certamente por verem nele o poeta que transmite a gesta do passado heróico e recente, preservando muito da tonalidade da epopeia. Talvez alguns dos que assim lhe chamam tenham também a noção de que *aoidós* quer dizer, etimologicamente, “cantor”, e com isso pretenderam acentuar a musicalidade dos seus versos. Efectivamente, embora o poeta tenha declarado, numa entrevista, que nunca escreveu para ser cantado², foi com muita justeza que Urbano Tavares Rodrigues disse dele que é “o mais musical e o mais cantável dos poetas portugueses contemporâneos”³.

Que assim é, e que o principal modo de transmissão de algumas das suas composições mais famosas, dos tempos de *Praça da Canção* e de *O Canto e as Armas*, foi o canto, sabem-no todos os que se dedicam ao estudo da sua obra. De resto, ainda que possa não ser intencional, a insistência nas palavras da área semântica de “cantar” em muitos poemas, e até nos títulos dos livros acabados de mencionar, não pode considerar-se desprovida de significado. Como escreveu Eduardo Lourenço, a sua palavra é “natural e, ontologicamente, ‘canto’, ‘canção’”⁴. Exemplo disso é logo a “Apresentação” que o autor faz do seu primeiro livro⁵:

* Conferência lida em Lisboa, no Grémio Literário, em 1996, e publicada em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 224-236. Retomada em José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.), *Fluir Perene. A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*. Coimbra: Imprensa da Universidade/MinervaCoimbra, 2004, 29-43.

¹ V.g. Eduardo Lourenço, Prefácio a *30 Anos de Poesia*, Lisboa, 1996, p. III; Urbano Tavares Rodrigues, *Os Tempos e os Lugares na Obra Lírica, Épica e Narrativa de Manuel Alegre*, Lisboa, 1966, p. 9.

² Entrevista a José Carlos Vasconcelos e José Jorge Letria, *Jornal de Letras* de 5.12.89, p. 9.

³ *Op. cit.*, p. 9.

⁴ Prefácio, p. 15.

⁵ *O Canto e as Armas*, Lisboa, 1989, p. 37. Por esta colectânea e pela que se lhe segue, *Atlântico*, serão feitas todas as citações de poemas publicados até 1984 (salvo menção em contrário).

Cantar não é talvez suficiente.
 Não porque não acendam de repente as noites
 tuas palavras irmãs do fogo
 mas só porque palavras são
 apenas chama e vento.
 E contudo canção
 só cantando por vezes se resiste
 só cantando se pode incomodar
 quem à vileza do silêncio nos obriga.

Eu venho incomodar.
 Trago palavras como bofetadas
 e é inútil mandarem-me calar
 porque a minha canção não fica no papel.

Avancei, na citação, até meio da segunda estrofe porque, para além da declaração de que é um poeta interventor⁶, se exprime nela a convicção do poder do verbo, já patente na comparação “palavras como bofetadas”, e que há-de explodir no composto que dá título à composição final de *O Canto e as Armas*, “Poemarma”, onde, através de arrojadas metáforas tiradas da vida contemporânea, por vezes na linha de Alexandre O’Neill, atinge a sua expressão mais feliz nesta quadra⁷:

Que o poema seja encontro onde era despedida.
 Que participe. Comunique. E destrua
 para sempre a distância entre a arte e a vida.
 Que salte do papel para a página da rua.

A estrofe seguinte preceitua “que seja experimentado muito mais que experimental”, no que parece ser uma subtil alusão a uma das tendências da poesia contemporânea, e em perfeita consonância com as proclamações do final do poema “Correio”, pertencente ao mesmo livro⁸:

Impossível cantar à mesa de um escritório.
 Todo o poema é de rua. Todo o tempo é de combate.
 E nada sei da poesia de laboratório:
 faço o que escrevo. Escrevo o que faço.

⁶ De “gosto da intervenção e da urgência” falou já Eduardo Lourenço, Prefácio, p. VI.

⁷ *O Canto e as Armas*, p. 235.

⁸ *O Canto e as Armas*, p. 209.

De resto, o poeta que assim conjuga a palavra e a ação não gosta que lhe ponham etiquetas de escola, como é tendência irresistível da maioria dos críticos literários. Por isso negou a classificação que lhe outorgou Mário Sacramento de “O maior poeta do neo-realismo português”⁹. Muitos anos antes, António Ramos Rosa fora mais prudente, ao notar que “aproveita moderadamente algumas conquistas expressivas do mais recente modernismo, inclusivamente as de Herberto Helder, e insere-as em formas rítmicas tradicionais, ao mesmo tempo que mantém a unidade narrada do poema. Poeta participante, integra-se na corrente neo-realista, mas, ao arrepio da evolução desta, (...) a sua poesia caracteriza-se por um vincado acento declamatório e ideológico, que, todavia, não prejudica certa pureza e brilho de linguagem que são decerto uma valiosa conquista da expressão”¹⁰.

Estão aqui descritas (embora nessa altura só tivessem sido publicados os dois primeiros livros) as qualidades que fizeram com que outros críticos mais recentes lhe chamassem “poeta tribuno” (como Clara Rocha¹¹) ou assinalassem a sua “descolagem da estética neo-realista” (como João de Melo)¹². Deste último é também o epíteto de “trovador moderno”¹³, bem em sintonia com a confissão do poeta de que “uma certa estrutura rítmica dos cantares de amigo” o marcaram “de uma maneira definitiva”¹⁴ e ainda com o começo da composição “Trova”, pertencente ao célebre grupo de poemas “Trova do vento que passa”¹⁵:

Em trovador me tornei.
Se a voz do povo me chama
eu com ela cantarei.
Em trovador me tornei
ao dobrar a Taprobana
destes caminhos que andei.

Este é, ao mesmo tempo, um dos muitos poemas em que se evidencia a intertextualidade camonianiana. Como todos têm notado, se grande é a lista de poetas (nacionais e estrangeiros, com maior relevo para Homero e Dante) que são arquiteto dos seus cantos, nenhum ultrapassa Camões – quer na lírica quer na épica –, a ponto de Eduardo Lourenço ter podido encontrar um delicioso superlativo

⁹ Prefácio a *Praça da Canção*, Coimbra, 1975, p. 11. A rejeição das, aliás, elogiosas palavras, figura na entrevista a Rodrigues dos Santos, *Jornal de Letras* de 21.11.95, p. 14.

¹⁰ *Líricas Portuguesas*, 4.ª Série, org. António Ramos Rosa, Lisboa, 1969, p. 169.

¹¹ “Poeta Tribuno”, *Letras e Letras*, Novembro de 1990, p. 13.

¹² Prefácio a *O Canto e as Armas*, p. 20.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴ Entrevista citada supra, nota 2, p. 10.

¹⁵ *O Canto e as Armas*, p. 84.

– “camoníssimo” – para qualificar *O Canto e as Armas*¹⁶. O próprio Manuel Alegre explicitamente declara em “Lusíada exilado”¹⁷:

Trago na boca um verso de Camões

Ora o tema do exílio, em ligação constante com os motivos afins da errância e do retorno, pode afirmar-se que é um *leitmotiv* da sua obra, no qual confluem as situações de Camões e de outros poetas, bem como a sua própria e a de muitos compatriotas para quem canta. São também esses motivos que o fazem identificar-se com a figura de Ulisses, não só em *Um Barco Para Ítaca* (que não vamos analisar porque já foi estudado por José Ribeiro Ferreira¹⁸) como em vários outros poemas dispersos. Aqui, porém, o tema da errância confunde-se com o da identidade, e é sem dúvida significativo que o poema repita, em dois pontos fulcrais – o meio e o final – esta exortação¹⁹:

Onde estais remadores? Um barco para chegar (mesmo
Quando para partir). Um barco para encontrar
Ulisses perdido em si mesmo.
Precisamos de um barco. Um barco para chegar
a Ítaca dentro de nós: tão em si mesma perdida.

Voltando, porém, a Camões, alguns arquitextos recorrem com grande insistência e podem fazê-lo em associações inesperadas. É o caso da impressionante série de adjectivos que descrevem a paisagem desolada que serve de cenário à Canção IX (“Junto de um seco, fero e estéril monte, / inútil e despido, calvo, informe”), que passa, fugidamente reduzido a um verbo e a um adjectivo, no poema da redenção pelo amor, “Super flumina”²⁰:

a água do canto secava
junto ao estéril monte
da minha vida perdida
em Babilónia.

¹⁶ Prefácio a *30 Anos de Poesia*, p. IV.

¹⁷ *O Canto e as Armas*, p. 195. O verso repete-se quase *ipsis verbis* na mesma composição, p. 197.

¹⁸ Manuel Alegre. *Ulisses ou os Caminhos de Eterna Busca*, Coimbra, 2001, pp. 51-80.

¹⁹ *O Canto e as Armas*, pp. 265 a 287.

²⁰ *O Canto e as Armas*, p. 340.

ou transferida para os “descampados deste tempo”, que a poesia vencera, em “O Homem sentado à mesa”²¹.

Sobre o gasóleo e a tristeza
Sobre a grande poluição

Onde nem folha ou erva cresce
Seco duro estéril tempo

Se aqui o “monte” dava lugar ao abstracto “tempo”, em “Com que Pena”, num quadro em parte semelhante (“Diante da folha branca”), em parte reminiscente do exílio de Bocage em Goa (“sentado na margem do Mandovi”) é o “verbo” que vai simbolizar a luta do poeta pela expressão²²:

Diante da folha branca
sentado na margem do Mandovi
em Goa. Ou talvez
junto de um seco estéril adverso verbo.

Então o com e o que
as sílabas mais ásperas e as rudes
consoantes puseram-se a cantar.

O poema, epónimo do livro, joga, como ele, com a polissemia da palavra “pena”. Ocupa o ponto central de uma viagem – a de Camões à Índia – que ia determinar o verdadeiro nascimento de uma grande língua literária, e é neste plano que se evocam os principais episódios de *Os Lusíadas*, por vezes ornamentados com intertextualidades da lírica. O momento mágico da transformação ocorre precisamente aqui, nesta segunda parte do livro, que começa:

Era ainda um léxico sibilante
um gutural murmúrio dis-
sonante. Diante da folha branca
Luís Vaz de Camões.
Ninguém saberá com

²¹ *Atlântico*, p. 162.

²² *Com que Pena*, Lisboa, 1992, pp. 32-33.

que pena com que
 tinta em
 que papel.
 Ninguém saberá nunca
 com que
 letra.
 E isso é como ter perdido
 uma parte do nosso próprio rosto.

Uma digressão sobre teoria poética, com alguma ironia de permeio, preenche o espaço entre o quadro inicial e a sua continuação que citámos há pouco. É então que

Da obscura substância de uma antiga prosódia
 uma língua nascia.

A coda faz eco da Canção IX, juntando à formulação eventual de uma interrogação feita nos mesmos termos (“e se alguém te perguntasse”) o desfazer do trocadilho camoniano (“podes-lhe responder que porque mouro”), em proveito do motivo da redenção pela poesia:

E se alguém perguntasse como
 não morria
 tu dirias canção que
 porque
 poesia.

Naturalmente que este livro, mais ainda do que qualquer outro, é pleno de transtextualidades camonianas, de que referiremos apenas mais uma, onde se aproveitam as *Endechas* “Aquela cativa” para, como na *trova* quinhentista, jogar com o nome da amada, mas agora aplicando a ambiguidade do apelativo para definir em novos termos a relação da Europa com o mundo por ela descoberto²³:

De Bárbara outro poema outra palavra
 Senhora nossa que não tem senhor

De Bárbara a diferença que faltava
 E nunca mais na língua uma só cor

²³ *Com que Pena*, p. 39.

De Bárbara o ser só ela sendo a outra
 Senhora nossa santa pretidão

Antes de Bárbara Europa era tão pouca
 Cativos somos nós Bárbara não

Aqui se insere, ainda que pouco visível, uma preocupação com a Europa que era manifesta noutras composições, designadamente as que figuram em *Babilónia* e *Chegar Aqui*²⁴, e aquelas que vieram juntar-se-lhes com os *Sonetos do Obscuro Quê* que exprimem, a cada passo, as apreensões do poeta ante o perigo de fragmentação a que o continente parece de novo sujeito. Não vamos, porém, ocupar-nos desse livro, porque já o fizemos noutra ocasião, e o mesmo diremos para *Chegar Aqui*.

Volvendo-nos agora para o “retorno aos mitos patrióticos”, como lhe chamou João de Melo no já citado prefácio²⁵, fácil é notar que é uma característica que ilumina, não com uma luz convencional e formalista, mas com uma visão nova e reflectida, muitos dos poemas do nosso autor. A série de composições sobre D. Sebastião e Alcácer Quibir são disso talvez o exemplo mais conhecido. Veja-se em especial o lugar que ocupam em *O Canto e as Armas*, “A batalha de Alcácer Quibir”, a terminar o Canto I, que Eduardo Lourenço classificou como “um dos mais belos poemas de combatente de guerra injusta e nostálgica de vida naturalmente heróica”²⁶, seguido pelo canto que tem o título de “Continuação de Alcácer Quibir” – o terrível presente em Angola – e a “Explicação de Alcácer Quibir” – que termina “Porque um fantasma é rei de Portugal”. O duplo tema do passado a reviver no presente voltará em *Atlântico* com a “Crónica de El-Rei D. Sebastião” e em *Aicha Conticha*, onde se entrelaçam o mito do sebastianismo e a sua rejeição formal, retomando as enérgicas abjurações de “É preciso um país” e “Abaixo el-rei Sebastião”²⁷:

E nunca mais Alcácer Quibir.

Exemplos brilhantes da narrativa histórica em dois planos cronológicos, que correm paralelos, mas por vezes se tocam são, em *Atlântico*, “Noutro tempo uma partida (Crónica da tomada de Ceuta)”, que, aliás, vai buscar o título a Bernardim

²⁴ Veja-se, sobre este tema, o artigo de João Rui de Sousa, “Permanência e errância em Manuel Alegre”, *Colóquio/Letras* 99 (Set. 1987) 36-42.

²⁵ Supra, nota 12, p. 22.

²⁶ Prefácio a *30 Anos de Poesia*, p. XIII.

²⁷ *Atlântico*, p. 243. Os outros dois textos citados são de *O Canto e as Armas*, pp. 164 e 165.

Ribeiro, e, de caminho, glosa Oliveira Martins e Camões²⁸; e “Crónica de Abril (segundo Fernão Lopes)”²⁹. Vejamos mais de perto esta última.

Para além do frémito de emoção que a atravessa, a presença do refrão em pontos-chave e a intervalos que se vão distanciando (“subitamente às três da madrugada”, que ocorre no v. 7 da 1.ª estância, repete-se em vv. 35, 55 – com uma variante – e 83); o *topos*, que vale como oxímoron, expresso com ligeiras variantes, “verás florir as armas”, vv. 12 e 68; “verás florir o Tempo. A rosa e a espada”, vv. 33, 82, 98; “Verás florir o Tempo. E as armas de- / sabrochadas”, vv. 54-55, até se concretizar a imagem, passando da simbólica rosa ao real surgir dos cravos nos canos das espingardas – “Olhai as armas / desabrochadas. Cravo a cravo (ouvi / dizer)”, vv. 107-109; o uso do discurso directo, reportando-se, ora ao texto do cronista, ora a frases actuais proferidas pelos revoltosos, com citações de Nietzsche e de Dante de permeio; o contraste entre as figuras nomeadas ou definidas nos termos trecentistas (o Mestre, Álvaro Pais, o Conde Andeiro ou o traidor, e a aleivosa) e as personagens anónimas do presente, sobretudo o Capitão, de quem quase só se referem os movimentos (“Saiu de Santarém o capitão”, v. 13, “Mas já de Santarém partiu / o Capitão. De negro vem vestido / em cima da Chaimite”, vv. 43-45, “E já o Capitão entra na Praça (...) para cercar o Carmo às doze e trinta”, vv. 69-72, “Da torre da Chaimite uma rajada”, v. 85, “O Capitão olha o relógio e conta”, v. 96, “o Capitão em cima do blindado”, v. 103) – para além de tudo isto, dizia, há os momentos em que os dois planos cronológicos se entrecruzam na mesma estrofe (vv. 17 a 27, vv. 44-46) ou, o que mais é, na mesma frase: “E o trote dos cavalos os blindados” (v. 80).

Por quatro vezes o poeta se interrompe para meditar sobre a História. A primeira é acerca da ligação entre os dois acontecimentos evocados (vv. 41-45):

Não sei se a História tem um fio se
 não tem. Mas já de Santarém partiu
 o Capitão. De negro vem vestido
 em cima da Chaimite. Ouves? É o trote
 das lagartas. Cavalos e cavalos.

A segunda é uma reflexão tirada do próprio Fernão Lopes quase *ipsis verbis*, modernizando a linguagem, mas deixando-lhe o arcaísmo inicial (vv. 56-60): “Soem às vezes altos feitos ter / começo por pessoas cujo azo / nenhum povo podia imaginar”³⁰. Destas considerações, o poeta passa de imediato ao quadro da

²⁸ *Atlântico*, pp. 47-52.

²⁹ *Atlântico*, pp. 110-114. O texto de Fernão Lopes abrange sobretudo o famoso cap. XII da 1.ª Parte.

³⁰ *Crónica de D. João I*, 1.ª Parte, cap. VI: “Soem às vezes os altos feitos haver começo por tais pessoas.”

agitação do povo, semelhante à do capítulo XII da Crónica. Suspensa a narrativa no v. 65, nova reflexão sobre a História, quanto à existência ou não de continuidade. Lembremos que ao contar, em capítulos sucessivos, as tentativas frustradas para assassinar o Conde Andeiro, Fernão Lopes concluíra, à maneira do Novo Testamento: “parece que ainda não viera sua hora”. O poeta moderno comenta (vv. 65-68):

Continuidade. Descontinuidade.
E o que é ruptura? E a História? *Um caos de acasos.*
Kairos (dizem os gregos). Conjunturas
favoráveis.

A terminar, as conclusões do celebrado prefácio à 1.^a Parte da *Crónica de D. João I*, de que já se haviam transcrito algumas afirmações a meio do poema (“Ó com quanto cuidado e diligência / escrever verdade sem outra mistura” – vv. 47-48) servem de epílogo à narrativa (vv. 110-111):

E não vereis na crónica senão
(sem falsidade) a certidão da História.

Dois anos anterior a esta composição é um não menos notável exemplo de recuperação intertextual de uma epístola famosa, a Carta de Pêro Vaz de Caminha a D. Manuel, *Nova do Achamento*³¹. Como é sabido, a descrição da descoberta do Brasil fora feita com um pormenor que vai dos lugares e acidentes geográficos à população, seu aspecto físico, costumes, habitações e gostos, à fauna e flora, à cordialidade crescente dos contactos humanos, que se fazem pelos gestos e pela música. O cotejo do relato quinhentista (embora não se disponha ainda de uma edição crítica merecedora desse nome) com a versão de Manuel Alegre, que conserva tudo o que é essencial, vazando-o no ritmo muito marcado dos seus decassílabos, usando de esquemas rimáticos variados e, ocasionalmente, do refrão, é um trabalho fascinante. Por outro lado, a preservação de muitos arcaísmos e alguns termos técnicos (explicados num pequeno glossário) conferem à narrativa um sabor a distanciamento e, ao mesmo tempo, a autenticidade, que fazem parte dos seus atractivos.

Outro facto inesperado é a revelação da possibilidade de manter, em vários passos, não só os vocábulos como a própria ordem das palavras do arquiteito, o que demonstra a existência ocasional de uma verdadeira prosa rítmica em Pêro Vaz de Caminha. Podemos ver um exemplo logo na primeira estrofe:

³¹ *Atlântico*, pp. 17-30.

A nova do Achamento desta vossa
terra nova.

em que o encavalamento dos versos permite deixar livre “vossa”, no final do primeiro, para rimar com “possa”, que vem a seguir, mas sem alterar nada na frase.

A sequência de uma transposição quase literal em dois versos contíguos combinada com uma paráfrase é bem visível na segunda estrofe. O texto de Caminha reza deste modo:

...Asy como eu melhor poder ajuda que perao bem contar e falar o saiba
pior que todos fazer. pero tome vossa alteza minha jnorança por boa
vontade. aqual bem çerto crea ã por afremosentar nem afeiar aja aquy de
poer mais caaquilo qu vy e me pareço.

A estrofe do nosso poeta nada perde desta *captatio benevolentiae*, mas introduz no lugar de “boa vontade” o delicioso arcaísmo “sageza”:

Assim como eu melhor pude e ainda
que para o bem falar e bem contar
maior seja ignorância que sageza
tereis Senhor ao menos a certeza
que nada aqui se afeia nem alinda.
E se não sei dizer o que senti
não haja aqui de pôr mais do que vi.

Não é o momento de prolongar este cotejo, embora fosse belo rever as cenas que se sucedem, escalonadas dia-a-dia, tal como na carta a D. Manuel, com os diversos episódios em que cada vez se aproximam mais os índios e os portugueses, desde as primeiras permutas de objectos até à celebração da primeira missa, à dança dos nativos que se lhe segue, à aguada a que eles comparecem e

com menos arcos já e menos mágoa
a nós se misturaram e a nossos cantos

até ao ponto de darem as mãos e de fazerem refeições em comum,

e enquanto neste dia ali andaram
ao som dum nosso tamborim dançaram.

Chegámos aqui sem falar dos livros mais recentes, em que o poeta se renova em temas e em ritmos, sem no entanto pôr de parte as antigas preferências. Assim o tema do enraizamento, um dos mais marcantes na sua obra, como já notou Clara Rocha³², surge de novo, agora ligado à invocação da infância, situado, portanto, num lugar e num tempo próprio, em *Rua de Baixo* (1990). Prolongar-se-á, em certo sentido, na “revisitação” (o termo é do próprio autor³³) de *Coimbra Nunca Vista* (1995), onde se revivem ambientes, monumentos, figuras típicas e grandes nomes da arte e da cultura. Destes destaco em especial os dois poemas sobre Miguel Torga³⁴, um que recorda o seu consultório, emblematicamente à entrada da cidade, no Largo da Portagem, retomando os signos que lhe são caros da embarcação e da viagem e o já conhecido motivo do poeta “diante da folha branca”; outro sobre a “sua lição de vida e poesia”. E ainda – não podia deixar de o fazer, pertencendo à mesma Faculdade que ele honrou como poucos com o seu magistério no teatro e na vida – composição intitulada “Paulo Quintela”:

Nada sabíamos da língua portuguesa
e então sílaba a sílaba ele ensinou-nos
a música secreta das vogais
a cor das consoantes a ondulação e ritmo
o marulhar das frases e o seu
sabor a sal.

E também como pisar um palco
como falar como calar e sobretudo
como sair de cena e entrar
no grande teatro deste
mundo.

Porque tudo era proibido e ele nos disse
que tudo pode ser ousado
desde que se aprenda a entrar a tempo
a colocar a voz e a não perder
a alma.

Dois livros mais recentes, publicados em 1996, são de índole muito diversa. Um, *As Naus de Verde Pinho*, insere-se na prática, felizmente reatada nos últimos

³² “O arquiteyto em Manuel Alegre”, *Cadernos de Literatura* 7 (1980) 60.

³³ Na entrevista a Rodrigues da Silva publicada no *Jornal de Letras* de 21.11.95, p. 15.

³⁴ Não os únicos, como se sabe. *Atlântico* termina com o poema “Torga”, “como quem regressa à Tribo / e se apresenta ao rei” (p. 136).

decénios, de grandes poetas escreverem para crianças. Este tem a mais a particularidade de voltar a um tema – a viagem de Bartolomeu Dias – que Afonso Lopes Vieira celebrara com a mesma finalidade em *Bartolomeu Marinheiro*, livro festejado na época em que saiu (1913), mas também violentamente fustigado por uma crítica de Fernando Pessoa³⁵. Recordo estes factos pela coincidência de ser muito provavelmente do poeta da *Mensagem* e do seu verso sobre “o plantador de naus a haver” que terá surgido a ideia de principiar na “flor de verde pinho” (aliás, celebrada pelo autor em mais do que um sítio³⁶) a génese da aventura dos descobrimentos.

O outro, *Alentejo e Ninguém*, traz no próprio título a solidão das planuras do Sul e “a luz sem adjectivos / quase cegueira de tão branca”. No meio deste deslumbramento, onde se destacam as silhuetas das cidades principais em belas miniaturas, passa, no entanto, um velho tópico que se define pela negativa de “o que não há”, com um vago niilismo e sabor da ausência, de inatingível, que atravessara toda a obra e emerge ainda em “Atoleiros” (“para escrever o verso que não há”)³⁷. Recorde-se, por exemplo, em *Babilónia*, a “Balada do poema que não há”, bem como “*In mezzo del camin*”, onde a expressão aparece maiúsculada como uma utopia³⁸:

Eis as rotas que vão para Não Há

Do outro lado de tudo No inverso

Do possível

Qualquer coisa de oracular se oculta nesta negativa persistente, que parece transportar-nos à aurora da filosofia. Algo do Parménides em tempos brevemente invocado no soneto “Cosmogonia do amor”, que figurava na primeira edição de *Coisa Amar*³⁹, e também de Heraclito o obscuro, de onde vem a sentença que termina a primeira composição de *Babilónia*, depois de terem desfilado em turbilhão as ilusões e desilusões dos tempos modernos⁴⁰:

o deus que está em Delfos continua sem oráculo.

A Europa anoitece e só quem espera

verá o inesperado Assim falou

Heraclito

³⁵ Publicada em *Teatro – Revista de Crítica* de 1.3.1913 e depois incluída por Jorge de Sena em *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, 1946, pp. 31-36, sob o elucidativo título “Naufrágio de Bartolomeu”.

³⁶ Desde um verso de “Paris não rima com meu País” (*O Canto e as Armas*, p. 179), ao título “Uma flor de verde pinho” de *Coisa Amar* (*ibidem*, p. 342).

³⁷ *Alentejo e Ninguém*, Lisboa, 1996, p. 35.

³⁸ *Atlântico*, pp. 172-174 e 156, respectivamente.

³⁹ Lisboa, 1976, pp. 26-27.

⁴⁰ *Atlântico*, p. 144.

Se o primeiro verso contém uma alusão à resposta da Pítia à pergunta do Imperador Juliano⁴¹ – se ainda existia a cabana de Apolo e a água profética –, os últimos contêm parte do frg. 18 Diels-Kranz do pensador de Éfeso. Deste desalento vai porém erguer-se, no mesmo livro, a anulação triunfante da primeira sentença. Tal sucede num conjunto de composições bíblicamente chamado “O Sermão da Montanha”, de que recordaremos os passos principais⁴²:

Alguém há-de subir de novo a uma montanha
do outro lado das palavras do outro lado do tempo
(...)

Alguém há-de subir de novo a uma montanha
alguém com doze tábuas e um poema

Não é possível ficar onde se está
despojados de luz despojados do ser
O deus que está em Delfos mandará o oráculo
a água que fala há-de falar de novo

Não é possível o homem tão perdido

Alguém há-de subir de novo a uma montanha
alguém há-de gritar: deixa passar meu povo
Alguém com doze tábuas e um sentido

As histórias mitificadas de um passado que reinterpreta e funde com o presente, o poder das palavras que as celebra e que exorta, o sentido da missão da poesia são os tópicos que escolhemos para esta revisitação da obra de Manuel Alegre. Outros poderiam ser seleccionados. Na certeza de que em todos palavra e acção coincidem.

⁴¹ Também presente no poema “Delfos” de *Chegar Aqui (Atlântico)*, pp. 208-209).

⁴² *Atlântico*, p. 183.

33. SONETOS DO OBSCURO QUÊ DE MANUEL ALEGRE*

Há muito que ele espreitava entre os poemas de Manuel Alegre: a forma lírica por excelência, o soneto. E também a sombra de Dante começava a ocupar um lugar de eleição entre outros numes tutelares da poesia ocidental, desde os Gregos e Latinos a Franceses, Ingleses, Americanos, Espanhóis, enfim, a toda uma constelação sobre a qual o tempo não pousa as suas mãos pesadas.

Se, em *Praça da Canção*, existe apenas um isolado soneto de intervenção (“É preciso saber por que se é triste”), em *O Canto e as Armas* o seu número sobe para oito, sendo todos, com excepção da magnífica glosa camoniana “Aquela clara madrugada que”, de reflexão ou exortação política, desde os aparentes “Sonetos de Ulisses”, onde a amada é, como em Paul Éluard, a liberdade, até aos “Três sonetos com armas para toda a gente”. Ausentes dos dois livros de poemas a seguir publicados, os sonetos voltam em igual número em *Coisa Amar* (com destaque para os quatro, à moda de epitáfio, sobre Miguel Corte-Real). Voltam, sobretudo, na colectânea *Atlântico*, atravessada pelos onze sonetos do Português Errante, que vão cerzindo as lições das crónicas com a experiência do presente. Dos sete livros posteriormente editados desaparece esta forma, excepto do último, *Vinte Poemas para Camões*. Mas entretanto surgira Dante: “in mezzo del camin” se intitula a segunda parte de *Babilónia*, e na quinta ele é interpelado directamente. Depois, em *Chegar Aqui*, uma das epígrafes alógrafas é tirada do *Inferno*, e nessa obra perpassam as alusões ao Poeta, à terza rima, ao círculo dos condenados (com tradução de *Inferno* XIV.13).

Os dois – o modelo e a forma – vão confluír no presente livro. Poderá perguntar-se porquê, tendo em conta, quanto ao aspecto métrico, que Manuel Alegre, embora use a canção, os decassílabos, a sextina, tem privilegiado a quintilha, a quadra, o

* Texto de apresentação do livro em Coimbra, na Casa da Cultura, publicado em *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 600 (4-10.01.1994). Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 237-242.

romance, a trova (“Em trovador me tomei. / Se a voz do povo me chama / eu com ele cantarei” – como diz em *O Canto e as Armas*).

Poder-se-á lembrar que uma das teses mais conhecidas sobre a origem do soneto lhe aponta também raiz popular, resultante da fusão de dois estrambotes sicilianos, um de oito, outro de seis versos. Mas este esquema versificatório teria sido em breve reelaborado por poetas maiores: Cavalcanti, Dante e, sobretudo, Petrarca. É consagrado principalmente à expressão do amor e à reflexão. A sua melodia própria (e não é mesmo a noção de “melodia” que está no étimo da designação?) exige um domínio da forma e dos sons que poucos possuem; e bem assim a concentração num conceito final, que surge como uma conclusão natural, ou então como uma farpa aguda, a apontar noutra direcção. Ora todas estas capacidades estavam presentes há muito na arte deste poeta.

E havia mais. Dante, que compôs, em *La Vita Nuova* e em *Rime* ou *Canzoniere*, alguns dos mais belos sonetos da lírica italiana, teve no seu tempo uma activa participação política, que lhe valeu uma vida errante e o levou para longe “di quella nobile patria” (*Inferno* X.26). Às afinidades daqui decorrentes vem juntar-se outra que está na essência deste novo livro: a ansiedade ante a fragmentação que ameaça a “soberba Europa belicosa”, justamente numa fase da sua longa história em que as aparências decorrentes de actos públicos que deveriam ter um alcance sem precedentes proclamam a união. Era essa a posição de Dante perante as lutas que dividiam a Itália que ele sonhava unificar. Por isso, não é por acaso que nesta obra de Manuel Alegre o trovador Sordello aparece mencionado no Soneto 2, numa réplica ao v. 74 de *Purgatório* VI, precisamente com uma parte da frase que precede a apóstrofe do Poeta à Itália dilacerada da época. No mesmo sentido da identificação vai o verso do Soneto 3:

Todos somos exilados de Florença.

O livro abraza sob a égide de uma epígrafe dantesca da *Vita Nuova*, anunciadora da forma escolhida: “L’arte del dire parole per rime”, que vai ser o soneto. Esta é a forma disciplinada, ordenada, da grande tradição europeia, que se oporá, no Soneto 4, qual vento do Pentecostes, à Babel e Nemrod da segunda composição (e note-se a simetria da colocação destes *topoi*):

Contra a grande desordem o soneto
a Provença a Toscana o Trecento
o vento lexical o paraclito
dicionário de rimas doce vento.

Contra as trevas e o caos eu te convido
convoco o três e os múltiplos de três
e Sordello de Mântua Arnaud e Guido.

Cada uma das dez partes em que se divide o livro terá, além disso, a sua epígrafe dantesca, tirada, ora da *Vita Nuova* ora da *Divina Comédia*. Apenas se exceptua, ocupando quase o centro (na parte VI), uma citação das *Rimas* de Cavalcanti, extraída do começo da mais famosa das suas baladas, a que compôs ao sair de Florença sem esperança de regresso (que, de resto, acabou por se consumir mais tarde, devido à doença do poeta). Deixando de parte a *vexata quaestio* da participação de Dante, aliás seu grande amigo e admirador, na ordem de exílio imposta pelos priores da cidade do Arno, salientemos apenas que este é outro poeta do exílio. Como ele, Manuel Alegre canta feitos e figuras contemporâneas suas (os dois sonetos anteriores exaltam a mensagem de Maio de 68 e a de Che Guevara), culminando na evocação aos “camaradas dos campos de batalha / as armas e as guitarras destroçadas”. Por isso o último terceto dessa última peça do grupo clama, apoiando-se na polissemia de “barbarismo”, que tanto é o da linguagem como o da guerra:

Venha o oiro de um vinho de Chianti
e contra o barbarismo bem contadas
as sílabas de Guido Cavalcanti.

Voltemos, porém, ao começo do livro, ou seja, aos “Cinco sonetos da selva escura”, que, abrindo com uma ténue intertextualidade camonianiana, logo desfeita (“Transforma-se a serpente em consoante”) põe na nossa frente “Europa do avesso sarça ardente”. Os elementos da linguagem continuarão a ser personificados na quadra seguinte, iniciada sob o signo da desagregação, através do uso do mito virgiliano e dantesco de Cérbero: “três cabeças irrompem do fonema”. O soneto começava com a fala do autor com Dante, mas é ainda uma outra figura, a de Bertrand de Born, o trovador limosino do séc. XII-XIII, campeão da liberdade, que vem identificar-se com ele. As palavras-chave desta parte do livro – a harmonia e a rosa, símbolos de um mundo melhor – fecham a composição:

dai-me a harmonia e a rosa que não há.

Dissemos palavras-chave, porque elas vão reaparecer, com leve modificação, como um *Leitmotiv*, nos dois sonetos seguintes, embora em posições diversas – no meio do n.º 2 e no final do n.º 3:

dai-me de novo a rosa e a harmonia.

Falámos há pouco de simetria. Essa completa-se com o soneto quinto. À fala de Dante com o trovador no terceiro verso do soneto 1, vai corresponder a apóstrofe do verso correspondente do soneto 5:

Vem ver ó Dante o século no fim
ajuda-me a romper o ciclo e o cerco.

A aliteração deste último verso, que remete para os círculos do *Inferno*, após um requisitório aos crimes do homem moderno e às suas ousadias, vai regressar na penúltima linha, para fechar com o mote dantesco inicialmente memorado:

Ajuda-me a romper o cerco e o ciclo.
Na selva escura. In mezzo del camin.

Se neste primeiro conjunto de poemas já perpassavam o átomo e a navegação espacial, no segundo, colocado sob a égide dos versos 71-72 do Canto I do *Purgatório*, referentes à liberdade, é uma parte do panorama político deste século que é evocada, quer no construir e desmoronar do sonho igualitário soviético (“O grande zig-zague”), quer no destino amargo da Polónia (“Cargas polacas”). Os sonetos em honra dos que tiveram grande intervenção política ou mesmo dela foram vítimas (Salvatore Quasimodo, Lorca, Jean Moulin, no bíblico “A lira nos salgueiros”, René Char em “Resistência”) alternam com aquelas duas composições, como se formassem uma rima cruzada, neste livro em que nada parece ter sido deixado ao acaso.

Encimado por um terceto do Canto XXVI do *Purgatório* (112-114), em que Dante explica ao poeta Guido Guinizelli a razão por que lhe mostra tanto afecto, vem, naturalmente, uma terceira parte com cinco eleitos, Rilke, Ezra Pound, Lorca, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa.

Retratar em verso a arte e o percurso biográfico de um grande autor – neste caso, todos da modernidade – é uma prática frequente. Os três últimos, por exemplo, inspiraram já outros poemas portugueses (lembre-se sobretudo a “Saudação a João Cabral de Melo Neto” de Alexandre O’Neill e “Túmulo de Lorca” e “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, ambos de Sophia de Mello Breyner, ou ainda “Pessoa Revisited” de Rui Knopfli). Mas, se, no caso presente, todos conseguem, com rara felicidade e não menor diversidade de meios estilísticos, desenhar o perfil de cada um, daríamos especial destaque ao de Rainer Maria Rilke, pela maneira como logrou captar a essência da poesia daquele que, como se lê na “chave de ouro”, é “o que diz o indizível”.

Poetas passam também no meio das acrobacias verbais dos sonetos da quarta parte, em que não vamos deter-nos. E que logo a seguir, tal como no Canto XI do *Purgatório*, vão chegar também pintores: Ucello, Botticelli e o grupo constante de Cézanne, Picasso e Modigliani. Se, como se tem repetido desde Simónides, a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura falante, “Os cavalos de Ucello” são disso um exemplo excelente, com o seu virtuosismo quase alucinante. O pintor que passou a vida a estudar a perspectiva teria certamente ouvido com infundável

deleite como os traços do seu pincel se transmudaram no ritmo frenético que percorre todo o soneto.

Se fosse preciso dar um exemplo da versatilidade estilística de Manuel Alegre, talvez escolhêssemos os Sonetos de Amor da sétima parte, que varia entre os jogos verbais do primeiro, o maneirismo do segundo e o ímpeto do terceiro, no qual marcam presença reminiscências literárias de amores toscanos (Beatriz), portugueses (Mariana, Teresa, Florbela), a caminho do terceto final, que culmina num oxímoron, novamente com ressonâncias de Paul Éluard:

ela só me cativa e é liberdade.

Principiando com o enigmático verso que Plutão profere, em tom ameaçador, à entrada do Canto VII do *Inferno*, a VIII parte mergulha num ambiente de terror, de confusão, que o próprio enunciado, feito dos temores do nosso tempo, que irrompem no meio da enumeração caótica e do tumulto das assonâncias, sugere. E, neste mundo assim pervertido

... já não há Virgílio
para guiar-me a um reino de harmonia.
Por isso o meu cantar é outro exílio.

O terceiro soneto da série ecoa o do início do livro. A “Europa do avesso” é agora a “inversa carta mapa do avesso”. E, ao anterior “desagrega-se a rosa e a semântica” responde o verso “desagrega-se o mapa e o alfabeto”. Também ele termina num apelo urgente:

quem traz canção quem traz a letra e o som?

Espécie de poética do soneto, passando mais uma vez sob a sombra de Dante e seguindo O’Neill com mestria no seu difícil e famoso exercício dos “Quatorze versos”, em “Soneto do Soneto”, e formando um não menos hábil contraste entre os homeoteleutos em catadupa das duas quadras de “Eloquentia” e a acalmia final do último terceto, a lembrar os preceitos do tratado do Florentino:

Mas como na Eloquentia se dizia
as palavras com “ritmo e harmonia”
as “ásperas” e as “doces” misturadas

a nona série vai culminar com uma composição que é indirectamente mais um, e não dos menos belos, elogios da Língua Portuguesa, aquela que Afonso Lopes Vieira dissera estar habituada a falar ao mar e aos ventos. E mais uma vez perpassam

neste poema embebido de camonismo trechos de *Os Lusíadas*, que o próprio nome do nosso poeta máximo vem convocar.

Sabem todos os leitores da *Divina Comédia* que as suas três partes terminam com a palavra *stelle*, que no Florentino é metonímia do céu e da sua felicidade inalterável, a que o autor aspira. Tem portanto, como afirmam os comentadores, um valor premonitório e ao mesmo tempo augural. Não é, porém, esse o papel emblemático que assumem aqui as estrelas. Elas funcionam como o símbolo da meta principal das viagens espaciais, da tentativa de desvendar as origens e os limites do *kosmos*, velha questão que os primeiros filósofos gregos equacionaram no seu espírito e no seu ensino, e que a moderna astronáutica pretende resolver com os nunca sonhados meios técnicos de que dispõe. Mas este e muitos outros progressos da ciência não despertam no poeta o calor do entusiasmo que no chamado Século das Luzes percorre tantas obras de vates setecentistas, extasiados com os progressos do Homem. É que este saber não é gerador de esperança, mas de ansiedade. E esta ansiedade, que começara por se manifestar ante a desagregação de povos e nações, está agora confrontada com o “Obscuro quê” que dá o nome ao livro e ao seu penúltimo soneto. Por isso, um advérbio de dúvida (“mas cuidado com os advérbios”, lia-se na página anterior) é tudo quanto resta da esperança para religar de novo o desalento presente ao luminoso verso de Dante:

Talvez o nunca dantes desvendado
em outras naves e outras caravelas
“a caminho do sol e das estrelas”

Estas são algumas das várias leituras possíveis que um notável livro de poesia nos pode oferecer. Mas uma obra de verdadeira arte tem sempre muitas mais, que não caberiam numa simples apresentação. Quem o ler julgará por si, na certeza de que, para além da sedução dos ritmos e da forma, encontrará sempre por trás um espírito empenhado nos grandes problemas do nosso tempo, alguém que sente e reflecte e nos convida a meditar sobre o destino do homem e, em ligação com ele, sobre o destino e a missão da poesia.

34. THE CLASSICAL HERITAGE IN CONTEMPORARY PORTUGUESE POETRY: A FEW EXAMPLES*

The Classical heritage has never been absent from European literatures, and to this rule Portuguese poetry is no exception. Although its most outstanding achievement dates back to the sixteenth century (I mean, of course, Camoens' *Lusiads*, a poem in which the epic tradition of Homer and Virgil has been used to depict that unique moment of Modern History in which Western and Eastern cultures met), many other great poets never ceased to return to Greek and Latin themes, being aware of the richness of their understanding of human condition. Some epochs are, of course, more prone to that influence than others. Our own century seems to be one of them, partly due to the revival of interest in myths caused by psychoanalysis, partly due to the development of cultural anthropology. These remarks apply, most of all, to dramas and novels. But we must not forget the renewal of interest in all that concerns ancient Greece awakened more than two centuries ago, first by the development of classical and archaeological studies on a scientific basis, mostly under the influence of such men as Winckelmann and Humboldt, and later on when Greece regained access to independence. May I remind you of the enthusiastic lines of Victor Hugo in the *Orientales* greeting the great naval victory at Navarino or of Shelley's famous appeal in his lyrical drama *Hellas*: 'We are all Greeks'?

Modern Greek poets themselves were less optimistic about their own future. It is known how one of the most influential ones, Seferis, complained in a famous poem "The King of Assini", that from the old splendor nothing seemed to remain but the landscape and the longing for a glorious past.

* Apresentado ao congresso organizado pela International Society for the Study of European Ideas (University of Haifa, Israel, 1998) e publicado em CDROM pela sua revista *The European Legacy: Toward New Paradigms*. Cambridge, Mass.: MIT, 2001. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 162-170.

Much could be said on the development of these and other topics in contemporary Portuguese poetry. So much that the richness of the existing material could not possibly be explored within the time which has been allotted to me and, on the other hand, good English translations are not always available. This prevents me from presenting to you more than a limited choice of poems, though the quality of their authors will certainly compensate for the absence of others. Accordingly, two of the most outstanding poets have been selected for the purpose – Sophia de Mello Breyner and Eugenio de Andrade – both famous since the middle forties.

Ever since she has started publishing books, Sophia's love for Greek ideals has been a permanent feature of her inspiration, and an undeniable identification with these ideals is already to be detected in her poem "Apolo Musagetá"¹, where the god of arts and of wisdom is extolled as a model of beauty and harmony between man and nature. This is an idea which recurs many times. An example may be taken from a short poem published three years later, under the title "The Gods"²:

They were born, like fruit, from the earth.
The gardens' breeze, the ocean's gleam,
The white of the foam and the light of the moon
Ecstatically dwell in their image.

The same pantheistic approach, applied to individual gods (like Dionysus or Pan) turns up in several other poems. But no other divinity could become the very emblem of the Greek mind as much as Apollo, and no place could be as significant as Delphi. This is clearly shown in "Delphica IV", most of all in passages like this one³:

From the forest's shade from the ocean's shore

I walked to Delphi
Because I believed the world was sacred
And had a center
Defined by two eagles in the bronze of a heavy and frozen flight

Any Hellenist has certainly recognized here the legend reported by Pindar (fr. 54 Snell-Maehler), according to which Zeus had released from each side of the world two eagles, whose meeting at Delphi might demonstrate that there,

¹ *Poetry* (1944).

² *Day of the Sea* (1947). All translations of Sophia's poems are, unless otherwise stated, by Richard Zenith, *Log Book: Selected Poems* (Manchester 1997). This one is on p. 25.

³ *Dual* (1972), pp. 70-71.

and only there, stood the center of the earth. But the continuation of the poem strikes a note of disappointment, since:

But when I arrived the palace was already in shambles
 The eagles had hidden in the place of the oldest shadow
 The Sibyl was tongue-tied
 The water I'd once listened to could no longer be heard

This crumbling of an old ideal personified in a holy place where people from everywhere came for guidance and advice during a millennium at least is well summarized in the epigram which has recently been termed by G. Fatouros as “the most famous of the end of Antiquity” and “the more concentrated and perfect expression of the twilight of the old gods”⁴. It contains the reply of the Pythia to the emissary of Julian the Apostate and, according to the same hellenist, it may have been composed by Oribasius himself, that is to say, by the very same doctor of the Roman emperor who reported it. Now this epigram turns up in an almost literal translation at the end of one of Sophia’s most magnificent poems, “Twilight of the Gods”⁵, published five years before. That poem is a summary of the history of ancient Greece, viewed since its emergence, in a landscape of gleaming beauty, since the Homeric poems (symbolized by the enigmatic epithet οἶνοπα πόντον, alluded to in the sentence “and Homer made purple flourish on the sea”), the beginnings of Greek sculpture and the triumph of the Olympian gods. This is made apparent by the victory over the barbarian confirmed by the naval battle at Salamis, the poem discreetly transforming the memorable event into “joy circling the ships”. Then the arts come up again as the most visible sign of purity and harmony, symbolized in the columns of Sunion. But this harmony of gods, men and things has now been destroyed, and to this situation testifies, most of all, the ruin of the great sanctuary at Delphi. Now let us hear the whole poem so that it may become clear how the poet has entwined together the main events of the history of Greece:

A smile of wonder spread over the Aegean islands
 And Homer made purple flourish on the sea
 The Kouros took exactly one step forward
 The paleness of Athena glowed in the daylight

Then the gods’ radiance vanquished the monsters on all the temple
[pediments
 And the Persians retreated to the heart of their own empire

⁴ “ΕΙΠΑΤΕ ΤΩΙ ΒΑΣΙΛΗΙ”, *Hermes* 124.3 (1996) 367-374.

⁵ *Geography* (1967), p. 61.

We celebrated victory: darkness
 Was exposed and sacrificed in large white courtyards
 The hoarse shouting of the chorus purified the city

Swift as dolphins joy
 Circled the ships

Our body was naked for it had found
 Its exact measure
 And we invented Sunion's columns: immanence of light

But see how the ancient gods have faded
 How the inner sun of things is spent
 A chasm has opened between us and things
 We are drugged by absence drunk with absence
 And to Julian's messengers the Sibyl answered:

'Go tell the king that the beautiful palace lies in ruins.
 Phoebus has no more home no prophetic laurel tree no melodious
 spring. The talking water has gone silent.'

Let us now recall a poem named "The Kore"⁶, which also contains much of the history of Greece, but this time starting from its golden age (symbolized by the greatest of monuments, the Parthenon), through Turkish domination and World War II until the present days. Again a glimpse of Greek art helps connecting here threads by way of the presence of a Kore who keeps all the physical traits of the archaic statues ("braided hair and a perfect nose") but is now serving as interpreter to tourists who happen to be the representatives of the country's most recent invaders:

Solemn and high even higher than light
 The Parthenon's heavy sacred pallor
 Reigns over the day

Leaves dance at the wind's urging

At the next table a Kore with braided hair and perfect nose
 Serves as interpreter and lifts her glass
 In a toast with German businessmen who pillaged

⁶ *Islands* (1989), p. 97. On this poem, see above pp. 20-21, 60-61, 366.

Greece and most of Europe
 And who despite the defeat of their generals
 Still won the war

The coffee's full of grounds – a legacy of the Turks

Yet in the resinated wine in the coolness of the vines
 In the soft slight breeze in the pale columns
 Something of the gods suddenly visits
 The light of that instant

Returning to the great sanctuaries and their place in Sophia's poetry, no better example can be found, I think, than her poems on Epidaurus⁷.

There would be no end for the search of Classical themes in Sophia's poetry. A favorite subject is the recreation of myths, the one of Orpheus and Eurydice being most prominent among them. Out of a great number dedicated to this moving story, let me select but one example, "Song to Eurydice", in which she clearly identifies that Nymph with poetry and her own pursuit of perfection with restoring Eurydice to life⁸:

This is the circle I draw round your lost body
 To trap you and make you mine

This is the song of love I invent
 To enchant you and make you mine

This is the poem – illusion of your face
 In which I seek to annihilate death

All this is in perfect consonance with the view of poetry she expounded in a speech held in 1964, when she received the Great Prize of Poetry, particular in these words⁹:

Every poet, every artist, is the craftsman of a language. But the craft of the poetic arts is not born from its relationship with a material, as in the craft arts. The craft of the poetic arts is born of poetry itself, to which it is consubstantially linked. If a poet says 'dark', 'wide', 'boat', or 'stone',

⁷ Cf. *supra*, p. 367 e n. 10.

⁸ *In the Divided Time* (1954), p. 38.

⁹ *Art of Poetry - II*, p. 67.

it is because these words name his vision of the world, its connection to things. The words were not chosen aesthetically, for their beauty, but for their reality, their necessity, their poetic power to create an alliance. It is from unrelenting obstinacy that poetry requires the poem's obstinate rigour to be born.

Notice the words "obstinate rigour", coming from the musical vocabulary. The same words have been chosen, almost at the same time, for the title of a book by the other great contemporary poet we are going to deal with, Eugenio de Andrade: *Ostinato Rigore*. As a matter of fact, no other expression could be more appropriate to describe the Attic accuracy of both poets in their choice of words and sounds. Some of the most beautiful poems by Eugenio de Andrade are concerned with his struggle for finding the right word – or, to put it simply, the word. Even the titles of a few of his other books, like *Ofício de Paciência* ("Patience's Craft") and *Rente ao Dizer* ("Close to Speaking") testify to this.

On the other hand, his love for beauty, for simplicity, for the splendor of nature, could not but attract him to what he himself termed "the fecund harmony of Greek culture".

Examples are very numerous, but only a small choice will be offered here. The first one concentrates in a few lines the beauty of Greek landscape – particularly of the islands – with its bright, contrasting colours, combining it with the presence of Homeric recollections (the blossoming meadows of asphodel, from *Odyssey* XI.539) and the idea of man's closeness to earth, the place he shall return to at the end. This is "Hydra"¹⁰:

If you've never visited Hydra in the autumn
then you don't know
how white white can be and blue blue.
If you never reached there with the sun
running along the hills through the stalks
of those flowers discovered by Ulysses
in hell itself – then you don't know
how the earth is indeed the right place
to die.

Another landscape at the seaside, this time in Oporto, in front of the poet's present house, near the mouth of river Douro, is connected in quite a different way with Homer. The central theme, which turns up many times, not only in this

¹⁰ *Rente ao Dizer (Close to Speaking)* (1992), p. 49. Translations of Eugenio de Andrade are by Richard Zimler, unless otherwise stated. Pages refer to the Portuguese original editions.

poet's work, but in other one's as well, is the meeting of Ulysses and Nausicaa in *Odyssey* VI.149-169, particularly at the moment the hero addresses himself to the princess of the Phaeacians, comparing her slender, tall, beautiful appearance with the sacred palm tree at Delos. The comparison allows the poet to draw up another gracious picture: the one of the struggling of the tall palm trees bordering the park of Passeio Alegre with the winds which blow from every quarter. This is the poem¹¹:

They came late into my life,
palm trees. In Marrakech, I saw one
which Ulysses would have compared
to Nausicaa, but only
in Passeio Alegre park
did I begin to love them. Tall
as the mariners of Homer they are, and
facing the sea, they challenge the winds
which come from the north and south,
east and west,
to bend them at the waist.
Invulnerable – and so, naked.

Quite another glimpse of the Homeric world is provided by an austere, almost oppressive picture taken from the *Iliad*, which brings us to one of the last and most admired scenes of the poem, the ransom of Hector (XXIV.469-670). As you certainly remember, the powerful king of Troy has just entered, unobserved, Achilles' tent, he knells before the king of the Myrmidons, kisses the hands of his terrible enemy, imploring him to accept a ransom for the corpse of Hector, so that his son may be properly buried and therefore rest in peace. Achilles rises the old man up and both weep at the same time, one for his dead son, the other one for his aged, helpless father and for his friend Patroclus, whose death he had just avenged. These are the main topics of the Homeric scene, around which Eugenio de Andrade's poem is built. The situation has been conjured up by the poet's reading of Homer in a hot summer night, which deprived him of sleep. But now it is the very re-enactment of so much moral pain that weighs heavily on his own heart. The poem is appropriately called "In Homer's Shadow"¹²:

¹¹ *Rente ao Dizer (Close to Speaking)*, p. 49. This poem has been briefly dealt with above, pp. 21-22, 62-63.

¹² *O Sal da Língua (Salt on the Tongue)* (1993), p. 130. Translation partly my own, partly by António de Sousa. More on this poem can be found above, pp. 63, 388-390.

This is an infernal August! The heat
 mounts all the steps of night,
 and robs me of my sleep.
 I open the book I keep at hand,
 at Priam's supplication – but when
 sturdy Achilles enjoins the old king
 not to torture his heart any longer,
 I stop reading.
 The morning was slow in coming. How could I sleep
 in the shadow of the agonizing pain
 of an old man at the threshold of death?
 or with Achilles' tears in my soul,
 grieving the friend whom he buried a while ago?
 How could I sleep at the threshold of old age
 with such a weight on my heart?

Strange as it may sound to ears not used to epic language, such formulas employed here, as “sturdy Achilles” and “the threshold of death” or “the threshold of old age” have a wonderful Homeric ringing which enhances the atmosphere of uniqueness of a scene, where the requirements of the heroic ideal surrender to human compassion.

Another terrible story, the fate of Oedipus, deals with one of the most explored of ancient myths, the more so, since psychoanalysis has unduly used it in order to typify human behavior under certain conditions. The poet does not develop the story as such; no human figure is present or referred to. He just transfers all its horrors to the desolate landscape of his poem “Thebes”¹³:

It was a place to which only
 poetry
 could have brought me –
 a place of death, the light
 eaten away,
 anxious.
 Even the needy
 pomegranate tree
 was made of stone.
 And the wind
 adds to the dust.

¹³ *Escrita da Terra (Writings of the Earth)*, p. 66. See also above, pp. 62, 383.

Not so in the last poem we are going to consider, “The Outskirts of Athens”¹⁴. Apparently, it contains a description of a beautiful Mediterranean landscape: the shadow of a tree, the heat of the sun, the chirping sound of the cicadas, the freshness of a river, contrasting colors – blue and white. But there is another sound, not of nymphs, but of words. This reference to words is the key to the second part of the poem: a dialogue has taken place and the two men who conducted it fell asleep in that enchanting country, and asleep they remain in the shade of memory, so that this becomes a picture of the immortalized past. The scene is indeed recognizable in every detail, since all descriptive elements it contains come from the opening scene of Plato’s *Phaedrus* (230b-d), the one that precedes the famous statement of Socrates that not nature, but men dwelling in town were his teachers. So that the two men are Socrates and Phaedrus, who live forever in our memories, and the place is at the outskirts of Athens. The poem is full of hypallages, a favorite literary device with Eugenio de Andrade, which I hope you will recognize even in translation:

The plane tree
and the strident
noonday sun of the cicadas.
The river almost at hand.
And a sound,
not of nymphs, but words.
The blue and white,
hard.
The two men asleep
now
in the shade of the afternoon.
And of memory.

This has been but a brief sample of what might be said about the Classical heritage in contemporary Portuguese poetry. As I said at the beginning, I had to limit myself to two authors, both of them among the best and most representative names. And even from these two, only a brief selection has been presented here. But I hope it has become sufficiently clear how the supreme qualities of beauty and harmony, combined with a deep feeling for the precariousness of human condition can, in most cases, be traced back to their love of the Greek legacy.

¹⁴ *Escrita da Terra (Writings of the Earth)*, p. 62. Briefly dealt with above, pp. 61-62, 387-388.

35. TEMAS CLÁSSICOS EM QUATRO POETAS PORTUGUESES CONTEMPORÂNEOS*

Em diversas ocasiões temos procurado demonstrar a continuidade da presença da Antiguidade Clássica em poetas, e mesmo em prosadores, portugueses, desde o *Cancioneiro Geral* até à mais recente actualidade. Facto que – note-se bem – num país que não tem tido a riqueza e a profundidade da tradição de estudos greco-latinos que se observa noutros, é digno de ser assinalado.

E, no entanto, ano após ano, os temas clássicos, tal como acontece nos países que marcam o ritmo no concerto cultural europeu, afloram de novo na escrita dos nossos artistas, quer em nomes já consagrados por uma vasta obra quer nos que começam a revelar-se promissores.

Escolheremos para este estudo obras de autores que ainda não tínhamos tratado sob este aspecto e que, tendo já uma longa lista de títulos anterior, publicaram nos últimos decénios poemas em que ou a assimilação dos textos literários ou o impacto da contemplação da paisagem e das ruínas helénicas se transmudou em criação do verbo. Muito diferentes uns dos outros, une-os esse parentesco espiritual que está na essência da cultura do Ocidente.

O mais antigo do grupo seleccionado é Rui Knopfli, poeta nascido em Moçambique, a quem distinguem certas afinidades na formação escolar e no ambiente vivido que o colocam na trilha de Fernando Pessoa, autor a quem, na bela homenagem “Pessoa revisited”, confessa o débito – comum, aliás, a toda a poesia portuguesa pós-moderna¹:

* Publicado em *Máthesis* 3 (1994) 15-34. Retomado em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, 171-185.

¹ Do livro *O País dos Outros* (1959). Todas as citações de Rui Knopfli serão feitas pela edição de conjunto das suas obras até 1982, *Memória Consentida. 20 Anos de Poesia 1959/1979*, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Lisboa 1982), a menos que se especifique o contrário. O poema em questão figura nas pp. 90 a 92.

sigo da margem
 o rio dos teus versos.
 Alguma vez todos os poetas
 se encontram contigo.

Tal como ele, recebe uma escolaridade de matriz clássica e britânica na África do Sul (não em Durban, mas numa cidade maior, Joanesburgo, “o meu Paris”²) e compôs poemas na sua língua de cultura³. E também ele, embora tenha insistido na afirmação da sua naturalidade africana⁴:

Europeu, me dizem.
 Eivam-me de literatura e doutrina
 europeias
 e europeu me chamam.

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
 pensamento europeu.
 É possível... Não. É certo,
 mas africano sou.
 Pulsa-me o coração ao ritmo dolente
 desta luz e deste quebranto.
 Trago no sangue uma amplitude
 de coordenadas geográficas e mar Índico.

há-de fazer a opção europeia e até de refugiar-se em Londres – nisso se aproximando do seu compatriota Alberto de Lacerda⁵.

Mas um dos pontos de encontro mais significativos é a sua identificação nacional pela via da língua, tal como Pessoa, e tal como outro poeta da errância, Jorge de Sena. É ele mesmo que o observa, em nota ao verso 50 do seu poema “Pátria”⁶:

² “À Paris”, p. 192. O poeta evoca a sua ascendência portuguesa e em parte suíça no poema “Auto-retrato”, p. 249.

³ Veja-se o prefácio de Luís de Sousa Rebelo a *Memória Consentida*, p. 9.

⁴ “Naturalidade”, p. 59.

⁵ Desta situação pungente se desculpará ante a memória do pai (p. 376):
 Pai, entre os torpes.
 fumegantes destroços do Império, teu filho esconde
 o rosto e esgueira-se furtivo pelas malhas da diáspora.

⁶ P. 364. A nota figura na p. 387 e o passo citado de Jorge de Sena, por sua vez, serve de epígrafe alógrafa a *A Ilha de Próspero*, p. 329. Quanto ao parentesco espiritual entre os três poetas, já foi notado por Luís de Sousa Rebelo no prefácio citado supra, p. 10.

... pátria é só a língua em que me digo

explicando a propósito:

é menos, embora também, uma alusão ao conhecido aforismo de Pessoa do que ao Sena, tomando o seu café, com o Minotauro, em Creta (... A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações / nasci...).

Voltando à matriz clássica, temos que reconhecer que a sua presença não é tão marcada como em Fernando Pessoa, mas já aflora com frequência, sobretudo a partir de *Mangas Verdes com Sal* (1969), quer na referência a mitos gregos (Pã, Fauno, Teseu e o Labirinto⁷, quer na “Transmutação de um poema de Arquíloco de Paros” e em “História Antiga”⁸.

Se o primeiro merece o nome de “transmutação” e não de “tradução”, pois o fr. 26 Diehl (= 30-31 West) do poeta de Paros recebe uma nova vida dos efeitos da luz sobre a sombra do original, o segundo é uma adaptação pungente da situação dos vencedores de Tróia, no momento em que vão encetar o *nostos* por mares temerosos, à dos que se afastam de uma guerra, também ela destruidora, com meios técnicos incomparavelmente mais eficazes, mas atemorizados, desta vez, ante “o mar da consciência”⁹. São também cenas patéticas da *Ilíada* que assomam em poemas de *O Escriba Acocorado*, título derivado da figura emblemática de uma longa e milenar memória que se autodefine deste modo¹⁰:

Venho de longe, no verbo latino, no axioma
grego, fui escravo no Egipto.....

Nesta “Proposição” de que acabo de citar dois versos, é o próprio autor que anota as intertextualidades. Assim, ele mesmo identifica a presença da figura de Príamo, no Canto XXIV da *Ilíada*, quando, na sua angústia de pai, vai pedir a devolução do cadáver de Heitor ao temeroso Aquiles e aguarda na tenda o herói máximo:

⁷ Respectivamente, pp. 235, 265, 314.

⁸ Pp. 268 e 295, respectivamente.

⁹ O fragmento de Arquíloco foi também traduzido por Albano Martins, *Dez Poetas Gregos Arcaicos* (Porto 1990), p. 8. Além dessa versão portuguesa, existe a nossa própria na *Hélade* (Coimbra 1998), p. 108. A “História Antiga” encontra-se lucidamente analisada por Luís de Sousa Rebelo no prefácio, já citado, a *Memória Consentida*, pp. 17-18.

¹⁰ P. 361. Neste livro, como escreve Luís de Sousa Rebelo no mesmo prefácio, “se combinam todos os sofrimentos da humanidade milenária, desde Homero a Sá de Miranda ou Camões, desde a *Ilíada* à *Waste Land* de Eliot” (p. 21).

Imóvel, assomo agora no limiar maldito onde,
 à fugitiva luz que estremece e, roxa, coagula,
 velhos que ninguém conforta, hesitam
 e aguardam, repartindo em partes iguais
 menos pão do que amargura resignada.

Como é ele também que, a propósito de “O Mesteiral de Ilium”, em que descreve em nove quintilhas, oscilando, com precisão pendular, entre o talhar da madeira para o cavalo de Tróia e a relação daquele acto com o tempo cósmico que tem de se cumprir, aponta para o modelo virgiliano, onde a “mão instrumentalizadora do artífice” ficara indevidamente ausente¹¹.

Em “Heróis e Mitos” contrapõem-se de um extremo ao outro dois níveis cronológicos que se intersectam, o da luta decisiva entre Aquiles e Heitor, nas alturas do heroísmo, no Canto XXII da *Iliada*, e o acto erótico desesperado do ser humano que nele busca sofregamente satisfazer a ânsia de se sentir vivo:

Em breve choraremos Heitor, Pai,
 sobre ele se abaterá a ira
 implacável de Aquiles, o instante
 percutido até à eternidade...

O contraste, mantido sem descontinuidade da primeira à última quintilha, atinge o clímax nos versos 55 a 60¹²:

Possas tu, Pai, do teu silêncio atónito,
 perdoar-me renúncia e cobardia.
 E tu, dá-me o conforto noturno
 do teu corpo de sol, o torpor
 dos teus braços, a memória do teu
 sangue, o olvido do teu ventre.

Não obstante o título, *O Corpo de Atena* (1984) é mais um livro onde se desenvolvem as regras da escrita poética, teorizadas já em obras anteriores e agora retomadas, naquela devoção pela palavra que vinha dos tempos de *O País dos Outros*¹³:

Amo todas as palavras, mesmo as mais difíceis
 que só vêm no dicionário...

¹¹ O poema figura nas pp. 365-366; a anotação, na p. 387.

¹² Pp. 367-369. A anotação é da p. 387.

¹³ P. 49.

Eu gosto das palavras com ternura
e sinto carinho pelo dicionário,
maciço e baixo e pelo seu casaco, azul
desbotado, de modesto erudito.

A obra é “integrada numa tradição de rigor comedido” como escreveu Óscar Lopes¹⁴. O poema homónimo do livro é o que corporiza melhor, com o auxílio de figuras míticas emblemáticas da inspiração poética, essa luta entre a luz e as trevas que é o trabalho do verbo. Vale a pena relembrar o pequeno texto¹⁵.

Nem Díónisos nem Apolo, deus
ou semideus, apenas o amedrontado
bicho humano que, pelo delito
da palavra, expia nas trevas,
sua própria substância

o anátema da inveja suscitada
Proscrito da luz, o irmão
de Orfeu desconhece o óbvio
e só claramente entende
o que no escuro percebe.

Ilusão luminosa de algo que o não é
de facto, a transparência aparente
do seu discurso, quando existe,
é emanção dessa mesma obscuridade.

A cegueira é sua condição.
Os filhos de Mársias são cegos,
ou perturba-os uma visão enferma.
Vazado, seu olhar é para dentro
que observa.

A palavra só rompe
ferida pela luz mais insuportável,
repetindo no vento o clamor do sangue.
Todo aquele que contemplou o corpo
de Atena vê mais além. Escuramente.

¹⁴ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa* (Porto 1992), p. 1112.

¹⁵ *O Corpo de Atena* (Lisboa 1984), p. 27.

Motivos mitológicos ressoam ainda na “Villa dei Misteri” e reaparecem, como uma surpresa, a enobrecer a vida de mediania descrita em “Tragédia de cordel”, poema que termina, em clave épica, no motivo do *nostos* de Ajax Oileu, o herói homérico que, perseguido pela cólera de Atena, por se ter vangloriado de haver escapado, apesar dos deuses, do abismo do mar, por isso mesmo perece (*Odisseia* IV.499-511).

Mas aqui não há sequer vanglória ou palavras ousadas contra a divindade¹⁶:

..... irmão de Ajax,
 nele a cólera de Atena mais não vinga
 que o manso torpor vizinho da morte,
 vencida enfim, posto que adiada:
 já só de puro sofrimento é seu sofrer.

No mesmo ano de 1984, outro poeta que por motivos diferentes conheceu as agruras do exílio, Manuel Alegre, publicava *Chegar Aqui*, uma colectânea onde, além do tema corrente do reescrever de acontecimentos contemporâneos em paralelo com outros similares da história pátria – de que “Crónica de Abril (segundo Fernão Lopes)” é talvez o mais portentoso exemplo –, figura um canto com nove poemas intitulado “Louvor de Apolo”, todos referenciados a uma viagem à Grécia em Maio de 83.

O gosto deste poeta pelos gregos e latinos, além de um sem-número de autores antigos e modernos, nacionais e estrangeiros, foi já apontado pelos críticos, e é mais do que evidente, a qualquer leitor atento da sua obra, a interiorização que faz da condição errante de Ulisses, desde os tempos de *Praça da Canção* e, sobretudo de *Um Barco Para Ítaca*¹⁷. Por sua vez, em Babilónia, no meio de uma série de referências a figuras e acontecimentos da política actual, aparece de repente, a terminar o primeiro poema, uma transposição para a ambiguidade oracular do fr. 18 Diels de Heraclito para estigmatizar a situação da Europa moderna¹⁸.

¹⁶ *O Corpo de Atena*, pp. 55-56.

¹⁷ Veja-se o prefácio de João de Melo à edição dos poemas completos, em dois volumes (Lisboa 1989) sob os títulos *O Canto e as Armas e Atlântico*, p. 23, onde aquele ensaísta escreve: “A sua preferência pelos clássicos antigos, sobretudo os gregos e os latinos (com Homero, Horácio e Virgílio à cabeça) sugere-lhe também o aproveitamento de citações e respectivas paráfrases. Ulisses, o herói homérico, mais do que o virgiliano Eneias, é o verdadeiro profeta, o signo dá própria errância – possivelmente mais até do que o próprio Camões”. Todas as citações de Manuel Alegre serão feitas por esta edição. Quanto a *Um Barco para Ítaca*, veja-se o estudo de José Ribeiro Ferreira, agora incluído na sua colectânea *Manuel Alegre: Ulisses ou os Caminhos da Eterna Busca* (Coimbra 2001), pp. 51-80.

¹⁸ *Atlântico*, p. 144. O poema está transcrito supra, no ensaio 32. Ao encontro da obra de Manuel Alegre.

Em *Chegar Aqui* os poemas em “Louvor de Apolo” irrompem álacres como um regresso às fontes e à luz de valores que não morrem e por que sempre se bateu¹⁹:

Não sei das forças da noite
Nem dançarei com bruxas em louvor de Dyónisos
Irei a Delfos celebrar Apolo

Em campo aberto cantei
Por um país de luz
Amei o jogo e a corrida
A graça o vinho o vento o mar azul

Procuro um pátio de sombra e sol
Voltado para o sul

Outro poema, intitulado precisamente “Delfos”, retoma o motivo da célebre resposta da Pítia à pergunta do enviado de Juliano-o-Apóstata – o imperador que sonhou restaurar os deuses do paganismo –, resposta essa que já inspirara Sophia de Mello-Breyner num dos seus mais belos poemas, “Crepúsculo dos Deuses”, incluído em *Geografia* (1967). Aí, ela é o fecho de uma sucessão de quadros da história da Grécia desde Homero. Diferentemente, Manuel Alegre estrutura o seu poema em cinco versos apenas, divididos em três momentos: o súbito esplendor das Rochas Fedriades sob a luz do Sol²⁰; a chegada dos bárbaros, não os das hordas destruidoras que a história do santuário registou, mas os que, de “máquinas a tiracolo” se identificam de imediato com os actuais turistas; a resposta da Pítia, transmutada numa promessa de permanência²¹:

E de repente o sol bate na rocha
Apolo passa com seu carro e seu esplendor
E enquanto os bárbaros chegam com suas máquinas a tiracolo

¹⁹ *Atlântico*, p. 207.

²⁰ Naturalmente, aqui confundido com Apolo. O sincretismo dos dois deuses, Apolo e Hélios, pode datar-se desde o século V a.C., e é o único conhecido dos poetas do Renascimento. No entanto, ainda há exemplos da distinção entre ambos pelo menos até ao século II a.C. (Altar de Pérgamo).

²¹ *Atlântico*, pp. 208-209. Este contraste irónico, a meio do poema, entre um presente banal e inconsciente e valores perenes que se subtraem ao passar do tempo, viria a ser habilmente explorado também por Sophia de Mello-Breyner no poema “A Koré”, publicado na sua colectânea *Ilhas* (Lisboa 1989), p. 43 [cf. e.g., neste volume, o primeiro ensaio]. Quanto à resposta da Pítia, transmitida por Filostórgio 7, p. 77, da edição de Berlim, era: “Diz ao imperador que o meu palácio caiu ao chão. Febo já não tem casa nem oráculo nem fonte profética; a água secou.”

A Pitonisa responde ainda a Juliano:
 “Nenhum outro deus habitará em Delfos”

Marcadas intertextualidades com o mesmo poema de Sophia de Mello-Breyner (onde se lê “e para o fundo do seu império recuaram os persas”), desta vez sugeridas na própria dedicatória à poetisa, surgem ainda na composição “Súnion”, de que já falámos noutra lugar²².

Aqui queremos apenas mencionar que o vento que trespassa o poema é sem dúvida o mesmo vento real que fustiga o templo do promontório a sudeste da Ática, mas carrega consigo a alusão ao imaginário sopro da que é talvez a mais famosa balada de Manuel Alegre, a “Trova do Vento Que Passa”²³.

Também aqui temos o seu conhecido ritmo encantatório, que irá acentuar-se no poema seguinte, o qual forma um todo com este – “Salamina”²⁴.

Pelo meio ficaram composições inspiradas em estátuas célebres (o Cavaleiro Rampin, do Museu da Acrópole, sob o título de “Estátua de Cavaleiro”, e a “Estátua de Hypócrates” do Museu de Cós, um breve elogio da Grécia, “Grego”, e um admirável “Discurso de Péricles aos Atenienses”, construído a partir do texto do Livro II.36-42, de Tucídides, em que Atenas é posta em contraste com Esparta, como símbolo da vitória do amor da liberdade sobre o medo, conforme se diz logo nas primeiras estrofes²⁵:

Deixai-os em treino permanente
 Como se a vida fosse apenas exercício
 Atenas ama o vinho e a poesia
 E Esparta o sacrifício

Que nos acusam de vida fácil e leviandade
 Que digam que não sabemos guardar segredo
 Nem combater
 Em Atenas reina a liberdade
 E em Esparta o medo.

²² *Atlântico*, pp. 211-212. Citada supra, no ensaio 4. A tradição clássica na poesia portuguesa: alguns exemplos.

²³ *O Canto e as Armas*, pp. 90-92.

²⁴ *Atlântico*, p. 212. Citado na parte final do ensaio referido na n. 22.

²⁵ Todos em *Atlântico*, respectivamente pp. 208, 210, 209, 210-211.

Uma nova versão de “Regresso a Ítaca”, ainda no mesmo livro, é uma resposta desalentada à animosa fala de Ulisses em *Um Barco para Ítaca*²⁶.

No ano seguinte àquele que estivemos a considerar, um outro poeta, José Augusto Seabra, que conheceu também o exílio e nele se enriqueceu culturalmente, publica um livro de versos com o título de *Gramática Grega*, que tem como epígrafe uma versão muito perfeita do fr. 93 Diels de Heraclito: “O deus cujo oráculo está em Delfos não diz nem cala: faz sinal”. O mesmo filósofo enigmático e de estilo aforístico vai regressar a meio do livro²⁷:

ó Heraclito,
tu o disseste
com voz de fogo
pensando o logos

em versos que reúnem dois temas-chave do pensamento deste pré-socrático.

Ao belo livro de José Augusto Seabra aplica-se perfeitamente a apreciação que viria a fazer do seu estilo António Ramos Rosa, no prefácio a *Fragmentos de Delírio*²⁸: “possui o fulgor de um breve relâmpago de palavras”.

Já nos é difícil subscrever outra observação do grande poeta e ensaísta, a de que “a poesia de José Augusto Seabra é a formulação de um instante minucioso, subtil, frágil e fugidio” (...) uma “poesia do efémero”. Se essa classificação pode, efectivamente, aplicar-se a muitas composições, não julgamos que seja esse o caso da maioria das que constituem *Gramática Grega*. É certo que várias entre elas registam um momento e consagram o nada, a ausência, a que o mesmo crítico se refere. Mas, a um nível mais profundo, encontramos a oposição perene passado/presente, e, por toda a parte, “a vertigem do rigor” inculcada na poesia portuguesa pelo mesmo Ramos Rosa, na definição lapidar de Eduardo Lourenço²⁹.

Qual o helenista que não se deleitará com as “vagas víneas” que transpõem para português o intraduzível οἴνοπα πόντον homérico³⁰? Observemos ainda que os signos de toda uma terminologia linguística, que consagram a papel

²⁶ *Atlântico*, pp. 216-217. Deixamos aqui de lado a forte presença virgiliana em passos de *Babilónia*, desde a *IV Bucólica* às *Geórgicas* (*ibidem*, p. 182).

²⁷ *Gramática Grega* (Porto 1985), p. 43. Todas as citações serão feitas por esta edição, a menos que se especifique o contrário.

²⁸ *Fragmentos de Delírio* (Ponta Delgada 1990), p. 8. A citação seguinte é da p. 7.

²⁹ *Tempo e Poesia* (Porto 1974), p. 220.

³⁰ *Gramática Grega*, p. 31.

do *logos*, que aponta já no título do livro, são as metáforas dominantes³¹. Damos exemplos colhidos dos dois primeiros textos³²:

Tanta ruína
sem nome. Declinar
que alfabeto
entre a língua dos restos? Hecatombe
insensata
dos deuses
saciados.

O motivo do canto das cigarras (presente, na Literatura Grega desde Homero, e recorrente neste livro³³, como fundo sonoro indissociável do calor mediterrâneo e da paisagem grega) aparece no seguinte, a sublinhar a mesma oposição passado/presente do primeiro poema:

As cigarras rondavam
as espaldas da Acrópole
vergada. Repetiam
as sílabas roídas
por séculos
de nada.

Os vestígios de um passado luminoso num presente perdido, através de múltiplas referências culturais (a Pítia, a serpente Piton e, a enquadrar este cenário délfico, o aedo, cuja cegueira é transposta para a língua), num conjunto onde cada palavra tem o seu peso certo no lugar certo, estão no cerne de um outro poema já analisado³⁴.

Muitos são, naturalmente, os mitos que perpassam neste livro. Singularizamos apenas dois, o de Ulisses, em duas versões que se completam, a da p. 31 (“Qualmente as vagas”) e a da p. 46 (“Aqui Ulisses”), em que a polissemia de “tecer”, “tramar” e “destecer” permite a espiritualização da teia de Penélope como a da “pura Ideia”, e o de Orfeu e Eurídice, que introduz na irrevogável separação dos

³¹ E.g., *Gramática Grega*, pp. 21, 35, 45, 46, 54.

³² *Gramática Grega*, pp. 15 e 16, respectivamente.

³³ *Gramática Grega*, pp. 16, 32, 42.

³⁴ *Gramática Grega*, p. 21. Vide, neste volume, o primeiro ensaio.

dois apaixonados a noção platónica de uma mimese de segundo grau, através dos ecos do som da música³⁵:

De que iludias
a tua imagem
quando fugias
à luz do Hades

e marginavas
a curva fria
por que subias
sempre encantada?

Onde paravas
já tão vazia
de fascinada

se Orpheu ouvias
no som da harpa
só refractada?

Dos quatro livros de versos reunidos por Orlando Neves em *Noema*³⁶ um tem justamente o título de *Regresso de Orfeu*. O mito grego de Orfeu, com a sua dupla face – o binómio *mors/amor* e o poder encantatório da poesia e da música – nunca estiveram ausentes da tradição literária ocidental. Entre nós principia no *Cancioneiro Geral*, tem os seus momentos mais altos na lírica camoniana (e também em *Os Lusíadas*) e num sem número de epígonos, vai dar o título à famosa, influente e efémera revista dos poetas do Modernismo e também a um livro de Miguel Torga (*Orfeu Rebelde*, epígrafe que vale por um pseudónimo). Numerosos poetas do chamado pós-modernismo retomam o mito³⁷, mas, no meio de todas estas intertextualidades onde ele se insinua, não devemos esquecer o magistério de Rilke em *Die Sonette an Orpheus*, compostos em 1922 e entrados na Literatura

³⁵ Em *Gramática Grega*, p. 61, o poeta do indizível voltará ao tema, numa espécie de poema em prosa. Quanto à noção platónica da imitação “três pontos afastada da realidade”, contando à maneira grega, está na *República* 597e.

³⁶ De *Noema* (Lisboa 1991) serão feitas todas as citações. A primeira edição do *Regresso de Orfeu* data de 1989.

³⁷ Estudámos a presença deste tema em Camões (“O mito de Orfeu e Eurídice em Camões”) e em Miguel Torga, Sophia de Mello-Breyner e Gomes Ferreira (“Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea”), trabalhos depois incluídos em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1988 [2012]) [vide, neste volume, o ensaio seguinte].

Portuguesa, como tantas outras obras do poeta de Praga, pela pena sensível, rigorosa e fundamente poética de Paulo Quintela, em 1969. Talvez estes versos do Soneto V condensem, como nenhuns outros, a universalidade da metonímia:

... Wir sollen uns nicht mühn
um andere Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt

... Não nos afadiguemos
por outro nome. Uma vez por todas:
é Orfeu quando há canto...

Orlando Neves é, como dissemos, um dos poetas mais recentes a mergulhar de novo nesse tema. Subintitulado “Clamor”, o livro é sobretudo uma meditação niilista sobre a condição do homem e a missão do poeta na procura da verdade. Apresentado como a reentrada de Orfeu vindo do Hades, “onde viu morrer Eurídice”, “no mundo dos homens”, os dados concretos do mito assomam aqui e ali. Por exemplo, logo no primeiro poema³⁸:

... como um imolado, extinto
eco esquecerás o louro cabelo de
eurídice e o domino encantador
dos doces animais...

os mesmos que reaparecem fascinados em “quando / os suaves animais se embruxavam no meu canto / e me viam, louco de luz” (p. 42); ou, mais adiante, neste reconhecimento da sua incapacidade de atingir a verdadeira essência do amor³⁹:

Errei todos os nomes do amor, Eurídice.
Eis que me pesa o regresso, o retorno
a que me prendo. Todos os murmúrios
me são proibidos e as palavras
sentaram-se nos meus ouvidos...

Mais claro ainda se torna o eterno motivo da troca fatal de olhares, com que termina outro poema⁴⁰:

³⁸ *Noema*, p. 11.

³⁹ *Noema*, p. 21.

⁴⁰ *Noema*, p. 39.

No dom noturno do olhar, a amada morre.

A visão de Eurídice reaparece entre os factores de aniquilamento que destroçam o poeta em “A penumbra assim da hora” (p. 45) e, de forma mais nítida, quase cristalina, no soneto “Porque é da recordação que falo e a sinto”, especialmente nestes versos⁴¹:

..... Calma e calmante,
 é esta embriaguez do silêncio em que recordo,

 tão puro como a neve recentemente caída,
 o desenho do teu frágil corpo, a fluída
 e etérea exalação do teu último olhar.

O Orfeu dilacerado pelas Ménades, por não mais querer prestar atenção às mulheres depois da perda definitiva de Eurídice, tal como o descreve Ovídio nas *Metamorfoses* (XI.1-66), esse, identifica-se plenamente com o poeta no canto que principia⁴²:

Exclamam contra mim todas as fulgurações
 dos peixes, o brilho fugaz dos répteis, as hastes
 brancas dos animais da terra e os fortes aromas
 dos frutos e os ninhos das águias nas altas
 montanhas. Exclama contra a agonia
 da voz por romper nos olhos das mulheres em
 fúria e a massa sufocante dos claros dias
 e o silvo estrangulado no oco das pedras.

Ao longo do livro, afloram, aqui e ali, leituras dos pré-socráticos, dos quais dois figuram nas epígrafes alógrafas iniciais: um fragmento de Parménides muito conhecido e muito discutido (3 Diels) e outro de Demócrito (188 Diels). A hipótese de conhecimento directo do grego parece, no entanto, de excluir.

Por outro lado, as intertextualidades da obra alargam-se claramente à grande poesia de Píndaro, quando nela se repercute a frase aforística da abertura da *I.^a Ode Olímpica* (“A melhor coisa é a água”) ou se proclama “a efemeridade / da raça humana”, como se lê mais adiante na mesma ode (v. 66)⁴³.

⁴¹ Noema, p. 54.

⁴² Noema, p. 52.

⁴³ Noema, p. 11.

Situação semelhante ocorre num dos poemas de *Lamentação em Cáucaso* (pp. 124-125), formado por seis quadras onde, após cada uma das anáforas “Vem e diz”, é fácil discernir textos de Alceu e Álcman (primeira estrofe), de Mimnermo (segunda estrofe), de Arquíloco (terceira e quarta), de Píndaro, Mimnermo e Anacreonte (quinta)⁴⁴.

Também um fragmento de Heraclito (51 Diels) é fácil de reconhecer em “a esta harmonia que me / une e separa, tensão da flecha no / vibrátil arco” (p. 106).

Poderiam referir-se ainda outros casos, mas talvez seja mais curioso observar como o fr. 6 Diehl, vv. 3-4 (= 16 Page) de Simónides, que figura, liberrimamente traduzido, ainda que com certa beleza, na série de epígrafes alógrafas deste livro:

Tudo passa, tudo flui, tudo nos foge como
um voo de libélula numa tarde de verão.

reaparece muito mais próximo do original grego na composição da p. 115, que principia, aliás, com reminiscências claras dos preparativos de um banquete descrito no fr. 1 West de Xenófanes:

Na mesa de queijo e mel,
fresca água e ardoroso vinho,
não é firme a vida. Como a
fortuna que muda ao bater
de asas de uma mosca, assim
permanece o efémero sabor
do doce e do amargo. Nem os
deuses põem termo ao que é
mortal.

Mas tais divagações pela poesia lírica e elegíaca grega arcaica não destoam no conjunto das lamentações de Prometeu, que conserva, do mito em geral, o motivo do “fígado que nasce, morre / e renasce” (p. 113), da “garra da águia” (p. 135), daquele a quem “Só minha absurda aparência / a Ave dilacera”, como se lê na conclusão do belo poema de abertura (p. 103), das repetidas alusões ao fogo roubado pelo titã. E algo do entusiasmo do *πρῶτος εὐρετής* do drama de Ésquilo aparece transfigurado em poemas como “Na mão possui a força de vir-a-ser” (p. 120) ou “Seja a dor o meu júbilo. Por aos deuses opor” (p. 122).

⁴⁴ Pela ordem por que foram citados no texto: Alceu, fr. 357 Lobel-Page; Álcman, fr. 39 Davies; Mimnermo, fr. 1 West; Arquíloco, frs. 2 e 5 West; Píndaro, *VIII.^a Pítica*, vv. 95-96; Mimnermo, fr. 12, v. 7 West; Anacreonte, fr. 11, vv. 3-4 Page. Todos estes textos – bem como diversos outros citados adiante – se encontram traduzidos na nossa antologia *Hélade* (cit. supra, nota 9).

Os outros dois livros de tema clássico de Orlando Neves são, na sua maior parte, uma série de longas apóstrofes a duas figuras femininas gregas bem distintas: a poetisa Safo, uma; a princesa Nausícaa, outra. Trata-se de *Odes de Mitilene* e *Ulisses e Nausícaa*, respectivamente.

As Odes de Mitilene dirigem-se a Safo, cuja presença conjuram de muitos modos, por vezes nimbados de cintilações físicas, como estas⁴⁵:

..... Bela e pálida Safo, a calma
asa rola nos seus olhos, com pontas de ouro
brilham os cedros, a mão, lâmpada erradia,
desenha o peito, os sinais da noite
descem nas suas pálpebras de ébano.

Em outros, Safo, ela mesma, é o objecto do anseio de uma epifania, como sucede em relação à divindade nalguns fragmentos da poetisa de Mitilene (p. 77) ou parece identificar-se com a própria poesia (p. 76). Ela é ainda a que, oriunda de uma natureza tumultuosa, compartilha com os deuses a imortalidade e a eternidade⁴⁶:

Safo, a dos ombros de cobre,
a que se mede com os deuses,
imagem móvel da eternidade.

Outros poemas mais breves, que sugerem a configuração – que não o ritmo – da estrofe sáfica, aproximam-se daquela brevidade e simplicidade de grande efeito artístico que nela louvaram as palavras célebres de Meleagro: Σαπφοῦς βραία μὲν, ἀλλὰ ῥόδα (“breve é a poesia de Safo, mas são rosas”). São exemplos disso as quadras de pp. 75 e 80, especialmente esta última:

Se contigo ardo, Safo,
se todas as coisas provêm
da noite, seremos a chama
da eterna beleza.

Formal e tematicamente, é a última ode (p. 96) a que mais se aproxima de um original de Safo. Trata-se do fr. 2 Lobel-Page, contido no famoso óstrakon da Biblioteca Laurenziana-Medicea de Florença, cuja interpretação tem dado lugar a múltiplas conjecturas, que as lacunas do texto não permitem confirmar nem eliminar com segurança. Evidente é apenas que, para um jardim de sonho, onde há

⁴⁵ *Noema*, p. 70.

⁴⁶ *Noema*, p. 84.

macieiras, roseiras e água fresca, um prado coberto de flores primaveris e brisas que sopram suavemente, se convoca a presença de Afrodite, coroada de grinaldas, para verter nas áureas taças o néctar. Alguns destes elementos descritivos, transferiu-os o poeta para a sua ode; outros foi buscá-los ao fr. 105 Lobel-Page (a maçã rubra). As taças, que eram douradas, como tudo o que é de uso divino, passaram à liga metálica com que o uso humano tenta simbolizar uma eternidade que não lhe pertence, o bronze; e os “fulvos pães” provêm, naturalmente, do banquete de Xenófanes de que já falámos, tal como a “insone madrugada” ascende ao fr. 303 Davies de Íbico; do mesmo poeta ainda (fr. 287 Davies), as pálpebras escuras e o tema da chegada de Eros. Mas tudo se transforma numa gloriosa oposição entre o poder divino, enganador, e a capacidade humana de auto-superação e de perpetuação, ainda que destruidora:

O grande bico do deus, a sua escura pálpebra
nos contemplam, Safo, na insone madrugada
Trememos à sua chegada. Mas sob os sombrios
loureiros, com ternos olhos vemos os nossos
corpos despedirem-se da noite sagrada
em que tiveram a sua parte nas águas frescas
dos rios e nas vespéras rosas do poente.
E aos deuses que mentem, à última cinza
das suas asas, opomos o rigor e o lume,
o vivo desejo com que, ilimitados, geramos
a vida e nela exercemos o ansiado poder
destruidor. Está já pronto outro vinho,
outra maçã rubra. Sobre a mesa de pedra
fria, fulguram os fulvos pães e as brônzeas
taças. Deslumbrante é o vento que recebemos
no rosto, pura transparência que nos oferece
o seio e em nós procura o harmonioso cansaço,
o coração final.

Em *Ulisses e Nausica*, em cujo pormenor não entraremos, a glosa livre do Canto VI da *Odisseia* conserva o motivo da dança da princesa e o epíteto dos seus “alvos braços”⁴⁷, da simplicidade do encontro entre o herói náufrago e a filha do rei, mas o que mais se salienta em quase todas as composições é a noção de brilho e plenitude, da alegria de ser e do mistério de perecer, de um tempo anulado e da procura de um sentir do universal em permanente mutação.

⁴⁷ *Noema*, pp. 148, 150, 163, 172, respectivamente. Sobre o primeiro destes poemas, vide, neste volume, o primeiro ensaio.

Nesta breve amostragem que acabamos de fazer, colhida em obras recentes de quatro poetas portugueses, dos quais os três primeiros marcados pela diáspora de cujos reflexos se tem alimentado em várias épocas a nossa história literária, pode concluir-se que todos eles revelam a presença, em profundidades variáveis, da herança greco-latina. Termo de comparação, experiência que se renova nos acontecimentos graves da contemporaneidade (Rui Knopfli, Manuel Alegre), exercício de recuperação de um passado esplendoroso que só se alcança pelo poder do verbo (José Augusto Seabra), revitalização de mitos que melhor encarnam a rebeldia auto-destruidora do homem e a sua sede de auto-superação, em contraste com a sua impotência e efemeridade (Orlando Neves), com maior ou menor aproximação à matriz grega e ao ambiente cultural de que ela se nutriu, estes exemplos reflectem e refractam de mil maneiras a vitalidade de uma mensagem que não se extingue.

36. MOTIVOS CLÁSSICOS NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: O MITO DE ORFEU E EURÍDICE*

Os mitos gregos são, todos o sabem, uma presença continuada na cultura europeia, que nem a época medieval interrompeu completamente. Exemplos de situações humanas extremas, matéria de alegoria, motivo de embelezamento literário, artístico ou musical, para tudo têm servido. O homem do século XIX, e sobretudo o do nosso tempo, encontra neles campo de reflexão interminável, quer se situe no ângulo de visão psicanalítico, quer no antropológico, quer no sociológico ou no da história da religião. Não vamos aqui reabrir um debate sobre uma questão que é alheia ao nosso propósito. O que nos interessa considerar é o facto, por todos reconhecido, de os mitos gregos terem assumido na literatura ocidental contemporânea um papel de relevo tal, que se tornaram indissociáveis de muitas das obras-primas da actualidade. Para já não falar do *Ulysses* de James Joyce e do de Kazantzakis, e de tantos poemas de Rilke, de T. S. Eliot, de Ezra Pound, de W. B. Yeats, de W. H. Auden, há toda uma série de autores franceses, como Giraudoux, Sartre, Montherlant, Cocteau, Gide, Camus, Anouilh, que renovaram temas clássicos, cada um à sua maneira. Nessa corrente ocupam também lugar alguns dos melhores poetas portugueses contemporâneos, como já mais do que uma vez tenho procurado demonstrar. Será interessante seleccionar um mito dos mais conhecidos – o de Orfeu e Eurídice – e três dos poetas actuais dentre os mais representativos – Gomes Ferreira, Miguel Torga e Sophia de Mello Breyner – para analisarmos os diversos aproveitamentos dados à história do Cantor da Trácia.

Até que ponto o mito de Orfeu é antigo, não se sabe dizer. O seu nome não surge antes do século VI a.C., num fragmento de um poema de Íbico (25 Page), de que só

* Publicado em *Humanitas* 33-34 (1981-1982) 127-145. Retomado em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 2012 (2.ª ed. rev.), 303-322. Lição proferida, em 20 de Abril de 1982, no âmbito do II Curso de Actualização de Línguas e Literaturas Clássicas, organizado pelo Instituto de Estudos Clássicos e pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

restam estas palavras: *ὄνομάκλυτον Ὀρφήν* (“o ínclito Orfeu”). Mas, pela mesma altura, ele aparece representado numa métopa do Tesouro de Sición em Delfos, na expedição dos Argonautas¹. Se esta associação é antiga, então Orfeu ascende aos primórdios da cultura grega, e é mesmo anterior à *Odisseia* que fala da nau de Argos por todos celebrada (*Ἄργῶ πᾶσι μέλουσα* – XII.70). Um poeta helenístico que, séculos depois, se inspirou no tema, Apolónio de Rodes, chegou mesmo a contar que as Sereias acabaram por serem vencidas pelo canto de Orfeu, o que foi a salvação dos Argonautas². Também esta questão da antiguidade do mítico citaredo é assunto que tem sido muito discutido³ e terá talvez ainda que ser todo revisto, se continuarem a aparecer novos dados.

Efectivamente, não longe do tempo em que Simónides cantava (fr. 62 Page)⁴:

τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι
 πωτῶντ' ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς,
 ἀνὰ δ' ἰχθύες ὀρθοὶ
 κυανέου ἕξ ὕδατος ἄλ-
 λοντο καλᾷ σὺν αἰοιδᾷ.

um papiro do século IV a.C., ainda não totalmente publicado, mas já parcialmente conhecido, comentava uma teogonia pré-socrática cujos ensinamentos por duas vezes declara derivarem de Orfeu. Refiro-me, é claro, ao famoso Papiro de Derveni, encontrado em 1962. Esta atitude didáctica está, aliás, em plena consonância com os versos de Aristófanes em *As Rãs* (1030-1034)⁵:

Ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρῆ ποιητὰς ἀσκεῖν. Σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς
 ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.
 Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι,
 Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δὲ
 γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους·

Mas, voltando ao motivo do poder da música, que é um dos aspectos mais salientes do mito, a seguir a Íbico temos *Ésquilo* (*Agamémnon* 1628-1632), a referir

¹ Esta parte da lenda é confirmada por Píndaro, *Píticas* X. 313-315.

² *Poema dos Argonautas* IV.893.

³ Cf., por exemplo, o discutido livro de Robert Böhme, *Orpheus. Das Alter des Kitharoden* (Berlin, 1953), e a recensão que dele fizemos em *Humanitas* V-VI (1953-1954), XI-XV.

⁴ “Inúmeras, as aves voavam sobre a sua cabeça e os peixes, em pé, saltavam das águas de anil do mar, ao som do seu belo canto”.

⁵ “É assim que os poetas devem exercitar-se. E repara, desde início, como esses poetas nobres se tornaram úteis! Orfeu ensinou-nos os mistérios e a abstenção do crime; Museu, a cura das doenças e os oráculos; Hesíodo, os trabalhos da terra, a estação dos frutos, a lavoura.”

que Orfeu, com a sua voz, levava atrás de si a Natureza. Este poder aparece-nos pela primeira vez transposto para o além, em ligação com a figura de Eurídice, na *Alceste* de Eurípides (357-362), ou seja, em 438 a.C. A alusão é breve, demasiado breve para sabermos se o êxito fora completo ou se já então surgira aquele motivo que se tornou célebre, da segunda perda da mulher amada, porque o poeta não soube vencer a ânsia de olhar para ela, antes de regressar à luz do dia⁶.

As lendas foram-se multiplicando em volta de Orfeu. No Livro IX da *Descrição da Grécia* (30.4-12), Pausânias dá umas poucas de versões regionais, depois de começar por prevenir o leitor⁷:

Πολλὰ μὲν δὴ καὶ ἄλλα πιστεύουσιν οὐκ ὄντα Ἕλληνας...

Se fôssemos estruturalistas, teríamos de ter em conta todas essas “falsidades” e mais ainda outras, que omitimos por brevidade, para conhecermos o mito. Mas o que dele nos interessa reter são as “cristalizações” – para usar a terminologia de Walter Burkert – que lhe advieram do seu tratamento por dois dos maiores poetas latinos. Pois foram essas, efectivamente, as que estiveram na base de todas as versões modernas. Referimo-nos, como é evidente, ao *epyllion* do final das *Geórgicas* de Virgílio (IV.453-527) e ao começo dos Livros X e XI das *Metamorfoses* de Ovídio.

Porque vamos precisar destes dados, recordemos sumariamente a sequência narrativa de cada um deles.

Em Virgílio, temos um prelúdio, em que Eurídice, ao fugir de Aristeu, recebe a mordedura mortal de uma serpente; choram-na as Dríades e as montanhas, e Orfeu tenta consolar-se com o canto e a lira. A parte central é a catábase de Orfeu, com os motivos do avançar das sombras, a cessação dos terrores e das penas infernais (abrandamento das Euménides, de Cérbero, paragem da roda de Ixião), ante a beleza da música, e a ascensão até à luz; depois, o momento em que o cantor olha para a amada, que lhe fala ainda, lamentando-se e estendendo as mãos, para logo ter de partir na barca estígia. O epílogo é o canto doloroso de Orfeu, que durante sete meses atrai até os tigres e os carvalhos, a sua não-aceitação de outra mulher, pelo que sofre a vingança das Cícones, que, nas bacanais, o dilaceram, enquanto a cabeça do poeta, rolando no Hebro, clama ainda por Eurídice.

Nas *Metamorfoses*, Ovídio tinha de competir com o frémido de humanitarismo (como o daquele formoso verso: *Ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes* – *Geórgicas* IV.489⁸), com a sobriedade de Virgílio. A motivação da mordedura de Eurídice é suprimida, mas a catábase é enriquecida (como não podia deixar de ser no retórico poeta de Sulmona) com a argumentação desenvolvida no canto de Orfeu

⁶ Cf. A. M. Dale, *Eurípides: Alcestis* (Oxford, 1954, reimpr. 1978), p. 80.

⁷ “Há muitas falsidades em que os Gregos acreditam...”.

⁸ “Loucura perdoável – soubessem os Manes perdoar.”

aos reis do Hades e com a multiplicação do motivo da suspensão dos suplícios (Tântalo, Ixião, Danaides, Sísifo), a que não falta, a acompanhá-lo, o choro das Euménides. No momento de olhar para trás, repete-se o motivo do estender das mãos de Eurídice, mas a sua voz já não é mais do que um vale, pois “de que havia de queixar-se, senão de ser amada?” (X.61). O desespero de Orfeu é amplificado com comparações míticas, com as suas preces vãs e tentativas de atravessar de novo o rio; permanece na margem sem comer e durante três anos não aceita as mulheres que o procuram, e, em vez disso, ensina a amar os jovens na flor da idade. Reaparece o tópico da atracção do seu canto sobre as árvores, as feras, a Natureza; e esse canto desdobra-se em histórias que ocupam todo o resto do livro (maneira caracteristicamente ovidiana de ligar os seus temas); o dilaceramento pelas mulheres da Trácia, sobre quem a sua música não tem poder, o lançamento ao Hebro da cabeça, transportada pelas águas até à costa de Lesbos, o pranto da Natureza pelo poeta, a sua segunda descida aos Infernos, onde “olha, em segurança, para Eurídice”, formam o começo do Canto XI.

Ao elemento essencial e certamente inicial da história – a magia exercida pelo canto – vem juntar-se o do terrível binómio *mors-amor*, duas potências ambas invencíveis. Compreende-se que um drama com estes ingredientes não tenha cessado de atrair os artistas. Adesão, ironia, distorção, recriação, de tudo encontramos. Efectivamente, o mito foi tratado vezes sem conta e de inúmeras maneiras em diversos países, na poesia, na música, nas artes plásticas, desde a Idade Média aos nossos dias, e com particular relevo no século XX⁹.

As composições que vamos analisar situam-se entre 1946 e 1980. Neste período de tempo, cada um dos autores voltou mais do que uma vez ao tema. Cremos, por isso, que será mais instrutivo tratá-los separadamente, e, como foi Miguel Torga quem abriu a série, principiaremos por esse.

Orfeu parece ser, para Miguel Torga, acima de tudo, sinónimo de poeta. Assim se explica o título de um dos seus livros, *Orfeu Rebelde*, bem como a própria poesia da colectânea que tem essa designação (pp. 10-11), e ainda o final do “Memorando”, inserto em *Diário VI* (pp. 144-146), além de muitos outros passos dispersos¹⁰. É essa sinonímia que está no íntimo do poema “A Orfeu” (*Odes*, p. 7), onde o motivo das

⁹ Veja-se uma enumeração não-exaustiva (falta, por exemplo, o belo poema de Rilke, “Orpheus, Eurydike, Hermes”), na edição comentada de *Eurydice* de Jean Anouilh, por Rambert George (Paris, 1958). Sobre o tratamento medieval do mito, vide John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages* (Harvard University Press, 1970). Sobre o seu tratamento em poetas portugueses do século XVI, designadamente em Camões, vide o nosso artigo “O mito de Orfeu e Eurídice em Camões”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, 2012), pp. 69-81.

¹⁰ Enumerados supra, na nota 36 do ensaio “Os mitos clássicos em Miguel Torga”. Retomamos aqui algumas afirmações feitas nesse artigo.

cordas da lira é aproveitado, como já vimos num ensaio precedente¹¹, para uma bela imagem que sugere a tensão do acto criador.

É ainda como sinónimo de poeta, em busca da poesia – aqui identificada com Eurídice –, que se imagina esta catábase de transparente simbolismo (*Diário VI*, p. 122), a condenar o desprezo a que a arte é votada:

Desço aos Infernos sem nenhuma esperança.
O que morreu no coração dos deuses
nunca mais ressuscita.
Pode animá-lo o fogo da paixão;
do outro lado da desilusão
o próprio morto já não acredita.

Eurídice não volta a ser na terra
o que foi algum dia.
O seu nome, que o sol não alumia,
é o cansaço divino a dormir.
Toda a corte do céu deixou de amar
não só os poetas, mas a poesia.

Numa das suas mais belas e mais recentes composições, datada de 1980 e inserta em *Diário XIII*, p. 159, o autor evoca a figura tutelar regressando através das névoas do mito, até se realizar na fantasia do poeta:

Vem pela mão de Orfeu.
Vem, através dos tempos
E da morte,
Realizar, enfim,
O seu noivado eterno.
Do negro inferno.
Do esquecimento,
Vem, casta e feminina,
Oculta no seu próprio encantamento,
Vem só em pensamento.
Ele é que a imagina.

Mas o motivo da catábase ressurgirá ainda umas poucas de vezes. Numa delas, Eurídice identifica-se, como no mito, com a mulher amada. Mas, neste caso, trata-se de uma situação inversa da tradicional: Eurídice foi causa de uma desilusão

¹¹ Mencionado na nota anterior.

terrível. Por isso os condenados dos infernos regressavam às suas penas. Mais ainda, o próprio poeta se identifica com eles: Sísifo, Tântalo, as Fúrias. O poema intitula-se “Eurídice” e está inserto em *Orfeu Rebelde* (pp. 62-63):

Agora,
são as Fúrias
que me dilaceram.
O que de ti me deram
os deuses infernais,
não era teu.
Sombra dum sonho que já não vivias,
em vez de iluminar, enegrecias
o caminho de Orfeu.

E fitei-te nos olhos, luzes mortas.
Caronte abria as portas
da minha perdição.
Todos os condenados,
libertados
no momento supremo do meu canto,
regressavam ao pranto
da condenação.

E eu próprio ia arrastar
a minha pedra de desassossego.
E eu próprio ia ter sede
e fome, eternamente.
Eu próprio recebia,
no espírito e na carne,
o beijo enraivecido
das Iras,
que não perdoam a nenhum mortal
as divinas mentiras
que o amor desmascara, por seu mal.

Quatro anos mais tarde, uma composição com o mesmo nome, publicada em *Câmara Ardente*, reflecte uma situação oposta, em que outra Eurídice recebe esse nome na qualidade de mulher do poeta. O quadro é de harmonioso entendimento. Em vez da descida aos infernos, temos o motivo sublinhado da melodia que embeleza a vida em comum¹².

¹² Pp. 64-65. Sobre este poema, vide, neste volume, o ensaio 24. Os mitos clássicos em Miguel Torga.

A catábase pode também transformar-se na descida ao seu próprio íntimo, como sucede em “Descida aos infernos”, de *Orfeu Rebelde* (pp. 16-17), não à procura / da sombra / dum amor perdido, mas porque é o repetido / aceno / do próprio abismo / que me seduz. Aí, em vez da magia da música, é a sua destruição, ante o horror do que em si mesmo descobre, sem esperança num céu que não aceita¹³:

E entro finalmente
no reino tenebroso
das minhas trevas.
Quebra-se a lira,
cessa a melodia;
e um medo triste, de vergonha e assombro,
gela-me o sangue, rio sem nascente,
onde o céu, lá do alto, se reflecte,
inútil como a paz que me promete.

Os velhos temas do mito foram todos invertidos. Mas reaparecem noutros pontos. Até num conto de *Rua*, intitulado “Música”, há um momento em que o cruzar dos olhares do jovem organista apaixonado e da amada inacessível, aproximação única de dois destinos que se não encontrarão mais, tem o sinete do tema do adeus irreversível que dá a sua pungência à história contada por Virgílio e por Ovídio:

Elá fixou-o durante algum tempo, terna e angustiadamente, a envolvê-lo numa onda de desejo e renúncia. Depois, passou, saiu, e perdeu-se na rua. Mas havia naquele encontro qualquer coisa que significava um adeus. Eurídice não pudera resistir mais, e aceitava a perdição, olhando o amado.

É esse mesmo aceno que os dois poetas latinos perpetuaram que se vislumbra ainda em “Saudade” (*Diário XI*, p. 132):

Não digas,
não acenes,
não te lembres.
Que se mantenha mudo, hirto e sem memória
o nosso adeus eterno.
E que o poeta, do seu negro inferno,
cante como puder
a trágica aventura de encontrar
e perder, a sonhar,
o teu corpo aberto de mulher.

¹³ Algo de semelhante – mas sem referência ao mito – subjaz ao complexo poema de Carlos de Oliveira, “Descida aos infernos” (1949), sobre o qual vide a fina análise de Eduardo Lourenço, *Sentido e forma da poesia neo-realista* (Lisboa, 1968), pp. 180-182.

Nesta variedade de tratamentos, os temas fundamentais – o valor da poesia, a perenidade do amor, a invencibilidade da morte – entretecem-se em múltiplas voltas com os fios do velho mito. Vejamos agora o que com eles fizeram outros poetas.

Quatro composições, das quais três com o título de “Eurydice” (escrito à maneira grega), e todos tomando-a como motivo central, são as que sobre o tema encontramos em Sophia de Mello Breyner Andresen. A primeira figura em *No Tempo Dividido*, p. 16, mas o facto de mais tarde ter sido incluída, na *Antologia* editada pela Livraria Moraes, entre os poemas de *Dia do Mar*, leva-nos a supor que data de 1947 ou antes. A mesma colectânea, *No Tempo Dividido*, apresenta um soneto com idêntico título na p. 45. As outras duas pertencem, uma a *Coral* (1950, p. 91) e outra a *Dual* (1972, p. 14).

Parece-nos evidente, na primeira e na última, a identificação de Eurydice com a poesia. Na mais antiga, acumulam-se as imagens cósmicas de que a arte de Sophia se alimenta: a noite, o firmamento, o mar, as estrelas. Mas, por trás, está o motivo rilkeano da perda da existência, da caducidade do ser, até à imponderabilidade das metáforas finais:

A noite é o seu manto que ela arrasta
sobre a triste poeira do meu ser
quando escuto o cantar do seu morrer
em que o meu coração todo se gasta.

Voam no firmamento os seus cabelos
nas suas mãos a voz do mar ecoa
usa as estrelas como uma coroa
e atravessa sorrindo os pesadelos.

Veio com ar de alguém que não existe
falava-me de tudo quanto morre
e devagar no ar quebrou-se, triste
de ser aparição, água que escorre.

Com esta visão triste da poesia (logo dada nos dois primeiros versos), contrasta o momento de êxtase, de harmonia, com que termina um poema também rilkeano de *Dia do Mar*, “O Anjo”:

E foi como se tudo se extinguisse,
como se o mundo inteiro se calasse,
e o meu ser liberto enfim florisse,
e um perfeito silêncio me embalasse.

Nas suas mãos a voz do mar ecoa – dissera no v. 6 do poema que primeiro referimos. Este mesmo motivo das mãos e do mar é claramente aplicado a Eurídice-poesia, numa breve composição em que se afirma aquele sentimento que António José Saraiva e Óscar Lopes chamaram “a unidade do poeta com as coisas”¹⁴. De novo confluem os seus motivos favoritos nestes quatro densos versos que poderiam contar-se entre as várias “Artes Poéticas” dispersas ao longo dos seus livros:

O teu rosto era mais antigo do que todos os navios
no gesto branco das tuas mãos de pedra
ondas erguiam seu quebrar de pulso
em ti eu celebrei minha união com a terra.

Os outros dois poemas espelham mais de perto o motivo do reencontro na catábase, logo desfeito. O que pertence a *Coral* combina, com aquele “metaforismo cristalino” de que fala Eduardo Lourenço¹⁵, dois mitos em contraponto: o de Eurídice perdida na vastidão da praia com o de Endymion, que, pelo contrário, ressurge com a própria Natureza:

A praia lisa de Eurydice morta
as ondas arqueadas como cisnes
as espumas do mar escorrem sobre um vidro
num gesto solitário passam as gaivotas.

Endymion ressurge dos destroços
os pinheiros gemem na duna deserta
o lírio das areias desabrocha
o vento dobra os ramos da floresta.

Anos antes, em *Dia do Mar*, era precisamente Endímion que visionara numa praia abandonado / à luz, e pelos ventos destroçado, / e os teus membros rolaram nos oceanos. Endímion, por quem lutaram deuses desumanos, o amado de Selena, personificação do sol poente, é agora o símbolo de um renascer da terra, exposta aos ventos, mas resistente e animada da vida da sua própria vegetação, que teima em agarrar-se ao solo.

Esta solidão da praia longa e nua, varrida pelos ventos ou flagelada pela luz intensa, em que só o mar é uma presença móvel, faz parte do cenário de alguns dos mais belos poemas de Sophia de Mello Breyner¹⁶.

¹⁴ *História da Literatura Portuguesa* (Porto, 1975), p. 1133.

¹⁵ *Sentido e forma da poesia neo-realista*, cit., pp. 231-232.

¹⁶ E.g. “Mar”, “Meio-Dia” e “Paisagem”, todos de *Poesia* (1944, 1959).

O mar reaparece na composição em que mais nitidamente se afirma o mito de Orfeu e Eurídice, o soneto da p. 45 de *No Tempo Dividido*, onde, aliás, as duas figuras míticas personificam claramente o patrono da poesia e a própria poetisa, numa busca incessante da beleza que termina em aniquilamento total – o mesmo sentido de aniquilamento que trespassa a maior parte dos poemas daquela colectânea e culmina no que tem o título que serve de epígrafe ao livro:

E agora ó Deuses que vos direi de mim?
Tardes inertes morrem no jardim.
Esqueci-me de vós e sem memória
caminho nos caminhos onde o tempo
como um monstro a si próprio se devora.

Mas oiçamos o soneto a que estávamos a referir-nos, porventura um dos mais expressivos exemplos do seu dizer de recorte nítido, “de linha pura e escultural”, como lhe chamou António José Saraiva¹⁷:

Eurydice perdida que no cheiro
e nas vozes do mar procura Orpheu:
ausência que povoa terra e céu
e cobre de silêncio o mundo inteiro.

Assim bebi manhãs de nevoeiro
e deixei de estar viva e de ser eu
em procura dum rosto que era o meu
o meu rosto secreto e verdadeiro.

Porém nem nas marés, nem na miragem
eu te encontrei. Erguia-se somente
o rosto liso e puro da paisagem.

E devagar tornei-me transparente
como morta nascida à tua imagem
e no mundo perdida esterilmente.

A identificação da poetisa ou da própria poesia com Eurídice é, como acabámos de ver, a tónica que soa nesta orquestração dos motivos da Natureza que lhe são caros, e nos quais parece diluir-se sem esperança.

¹⁷ *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1974, p. 221.

Muito diferente é a utilização feita por José Gomes Ferreira, numa série de poemas de “Encruzilhada”, datados de 1949-1950, em “Idílio de Recomeço”, de 1951, e “Elementos”, de 1954-1955, todos publicados em conjunto em *Poesia IV*, e ainda de “Noruega”, compostos em 1964-1965 e reunidos em *Poesia VI*.

Nesta espécie de “diário íntimo”¹⁸ que é a obra em verso de Gomes Ferreira, a catábase de Orfeu é um tema recorrente, centrado na segunda morte de Eurídice, que assume um sentido de autodestruição, a conduzir a um novo renascer. Pode, pois, dizer-se que ilustra as palavras do autor: “O meu tema favorito (o de ressurreição) com que sempre sonhei desde a mais tenra idade” (*Memória das Palavras*, p. 177). De resto, como escreveu de forma lapidar Eduardo Lourenço, ele é o “poeta da autocontradição liricamente vitoriosa”¹⁹. É neste sentido que deverá interpretar-se, segundo julgamos, o poema III de “Encruzilhada”, cuja rubrica é “tema do Orfeu assassino”:

Toda a noite acompanhei a tua viagem, Orfeu,
de fogo em fogo,
de melodia em melodia,
até o centro da Construção das Trevas.

Ah! e com que volúpia te vi de novo estrangular
a tua Euridice
calada para sempre,
morta para sempre
– melodia
que só oculta no silêncio
atravessa as pedras ...

E agora, Orfeu,
raiz do avesso,
vejo-te regressar lentamente à superfície da Terra,
com as mãos desfeitas em flores de orvalho
no fogo consumido.

Amanhece.
O planeta é de vidro.

¹⁸ A expressão é de António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, cit., p. 218. Na nota preambular de *Poesia I*, é o próprio poeta que esclarece ter optado por “atirar para o público com todos os meus papéis e papelinhos, diários incompletos, naufrágios de Poemas Dramáticos, improvisos nos cafés, nos eléctricos, etc.”.

¹⁹ *Tempo e Poesia* (Porto, 1974), p. 215.

Note-se o efeito produzido pela alternância entre o tema da destruição e da violência (*de fogo em fogo, te vi de novo estrangular / a tua Euridice / calada para sempre / morta para sempre*) e da escuridão (*o centro da Construção das Trevas*) e o da música e da luz (*de melodia em melodia, - melodia / que só oculta no silêncio / atravessa as pedras, as mãos desfeitas em flores de orvalho*) até à apoteose final (*Amanhece / o planeta é de vidro*).

No poema VIII da mesma série, a rubrica aponta veladamente para o mito (“An-dei com tantas mortas pelos caminhos do vento”), partindo embora da imagem da *velha fonte do caminho / - espelho de líquenes / onde só as lágrimas viam os meus olhos*, que continua na *cauda rude de um cavalo líquido / sepulto no segredo das pedras / - a galope em busca das cavernas / onde o sol se faz sombra*. O *segredo das pedras* é bem o eco da *melodia / que só oculta no silêncio / atravessa as pedras*. E *Orfeu / raiz do avesso a regressar lentamente à superfície da terra* é agora o poeta que se fixou no seu grande motivo: *Orfeu / na raiz da Terra*. A fonte, por sua vez (“em que longes encontrei esta fonte” – diz a rubrica também) parece um eco distante do poema IV de “Panfleto contra a paisagem” (*Poesia I*, pp. 75-76), que começa:

Ó ninfa sonâmbula
com boca de musgo,
a fingir de fonte
no rumor do vale

O poema xx de “Encruzilhada”, subtintulado ironicamente “madrilgal no itinerário do Orfeu”, é uma nova versão do “tema do Orfeu assassino”, vista em momento anterior à perdição de Eurídice. A composição vive de uma série de contrastes, em que as metáforas se cruzam, mediante o processo, já reconhecido por Alexandre Pinheiro Torres²⁰, de “qualificar substantivos (e não o adjetivo puro) ligando-os pela preposição *de* e abrindo caminho às mais amplas relações determinativas” – para exprimir a esperança e o sofrimento de que é feito o amor, em cujo fundo se perfila o motivo da destruição:

Ai dos olhos em que as andorinhas nunca tentaram entrar
por céu de confusão.

E onde o musgo das lágrimas não apodrece
os subterrâneos do coração.

Mas ai também do amor que não embale
a sombra de um punhal.

²⁰ *Vida e obra de José Gomes Ferreira* (Lisboa, 1975), p. 133.

Diferente é a tonalidade da n.º XLV, “Canção do itinerário de Orfeu”, embora sem abdicar do sarcasmo final. O símbolo da pureza (as açucenas) projectado nos astros, o motivo do olhar combinado com o da música (numa imagem em que há também oxímoron e aliteração) desaguam bruscamente numa visão macabra em que se reflecte o tema da morte:

Que açucenas te voavam pelos cabelos
– para as estrelas
cheirarem,
tão bem?

Tu que afinal trazias nos olhos,
como todas as mulheres,
uma flauta de silêncio secreto
tocada
por um esqueleto.

No n.º XLIX é já a agonia do próprio Orfeu. O poema responde ao anterior, retomando as metáforas das flores e dos perfumes:

Os cadáveres imaginam-se flores.

Os espectros, não.
Pairam nos perfumes,
contornos de nuvens
respiração dos poços...

Depois
– como tu agora –
diluem-se lentamente
na segunda morte
dos mortos.

Aqui, o primeiro verso recorda, naturalmente, ao leitor habitual de Gomes Ferreira, a sua atitude de recusa às belezas naturais, ou seja, daquilo que Alexandre Pinheiro Torres chamou, servindo-se da terminologia de Curtius, “a desmitificação do *locus amoenus*”²¹. Lembrem-se, entre tantos, os poemas VIII e IX de “Melodia” (*Poesia I*, pp. 24-25) e, no mesmo volume, todo o “Panfleto contra a paisagem”.

²¹ *Op. cit.*, p. 286. Gastão Cruz, *A poesia portuguesa hoje* (Lisboa, 1973), p. 44, retomando uma expressão do próprio poeta, fala de “cachos de imagens” e, noutro ponto (p. 45), de “saturação de imagens e metáforas de que se fazem os seus poemas”.

O n.º LII, tomando dois motivos característicos do mito de Orfeu – a capacidade de seduzir a própria Natureza inerte com o seu canto e a descida aos infernos –, reformula-os num sentido completamente diferente. Agora o poeta procura as entranhas da Terra para nela se aniquilar, com ela identificado; e esse gesto vai tão longe que é como um processo de regressão do bicho ao seu casulo, que, para não participar na beleza, corta as asas:

Foi contigo, Orfeu,
 – com tua boca de acordar pedras –
 que aprendi a procurar a melodia da morte
 não no céu,
 mas no fundo mais cego
 de só haver Terra
 – calor de casulo.

(Morte. Bicho que corta as próprias asas
 para não aumentar o azul.)

Eco distante – e distinto – do poema que vimos há pouco, o que termina

Orfeu
 na raiz da Terra

e que exemplifica a afirmação do autor em *Imitação dos Dias* (p. 102): “Sim, Poesia é a expressão da Terra. Nada tem a ver com o além-Céu”.

Em “Idílio de Recomeço” pairam nalgumas composições as figuras míticas cujo rasto vimos procurando em José Gomes Ferreira. O primeiro poema – com um começo que faz lembrar o fr. 90 Page de Simónides (o súbito entorpecimento da Natureza fascinada pelo canto de Orfeu) – termina pela caricatura impiedosa da condição do poeta, a custo redimida pelo adjectivo final: *lago do Orgulho Podre deitado ao comprido / ... onde agora só se ouve bater um coração fundo de peixes e de limos / no peito de lodo oculto / do poeta ardente*.

Um desenho de Júlio que desconhecemos, mas em que certamente figuravam as pessoas do poeta e da amada voando nas nuvens, sugeriu-lhe as composições n.ºs VIII e IX. A evocação é breve e retoma a antítese morte/vida, realidade/sonho, que Orfeu e Eurídice simbolizam para ele.

Dos três versos que constituem o n.º XVIII de “Elementos”, talvez nada pudéssemos afirmar, se não fora a rubrica “Orfeu”, que ilumina o sentido a dar a “lira” e nos assegura que, mais uma vez, o cantor mítico foi tomado como símbolo da poesia, aqui talvez localizada num contexto político e social que o oprime:

Sofres?
Respira.
Não há outra lira.

Na série intitulada “Noruega”, que faz parte de *Poesia VI*, José Gomes Ferreira deixa transparecer um estado de inadaptabilidade ao país nórdico em que, exercendo embora as funções de cônsul, se deve ter sentido um exilado, em termos que o situam na descendência espiritual de um Filinto Elísio a agredir nos seus versos os Holandeses que lhe deram refúgio²². Estes sentimentos são muito evidentes no extenso Poema I, no termo do qual, após um violento requisitório contra o país dos fiordes (... *hábitos exaustos / onde nem sequer há areia / para correremos descalços*), o tema da neve arrasta consigo o do frio e o do além *na funda superfície / do outro lado do frio / de onde sempre alguém, nos chama*. Essa voz que nos chama pode ser a de Orfeu... E, de súbito, surge o tema da catábase invertido: mal chega ao inferno, *cravou a lira na cabeça, / esqueceu-se de Euridice / a dos “eternos retornos”*. A tónica da irreverência prossegue com o cantor trácio, não a arrastar as pedras com o seu canto, mas a *acordar os desejos das pedras*. Desvirtuamento satírico de um mito, para conclusão de um poema todo ele negativista, sarcástico, revoltado contra um *ordo rerum* que o seu feitio meridional não aceita? Desarticulação da história tradicional, à maneira de Gide, de Camus e outros? O mais interessante é que a atitude ferozmente crítica do legado tradicional já principiara na Antiguidade. Sem falar de um ou outro passo de Eurípides, espreita-nos o riso de Luciano...

De resto, dir-se-ia que o contacto com uma nova mitologia lhe aguça a nostalgia da antiga. No n.º III aparece Prometeu e no XV Narciso; no X diz que vai começar a incluir na sua poesia os deuses escandinavos, o que leva a efeito nos n.ºs XII, XVI, XVII, XXVI, mas não sem que, no n.º XIX, os assimile aos deuses gregos.

Porém a peça mais notável, para o ponto de vista que nos importa agora, é a n.º XX, onde a inversão dos dados tradicionais é total, com uma liberdade comparável à de um Cocteau ou à de um Anouilh, mas, ao contrário destes, toda concentrada no círculo estreito de um poema, que tem o seu ponto de partida nos traços gerais do mito. Em vez da catábase de Orfeu, temos a anábase de Eurídice; em vez da saudade que busca consolação na música, o adormecer do poeta, que a amada esquecida tenta em vão despertar:

²² Note-se que estes poemas, com a data de 1964-1965, se reportam a uma estadia que decorrerá de 1926 a 1931. Sobre o “atraso” na publicação dos seus versos, como uma forma de criar distância, veja-se Alexandre Pinheiro Torres, *Vida e obra de José Gomes Ferreira*, cit., pp. 70-72 (ilustrado com um quadro).

Foi Euridice
quem apagou voluntariamente o inferno
e de facho na mão
voltou à Terra
em busca de Orfeu...

... que entretanto
crendo a mulher morta para sempre,
adormeceu
ao som do próprio canto.

E agora
bem viva, com a morte por intervalo,
Euridice, a triste que não chora,
tenta em vão acordá-lo.

O mito revirado conjuga admiravelmente a ironia com a tragédia da limitação, da impotência do amor humano, que a si mesmo se destrói.

Julgamos ter mostrado com estes exemplos – para alguns dos quais, aliás, outras leituras serão possíveis – como o mito de Orfeu e Eurídice é quase obsessivo em três dos nossos maiores poetas contemporâneos, e como cada um deles o trata vezes sucessivas, refractando-o de modos diversos, pelo prisma da sua própria arte. Colocando a tónica ora sobre um, ora sobre outro dos seus tópicos – o poder da poesia, o da morte, o do amor –, convertendo Orfeu no símbolo da arte poética, identificando Eurídice ora com a poesia, ora com a mulher amada, ou subitamente rasgando toda esta teia de relações, como vimos no dois últimos poemas – a verdade é que a lenda se desmultiplica numa série de provas irrecusáveis da sua vitalidade.

Embora não acreditemos muito em estatísticas, talvez não seja desprovido de significado o facto de ser José Gomes Ferreira quem apresenta, até à data, maior número de ocorrências. Sendo, como já há pouco lembrámos, o poeta da autocontradição, dir-se-ia que se compraz em torcer, retorcer e distorcer uma história em que as grandes forças da vida entram em conflito. Será por isso que Orfeu acompanha grande parte do que já atrás designámos por o seu diário em verso. Beleza, criação, destruição, aniquilamento – a sucessão destes momentos é captada de muitas formas, feita e desfeita, a partir dos dados tradicionais, ao sabor da livre criação do poeta, do próprio ritmo da vida.

37. O CÉU AZUL DA GRÉCIA NA OBRA DE HÉLIA CORREIA*

Em Agosto de 1992 tomei parte num daqueles congressos organizados pelo Centro Cultural Europeu de Delfos sobre o drama grego. O desse ano era dedicado à Catarse na *Poética* de Aristóteles.

Horas depois da chegada, já no autocarro que nos conduzia ao destino, uma jovem passageira que eu ouvira declarar, com toda a simplicidade, às autoridades do aeroporto de Atenas que a sua profissão era “escritora”, e se sentara ao pé de mim, pergunta-me ansiosa: “Era aqui o rochedo da Esfinge?” Respondi que era essa a tradição, sem saber em que medida aquela dúvida adejava já no espírito de quem assim me interrogava. Hoje sei que faltavam menos de dez anos para a publicação de *Perdição. Exercício sobre Antígona*, de que falaremos em breve.

Entretanto, a que era já então autora de poemas, contos e artigos em jornais e revistas começara a dedicar-se ao romance e a receber sucessivos prémios. No entanto, as várias entrevistas que tem dado, sobretudo por ocasião da saída de livros seus, confirmam a sua precoce admiração pela Grécia, muito antes de ela ser visível na temática das suas obras.

Destaco do *Jornal de Letras* (16-29 de Março de 2000) a resposta à pergunta “O que tanto a fascina na Grécia?”: “É uma fascinação que vem dos meus 15 anos e tem mudado ao correr do tempo. Já foi, por exemplo, a Grécia de Sophia e hoje não o é.”

E, mais adiante, falando das suas histórias para crianças: “E o que tiro da minha Grécia para escrever estas histórias prende-se essencialmente com a valorização do humano e com o culto da palavra e o gosto pela discussão. Isso é muito do que me fascina no mundo grego.”

* Publicado em Cristina Pimentel e Paula Morão (coord.), *A literatura clássica ou os clássicos na literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2012, 339-347.

Que o seu amor pela Grécia começara já nos dois anos em que frequentara o liceu D. Amélia, é uma confissão que consta também do mesmo jornal. E noutra entrevista, desta vez no *Público*, mas também desse ano (Outubro de 2000), lemos a afirmação totalizante: “Quase tudo o que sei aprendi com os ‘gregos”.

Devemos acentuar todavia que, se, na primeira destas citações, ela fala do seu afastamento da Grécia de Sophia, há que observar que esta nova maneira de sentir reconhece, embora indirectamente, a existência de uma forte presença de cultura helénica nos nossos maiores poetas contemporâneos, alguns dos quais temos a honra e o gosto de ver aqui presentes¹.

Voltando à obra de Hélia Correia, lembremos que muitos assinalam a primeira presença do legado grego nas suas páginas em *A Casa Eterna* (1991), numa cena (pp. 77-79) em que D. Filomena recorda o seu passado e como, nas conversas com Alvarinho, aquele lhe “falava de palavras” e que “sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente”, e assim lhe ensinava o do seu próprio nome de Filomena, bem como resumia as aventuras de Ulisses. Nada, portanto, que andasse longe das *Metamorfoses* de Ovídio ou dos compêndios de mitologia.

Por tudo isto nos parece mais exacto reconhecer que a presença inegável do legado grego se afirma a partir das três tragédias: *O Rancor* (2000), *Perdição* (2001) e *Desmesura* (2006), a que alguns chamam “trilogia”, e que a todas elas a autora subintitula “Exercício”.

Que esta presença do drama helénico como fonte de inspiração é contínua, sobretudo a partir do Renascimento, e principalmente nas literaturas alemã, inglesa e francesa (sem omitir a nossa), é facto bem conhecido, tal como o é também em relação a outras áreas artísticas, como a ópera (uma delas até cantada em grego, o *Prometheus* de Carl Orff), bailados, filmes, quadros, esculturas. Tema de congressos e de seminários em Universidades (lembro, em Coimbra, em 1991, o colóquio *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, e depois, de teses e seminários de mestrado, como o do Professor Ludwig Scheidl, *Temas Clássicos no Teatro: Figuras Femininas*)². Recordo, a este propósito, a afirmação do mesmo professor, a propósito de *Ifigénia entre os Tauros* de Goethe, de que “inspirou uma nova forma de teatro grego; uma nova adaptação do mito ao ideal do classicismo” e ainda que célebre entre todos é o tratamento de Helena na segunda parte do *Fausto*. Acrescentemos, aos exemplos há pouco referidos, as colectâneas publicadas por iniciativa de outras Universidades portuguesas, nomeadamente a de Lisboa, coordenadas por Victor

¹ Prova-o uma série de conferências, seguida de antologia, coordenada por J. Ribeiro Ferreira e P. Barata Dias com o título *Fluir Perene. A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004).

² Publicado depois em *Estudos de Literatura Alemã e Portuguesa* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2008).

Jabouille, sobretudo *Estudos sobre Antígona* (Lisboa, 2000) e a de Aveiro, coordenada por Carlos Morais, *Máscaras Portuguesas de Antígona*³.

O conjunto das tragédias da nossa autora, esse, foi analisado num livro que lhe é especificamente consagrado, organizado por Maria de Fátima Sousa e Silva (em que ela mesma colabora longamente) com o título de *Furor. Ensaios sobre a Obra Dramática de Hélia Correia* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006). Com visões diferentes da parte de cada um dos autores, que não vamos comparar aqui, referir-nos-emos de preferência às relações dessa obra com os modelos gregos.

Quanto à protagonista de *O Rancor*, é importante sublinhar que, já na *Ilíada*, a figura semidivina de Helena, quando vai a passar perante os anciãos de Tróia, os leva a murmurar entre si (3.158-169): “Se olharmos para ela, infunde temor sua parecença com as deusas imortais! Mas, apesar da sua beleza, que embarque nos navios, que não a deixem aqui para castigo nosso e dos nossos filhos.”

E, na *Odisseia*, Menelau conta que lhe foi profetizado que o seu destino não seria morrer em Argos, mas ser levado para um lugar ideal, a Planura Elísia (4.569): “Isto porque possuis Helena, e para eles és genro de Zeus.”

É também nesse episódio que se fala na estadia do rei de Esparta em Faros, das prendas que lhe deram no Egipto e que Helena conta parte da sua intervenção no dolo do cavalo de pau. Toda essa cena decorre no palácio de Menelau, onde Telémaco e Pisístrato acabam de chegar como dois desconhecidos que pedem hospitalidade, mas que na verdade vêm na esperança de obter informação sobre o destino de Ulisses.

Diferente, polimórfico mesmo, é o mito de Helena nos trágicos gregos. Em Ésquilo, o coro de *Agamémnon* medita sobre o poder destruidor que ela detém, ao passo que em Eurípides, nas muitas tragédias em que ela intervém ou se lhe faz referência – *Andrómeda*, *Hécuba*, *Electra*, *Ifigénia na Táuride*, *Ifigénia em Áulide* – ela é sempre vilipendiada; em *As Troianas* evidencia A. M. Dale a “ambivalência das suas acções e responsabilidade moral”, e em *Orestes*, “um ser quase trivial, cuja libertação e apoteose fazem como que uma troça casual das realidades do desespero humano em sua volta”. Ao passo que, na peça que se situa entre as duas últimas, ou seja, na *Helena*, continua a mesma especialista, ela é “amável para Menelau, cuidadosa em disfarçar a sua superior argúcia e em architectar a parte heróica que a ele compete na fuga iminente de ambos”⁴.

Até que ponto a palinódia de Estesícoro (Fr. 15 Page), cerca de dois séculos antes, queria desmitificar a lenda, afirmando que ela nunca fora sequer a Tróia, não podemos determinar. Elogios, propriamente, só em prosa, no *Encómio de Helena*, obra do sofista Górgias.

³ Anexos de *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 2001.

⁴ Todas as citações são da introdução de A. M. Dale à sua edição de *Helen* na colecção *The Plays of Euripides* (Oxford: Clarendon Press, 1967), VIII.

O que podemos afirmar é que não é na *Helena* de Eurípides que se encontra o modelo de *Rancor*, a não ser num ou noutro pormenor. O coro é formado pelas Erínias, deusas do remorso. A cena decorre no palácio de Menelau, em Esparta, embora cada um dos três actos se desenrole em seu lugar. Principia no salão principal, onde também decorrerá o epílogo. É aí que, no primeiro acto, Menelau aguarda a chegada de Telémaco. Mas esta vinda é anunciada, pelo que podemos dizer que aqui acaba a semelhança com o Canto IV da *Odisseia*.

Há também figuras novas, quer em relação a Homero, quer a Eurípides, embora ligadas à família dos heróis de Tróia. Mas a criação mais significativa é talvez a de Etra, mulher de Egeu e mãe de Teseu, agora sujeita à condição de escrava de Helena, algo que faz lembrar o papel da ama de outras peças, como muito bem demonstrou Maria de Fátima Silva⁵. De passagem, queremos anotar o papel que é aqui atribuído à cabeleira de Helena, de uma cor loura que é parte essencial da sua atracção – até que se revela a sua origem artificial. E lembrar que, na segunda parte do *Fausto*, Goethe conferia igual encanto aos cabelos negros da sua heroína. Em ambos os casos, a raridade está na origem de um apreço que deriva da diferença de latitudes. O motivo regressará ainda em *Desmesura*.

Temos, logo no ano seguinte, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, uma obra ousada, que decorre em três planos, locais e temporais: o de Tirésias, o adivinho cego que, longe do sítio da acção, “preside e comenta os acontecimentos”; o do diálogo dos vivos, num pátio do palácio real de Tebas, e depois na sala do trono; o do diálogo das mortas, simbolizado, como era da tradição, desde a *Odisseia*, por um campo de asfódelos. O acompanhamento musical consta de um hino a Diónisos que era, não o esqueçamos, o patrono da cidade e, por isso, a divindade a quem o coro dos anciãos da de Sófocles dirigia o seu canto, a pedir-lhe que curasse a cidade.

Ora a exegese desta tragédia grega ocupa e continua a ocupar um sem-número de especialistas, tanto de filosofia como de história da literatura (só os resumos de obras nela inspiradas preenchem livros inteiros) e da música (trinta óperas, só no século XVIII). Damos como exemplo dos últimos tempos a obra de George Steiner⁶, que resume em poucas palavras a razão deste fascínio: a *Antígona* de Sófocles não é “um texto qualquer”. E continua: “É um dos actos duradouros (...) na história da nossa consciência filosófica, literária, política”. É, para a opinião expressa pelo mesmo pensador, mais do que para a célebre interpretação de Hegel (conflito entre lei natural e lei positiva ou entre família e estado) que se inclina a crítica actual, a de que a tragédia se edifica sobre cinco grandes determinantes

⁵ Vide “A ama – Um motivo clássico no *Rancor* de Hélia Correia”, *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006), 115-128.

⁶ Oxford, 1984; versão alemã: München, 1988, apud Hellmut Flashar, *Sophokles. Dichterim demokratischen Athen* (München: C.H. Beck, 2000), 75-76.

de colisão, que são inultrapassáveis: “entre homens e mulheres, entre velho e novo, entre sociedade e indivíduo, entre vivos e mortos, entre deuses e mortais.”

Não anda muito longe desta classificação a de uma das melhores edições comentadas dos últimos tempos, a de Mark Griffith, ao analisar, na introdução, os vários ângulos sob os quais tem sido abordada: filosofia moral ou política, ritual religioso, tratado sociológico, poema de imaginação, drama teatral, disputa política, sessão de psicoterapia e outras coisas: ela pode ser e deve ser todas estas coisas⁷.

É interessante observar como, sendo *Exercício sobre Antígona* de Hélia Correia uma construção dramática tão diferente do seu modelo grego, estas se lhe aplicam quase todas, nomeadamente a oposição entre homem e mulher (Hémon e Antígona), entre velho e novo (Antígona e Édipo, Antígona e Eurídice, Antígona e Creonte), entre deuses e mortais. E podemos ainda acrescentar, como grande novidade da peça, entre vivos e mortos, no plano de acção que decorre paralelo.

Vale a pena recordar o que a autora escreveu sobre o modo como chegou à criação desta sua figura de Antígona⁸:

Ela sempre foi a heroína a quem eu dedicara temor e gratidão pelo longe que estava dos meus dias, com as suas convicções e o seu atrevimento. Se alguma vez voltasse os olhos para mim, eu baixava os meus, dizendo: Non sum digna (...) Até que a vim a conhecer ainda menina, ainda emudecida pelo terror, quando a tragédia se abateu sobre a família e ela se limitou a socorrer o pai, a ser o guia, o amparo daquele cego (...) comecei a amá-la como se ama uma filha, devagarinho, e a chamá-la para mim (...) Vivia rodeada de mulheres, receando a velhice das mulheres (...) E como nesse tempo eu estive muito perto – tive-a, por assim dizer, ao colo todas as noites – pude espreitar para o lado nunca exposto do seu coração de órfã. Limitei-me a escrever o que nele achei.

Mais recentemente, Hélia Correia teve a amabilidade de me ceder o texto de uma conferência feita o ano passado na Corunha, com a bela designação de “A poeira falante”, onde, entre outras experiências da sua vida, lembra o efeito de uma leitura da peça de Sófocles:

Depois de um eloquente e, julguei eu, intenso convívio com Antígona, peguei no texto com a disposição de ter com ele o meu encontro imediato, isto é, o frente a frente despojado de toda a informação que se interpôs.

⁷ Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 26-66.

⁸ O texto figura em Maria de Fátima Silva, “Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*”, *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006), 15.

Foi o momento literário mais devastador da minha vida. Porque afinal Antígona não é nada do que eu julgava, nada do que se julga. E bastou um encontro limpo com o texto para denunciar os erros sobre os quais se tem escrito e encenado.

Cinco anos depois, chegamos ao terceiro exercício, *Desmesura*, onde encontramos os ecos de outra tragédia, das mais célebres e das mais imitadas até ao nosso tempo em diversos povos e continentes. Aqui é o acto do filicídio, praticado por uma mulher exasperada pela traição do marido a quem tudo sacrificara, que lhe garante uma infeliz e renovada actualidade.

Desnecessário será acrescentar que, como todas as obras-primas, esta tem outros temas que a enriquecem, designadamente o da oposição grego/bárbaro, que é aqui mais trabalhado. Na peça de Hélia Correia, ele assume particular relevo a vários níveis, sobretudo através das novas figuras das escravas da casa, evidenciado até nos nomes falantes que as designam (Melana, Éritra) e também na de uma escrava núbia, Abar. Esta entra em casa a falar numa língua que parece equivaler a colco – que os dicionários, aliás, não registam. Recordo o passo, pelo significado que nesta peça assume o uso de uma língua comum:

Abar – Senhora, não me obrigues a falar
 Na tua língua. Eu não consigo. Esqueço.
 Tenho a cabeça fraca. Por favor!...
 Medeia – Ensinei-te. És a única com quem
 Posso falar a língua dos meus pais
 E a da feiticeira, minha tia.
 É o meu único consolo aqui.
 Vamos, fala-me em colco. Faz um esforço.

Abar insiste, de resto, em que a sua língua de infância é o núbio, “e o grego que aprendi / quando cá, vendida, me trouxeram. / Receio que o teu colco já não tenha / Encontrado terreno para raízes, / É a primeira coisa a apagar-se.”

O *topos* da diferença linguística regressa noutros passos da tragédia. É significativo que Jasão diga a Abar que não suporta o seu linguajar:

Jasão – Novamente
 Terei de ouvir falar aquela língua
 Que é um ultraje à Grécia?
 Abar – Não, descansa.
 Se eu falar outra língua, essa será
 A língua de meus pais.

E, contudo, no encontro com Medeia, no acto II, Jasão chega a pedir auxílio a Abar, devido à sua capacidade de falar com a sua senhora no idioma desta:

Jasão – Abar, ajuda.
 Diz qualquer coisa em colco. Sim, talvez,
 Será mais doce a frase.

O poder da palavra é outro motivo que percorre a peça e é tido como “um luxo / a que os Gregos se entregam por prazer” – é esta a prevenção que Melana faz a Éritra. E é a mesma Melana que mais adiante adverte novamente:

Os Gregos gostam muito de palavras
 Mas por elas nos chegam as desgraças.

Porém, mesmo no final da parte II, a que pertencem estes versos, ergue-se a voz de Medeia em louvor da poesia:

Glória alguma equivale à de reinar
 Numa terra cantada pelos poetas.
 O que não é narrado não existe.

Por outro lado, é a presença de Medeia que traz consigo, para a terra luminosa de Corinto, a chuva que cai continuamente e que a todos desespera.

Ao contrário dos outros dramas, este está todo composto em verso. E aqui surge um facto assinalável, que não devemos deixar de referir. Trata-se de uma descoberta feita por Carlos Morais e por ele exposta em artigo seu, publicado o ano passado na revista *Ágora*, com o título “Mesura em *Desmesura* de Hélia Correia: exercício de recriação do ritmo clássico”⁹.

Tendo sabido pela escritora que ela lera cuidadosamente a sua tese de doutoramento sobre o trímetro sofocliano, uma matéria pouco acessível e altamente especializada, Carlos Morais procurou ver se era sensível esse conhecimento na nova peça de teatro. E verificou que sim, tanto na esticometria como na *antilabê*, e bem assim nas partes líricas, incluindo a semelhança com os dócmios gregos revelada no Hino a Hécate.

Hélia Correia publicou ainda outras obras em verso, em alternância com a prosa. É o caso daquele pequeno e violento grupo subordinado ao título *Apodera-te de mim* (2002), que incluiu uma espécie de pequeno tríptico: “Em Knossos”, “A de Cólquida” e “Penthesileia”. É nesta última que gostaríamos de fixar a nossa atenção, pois revela uma sensibilidade que se alarga da poesia às belas-artes. Da poesia

⁹ *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 12 (2010) 97-114.

evoca o seu nascimento, até que “alguém, em Esmirna, finalmente se sentou e já não teve medo de morrer.” E depois prossegue: “Pois a imagem, essa, circulava.”

E daqui passa aos vasos gregos pintados, tomando como exemplo um episódio dramático que não consta dos Poemas Homéricos, o da luta entre Aquiles e Pentesileia. Escolhe o célebre momento em que o herói lhe crava a lança no peito e os olhares dos dois se encontram e se fundem apaixonadamente, porém demasiado tarde.

É fácil identificar os vasos em questão. O primeiro é uma ânfora-de-colo de figuras negras, assinada por Exékias, pertencente ao British Museum. O segundo é uma taça de figuras vermelhas, que se guarda no Museu de Munique, e cujo artista recebe o seu nome do tema tratado: “Pintor de Pentesileia”. As descrições de cada um deles são precisas e magníficas. A autora nota exactamente o sentido das atitudes de cada figura: “Os seus olhares encontram-se e perduram. Estão ligados amorosamente pela linha dos olhos.” Sabe também a continuação da história, que, conforme disse já, não figura nos Poemas Homéricos, mas é referida por Eustátio e Apolodoro: a cena da necrofilia a que depois Aquiles se entrega, e de como, na sequência da indignação dos Gregos, Pentesileia teve as suas exéquias junto do rio Escamandro. E conclui: “O rio e os homens calaram o episódio. Porém, o rio ainda falava. E aquilo falou.”

Esta, uma lição de arte grega, que principiara em Delfos, havia muitos anos.

Em 2003, sai um folheto intitulado *Quatro sonetos gregos*, onde brilham as chamas do amor na ilha de Santorini, no santuário de Delfos, no céu de Epidauro, no rio quase oculto de Atenas. E no primeiro destes sonetos, em pleno Mar Egeu, passa a fórmula homérica das “águas cor de vinho”.

É chegado o momento de nos voltarmos para as obras de tema grego que Hélia dedicou até agora às crianças, e tendo como protagonista, que lhes dá o título, *Mopsos, o pequeno grego*. Numa e noutra tem uma realização brilhante a intenção de tornar acessível e atraente a antiga Hélade. A preocupação didáctica manifesta-se logo na lista de deuses e personagens que precede a narrativa. A naturalidade com que se encadeiam os episódios, com que as figuras são apresentadas, sobretudo a do adivinho Tirésias e o seu neto Mopsos, as relações familiares, os pormenores da vida diária, tudo isso atrai e encanta.

Os dois volumes já publicados, *O Ouro de Delfos* e a *Coroa de Olímpia*, juntam os dois maiores santuários gregos, compreendendo, no caso do segundo, a fundação dos Jogos Olímpicos. No do primeiro, já foi notada, por Frederico Lourenço¹⁰, a parecença da revelação da origem divina de Mopsos com a que ocorre no *Íon* de Eurípides. E também, não o esqueçamos, lá figuram ecos das *Odes Olímpicas* de Píndaro, especialmente da primeira, da segunda e da sétima.

¹⁰ Na sua apresentação do livro, em Lisboa (*Público*, Abril de 2005).

Muito mais haveria que dizer. Pretendemos apenas dar uma ideia da presença da Grécia antiga numa obra já extensa e multifacetada como é a de Hélia Correia. E não só multifacetada, como oscilando entre a prosa e a poesia. Valerá a pena determo-nos mais uns momentos para conhecermos a visão da própria artista nesta matéria. Mais uma vez podemos fazê-lo recorrendo às muitas entrevistas que tem dado. E numa delas ouvimo-la concordar que “a sua prosa de ficção é estruturalmente poética” e esclarecer ainda: “Eu acho que estou sempre a fazer poesia (...) A tirania do poema está-me na prosa, sinto-a na prosa. Essa luta que é a música, a sonoridade, a métrica”¹¹.

Até que ponto chega essa invasão da métrica, já o vimos ao referir as conclusões do artigo de Carlos Morais que atrás mencionamos (vide supra, nota 9). Admitimos, como a escritora afirma mais adiante na entrevista há pouco citada, que a prosa de ficção é a sua casa. Mas também teremos de concordar que o ritmo da escrita no seu livro mais recente, *Adoecer*¹² (construído com tão cuidadosa documentação que noutra tempo o faria classificar como romance histórico) tem uma longa componente de prosa poética. Alguma coisa que faz lembrar, por vezes, o ritmo das fórmulas homéricas.

¹¹ “Mil folhas”, *Público*, Outubro, 2006.

¹² Lisboa: Relógio D’Água, 2010.

38. NOTAS SOBRE A ARTE DE TRADUZIR: A PROPÓSITO DE *LA COURONNE ET LA LYRE* DE MARGUERITE YOURCENAR*

Falar de “arte de traduzir” é já um compromisso, que envolve a aceitação da existência de uma possibilidade que muitos têm negado, declarando inatingível essa metalinguística necessária à transposição de um para outro idioma (com toda a conotação advinda da etimologia, que pertence a esta última palavra). Um dos especialistas da matéria mais recentes, Ladmiral (e este é apenas um exemplo de entre muitos teorizadores, que em França começam com Du Bellay e na Europa em geral com Cícero), fala de um resíduo de intraduzibilidade que nenhum tradutor, bom ou mau, poderá vencer¹ – o que é, no fundo, a mesma ideia que Ménage exprimiu, em termos pitorescos, sob a conhecida fórmula “les belles infidèles”, que, como se sabe, veio a servir de título, em nossos dias, a uma obra famosa de G. Mounin².

É pelo menos estranho que, num tempo como o nosso, em que se fala de “Uebersetzungswissenschaft” ou de “tradutologia”, por um lado, e da tradução automática, no pólo oposto, se reponha de novo, em livros por vezes admiráveis – e com uma frequência tal que já não é possível dominar toda a bibliografia – o problema da fundamentação teórica da tradução e, mais ainda, o da regulamentação da sua prática³. Entre os que reivindicam para a tradução um lugar nas disci-

* Publicado em *Cadernos de literatura* 11 (1982) 17-28.

¹ J. R. Ladmiral, *Traduire: Théorèmes pour la Traduction* (Paris, 1979). Citamos pela tradução portuguesa (Lisboa, 1980), p. 96.

² Segundo Claude Pichois et André-M. Rousseau, *La Littérature Comparée* (Paris, 1967), p. 64, a expressão teria sido empregada por Ménage a propósito da tradução, por Perrot d’Ablancourt, de Luciano, publicada em 1654-1655. A obra de G. Mounin (Paris, 1955) usou-a para título. É dela esta conclusão muitas vezes referida: “Toda e qualquer objecção contra a tradução se resume numa só – não se trata do original”.

³ Cf. J. R. Ladmiral, ed., *La Traduction* (Paris, 1972), que citamos pela versão portuguesa, *A Tradução e os seus Problemas* (Lisboa, 1980), p. 9 e nota 3.

plinas linguísticas (na esteira de A. V. Fédorov⁴), até ao ponto de lamentar que os grandes manuais de linguística não incluam um capítulo sobre a tradução⁵, e de a declarar um ramo da linguística comparativa, ou da linguística aplicada⁶, e os que consideram que os problemas teóricos da tradução literária estão no centro da comparatística actual, lembrando que há traduções que se tornam clássicas noutra língua⁷, fica-nos a definição equilibrada de G. Mounin, “La traduction reste un art – mais un art fondé sur une science”⁸.

Conhecimento profundo da língua ponto-de-partida como da língua ponto-de-chegada, é sem dúvida uma condição essencial⁹. Mas há mais aspectos a considerar. Há o “destilar e analisar o misterioso elixir da literatura”, “escola de invenção e de descoberta”, como lhe chamaram Cl. Pichois e A.-M. Rousseau¹⁰, e há ainda, no plano filosófico, o problema da comunicabilidade, que o mesmo é dizer, do eu e do outro. “Quando a palavra acontece, não suspendemos nem reduzimos a realidade, mas dizemo-la, desocultando-a e percebendo-a. Se não entendemos o dizer da palavra, não percebemos a realidade (...). Nesta experiência da palavra, vivemos uma relação a outro, um processo ou ida até outrem, um dirigir-se para algo, que está na raiz do que chamamos ‘sentido’” – escreveu Miguel Baptista Pereira numa importante meditação filosófica, em que acaba por definir a experiência do diálogo ou da interpretação de um texto como o “encontro de duas alteridades em situações pessoais ou epocais diferentes”¹¹. Esse estudo veio, aliás, na esteira de uma bela reflexão de Vítor Matos e Sá (a propósito das traduções de Rilke por Paulo Quintela e seu lugar na literatura portuguesa contemporânea), em que descreve a tradução como sendo “simultaneamente, um exercício e um exemplo de ‘alteridade’ aos níveis linguístico e espiritual”¹².

É precisamente a palavra “alteridade” que melhor singulariza o processo de trabalho de Marguerite Yourcenar, a autora dessa portentosa re-invenção das

⁴ *Introdução à Teoria da Tradução* (Moscou, 1958), citado por G. Mounin, *Les Problèmes Théoriques de la Traduction* (Paris, 1963), p. 13.

⁵ J. R. Ladmiral, ed., *A Tradução e os seus Problemas*, p. 9.

⁶ Cf. respectivamente, J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation* (Oxford, 1969), p. 20, e J. R. Ladmiral, *Traduzir: Teoremas para a tradução*, p. 114.

⁷ Cf. Cl. Pichois et A.-M. Rousseau, *La Littérature Comparée*, pp. 205 e 62.

⁸ *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, pp. 16-17.

⁹ É a concepção de Nida: “A tradução consiste em produzir na língua de chegada o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua de partida, primeiro quanto ao significado, depois quanto ao estilo” (*Principles of Translation*, in: *On Translation*, ed. Brower, Harvard University Press, 1959, p. 19), citado por G. Mounin, *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, p. 278.

¹⁰ *La Littérature Comparée*, pp. 163 e 169.

¹¹ “Compreensão e Alteridade”, *Biblos* 52 (1976) 69-98. As citações são das pp. 92 e 94.

¹² “Da Tradução como Lição de Alteridade (A propósito dos *Poemas* de Rilke traduzidos por Paulo Quintela)”, *O Tempo e o Modo*, Janeiro de 1968.

*Mémoires d'Hadrien*¹³. Patente, no mais alto grau, nas “Memórias” do Imperador, ela extravasou, com excepcional competência, para este novo livro que lhe é em parte simultâneo¹⁴. A autora tentou reconstituir a biblioteca de Adriano, e, com essa finalidade, diz, foi elaborando versões para seu prazer, como quem copia obras de grandes mestres para a tela. Possuidora da primeira condição desde a infância (aprendera latim aos dez anos e grego aos doze)¹⁵, também não lhe faltavam as qualidades literárias que permitem que, “para encontrar verdadeiro eco”, um poema provoque outro poema¹⁶. É que, como escreveu um dia Edmond Cary¹⁷, “a tradução poética é uma operação poética”. Foi esta “operação poética” que a grande escritora praticou, tentando preservar o encantamento da poesia pela substituição da quantidade, em que se funda o metro grego, pela rima, embora o emprego desta tanto possa ser contínuo, como à distância de trinta versos, criando assim um movimento cadenciado por onde possa passar o que ela chama expressivamente “a corrente poética”¹⁸.

A autora tem, de resto, a percepção exacta de que, ao traduzir versos gregos para uma língua moderna, tem de realizar uma verdadeira transposição de processos. E esclarece: “Dans le cas qui nous occupe, il m’a paru que la rime, avec les assonances, les groupes de syllabes tantôt fortes, tantôt faibles, l’annonçant ou la répercutant à l’intérieur du vers, la vibration nette ou le filé délicat des terminaisons dites ‘masculines’ et dites ‘féminines’, représentait pour nous le meilleur équivalent des longues et des brèves, des temps faibles et des temps forts, de l’accent tonique et de l’accent métrique qui constitue la prosodie d’autres langues”¹⁹.

A antologia abrange doze séculos e cerca de cento e dez poetas – passando por canções-de-mesa, cantos populares e oráculos –, além de um brevíssimo prelúdio de Homero e Hesíodo e de um epílogo formado por alguns epigramas cristãos e bizantinos. Quer dizer que a escolha recaiu sobretudo nos grandes líricos e, em menor escala, mas ainda em grau significativo, nos poetas trágicos e cómicos e,

¹³ Sobre esse exemplo de narrativa não-autobiográfica na primeira pessoa, veja-se o ensaio de Clara Rocha, “Metamorfoses do Criador”, *Colóquio/Letras* 52 (Novembro de 1979) 16-22.

¹⁴ *La Couronne et la Lyre*. Poèmes traduits du grec (Paris, 1979). Esta afirmação, bem como a que se segue, é extraída do prefácio, p. 9.

¹⁵ Dados colhidos em Marguerite Yourcenar, *Les Yeux Ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey (Paris 1980), p. 30.

¹⁶ George Steiner apud David Mourão-Ferreira, “Walther von der Vogelweide”, *Jornal de Letras* (Lisboa), I, 4, Abril de 1981.

¹⁷ *Traduction et Poésie*, citado por G. Mounin, *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, p. 14.

¹⁸ Cf. as afirmações contidas em *Les Yeux Ouverts*, pp. 209 e 210, e especialmente a desta última página: “Du moment qu’on aligne des phrases de prose à l’imitation de vers inégaux, où le lecteur ne reconnaît plus le mouvement même du poème, le courant poétique ne passe plus”.

¹⁹ *La Couronne et la Lyre*, préface, p. 38.

novamente com grande amplitude, nos alexandrinos (depois de ter passado por Empédocles, mas suprimido Xenófanes e Parménides).

Naturalmente que o processo acima referido não é bem sucedido de uma maneira uniforme, e por vezes a literariedade esbateu em demasia a literalidade. O caso é particularmente sensível em Álcman, embora não possamos deixar de reconhecer, como a escritora o faz em nota à versão do ‘Grande Partenéion’, que o que estava em causa era “rendre l’élán du poème et ses principales métaphores, plutôt que de tenter un exercice de littéralité”²⁰. Aliás, a tradutora tem o cuidado de apontar em nota os principais desvios em relação ao original. Algumas excepções ocorrem, no entanto, a este são princípio. Assim, por exemplo, certos fragmentos de Alceu assentam em arrojadas reconstituições, e, quanto ao primeiro em particular, só reconhecem autenticidade à primeira linha os seus melhores editores (fr. 307.1 Lobel-Page = fr. 307a Voigt), e tudo o mais é paráfrase de Himério. Em Safo, a Ode a Afrodite está muito reduzida, sente-se a falta do “sorriso do seu rosto imortal” na epifania da deusa e, se numa versão um tanto livre podemos aceitar que se diga que o carro divino é puxado por pombas, outro tanto se não pode afirmar da nota da p. 468, que diz que no original estavam cisnes (todo o helenista sabe que essa era a ave de Apolo e que o que efectivamente se encontra no grego é um carro puxado por pardais).

Lapsos destes são muito raros²¹, e é de toda a justiça acentuar que a tradutora revela um conhecimento surpreendentemente vasto e preciso da Antiguidade (não será de estranhar que não esteja a par dos mais recentes achados papirológicos de Arquíloco e de Estesícoro). Faz uma ideia clara da transmissão dos Clássicos; conhece, por exemplo, a contenda sobre a naturalidade de Álcman; está informada sobre a discussão acerca da autenticidade do *Corpus Theognideum*; e tem uma noção certa da magnificência da tragédia como espectáculo. Tudo isto é revelado pelo seu excelente hábito de antepor, a cada um dos autores seleccionados – mesmo às esfumadas figuras de epigramatistas da *Anthologia Palatina* – uma nota sobre o autor e a obra que vai apresentar. Qualquer bom helenista subscreveria a sua comparação entre os três grandes trágicos (pp. 189-199), embora pusesse certamente reservas a considerar que Frínico se seguiria, em qualidade, aos “três mestres incontestados da tragédia grega” (p. 242) – quando tudo indica que seria Ágaton a deter o quarto lugar – e a aceitar hipóteses muito contestadas sobre as origens do teatro grego²².

²⁰ *La Couronne et la Lyre*, p. 467. Cf. a afirmação da p. 148: “Il est des cas où l’imitation libre l’emporte de beaucoup sur la traduction dite fidèle, et fait oublier l’original lui-même”.

²¹ Outro é chamar peça perdida às *Suplicantes*, de Eurípides (p. 215) – tanto mais surpreendente quanto é certo que mostra conhecê-la a pp. 218-219.

²² *La Couronne et la Lyre*, pp. 183, 235.

Entre os cumes mais altos do seu trabalho, podem contar-se, paradoxalmente, por um lado, aqueles em que sacrificou nas aras do ritmo a integral fidelidade ao texto, e, por outro, aqueles em que cingiu tão rigorosamente o original que, como se conta que escreveu um dia, sobre uma tradução de Bocage, o erudito António Ribeiro dos Santos, o “poeta e o tradutor /.../ numa só lira tocaram”²³.

Estão no primeiro caso, entre outras, as versões dos fragmentos de Anacreonte: apesar de no fr. 72 Page terem sido apagados os dados específicos do mundo grego – fazer a poldra da Trácia dar a volta à meta do estádio –, o ritmo trepidante foi admiravelmente conseguido; no fr. 12 Page, embora Dioniso tenha passado do alto das montanhas para o fundo das florestas, brilha um extraordinário poder evocativo dessa divindade da natureza agreste; no fr. 13 Page, embora privado das marcas da temporalidade, ficou uma pequena obra de arte de graciosa leveza. O mesmo sucede com o intraduzível Píndaro – designadamente o trecho da *I.^a Olímpica* com a fala de Pélops junto ao mar –, cujas traduções são prodígios de técnica versificatória (como a própria escritora adverte, fez “tentativas prosódicas que procuram dar uma ideia do movimento e da variedade das formas líricas” de um poeta cujos “frescos intransponíveis” são difíceis, “se não impossíveis de bem traduzir”²⁴).

No segundo caso, encontram-se as versões de coros e diálogos das tragédias (especialmente a discussão, célebre entre todas, entre Antígona e Creonte, na *Antígona* de Sófocles) e os numerosíssimos epigramas, cuja concisão e força, aliás não isenta de doçura e até de graciosidade, consegue encerrar em alexandrinos emparelhados, sem qualquer esforço aparente, como é apanágio da grande poesia.

A leitura de *La Couronne et la Lyre* não substitui – nem pretende fazê-lo – o conhecimento dos originais. Destina-se, conforme, aliás, se declara no prefácio, às pessoas que “souberam um pouco de grego, mas o esqueceram, ou não o souberam mesmo” (p. 10). Pode dizer-se, no entanto, que, para os diversos problemas teóricos que referimos sumariamente no início destas considerações, há aqui tentativas de solução, quase sempre bem sucedidas, e, sobretudo, que a esta antologia, para além do apreço que merece como transmissora de um mundo pleno de ideias e formas, pode conferir-se o supremo louvor a que pode aspirar uma tradução literária – julgá-la, a ela mesma, como uma obra de arte.

²³ A informação provém de José Feliciano de Castilho, *Excerptos* de Bocage (Rio de Janeiro, 1867), vol. III, p. 205, e diz respeito à versão do *De rebus a Lusitanis ad Tripolim viriliter gestis Carmen*, de José Francisco Cardoso. O texto completo pode ler-se no nosso trabalho *Temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, 1972 [2008]), p. 153, nota 2 [vide, neste volume, p. 167 e n. 49]. Seria interessante organizar uma antologia da teorização portuguesa sobre a arte de traduzir, que principiará naturalmente no *Leal Conselheiro*, teria o seu ponto culminante no século XVIII, sobretudo com Bocage e Filinto Elísio, e chegaria pelo menos a Garrett, no *Bosquejo*.

²⁴ *La Couronne et la Lyre*, pp. 469 e 155.

39. A SITUAÇÃO DE TRADUTOR LITERÁRIO*

Tal como sucedeu no século XVIII, também o nosso tem sido chamado o “século da tradução”¹. Fala-se de uma ciência da tradução (“Uebersetzungswissenschaft” ou tradutologia), por um lado, e de tradução automática, por outro. No meio destes extremos, encontram-se ainda os que consideram a tradução ou ramo da linguística comparativa², ou da linguística aplicada³, cujo ensino não devia faltar em todos os grandes manuais de linguística geral⁴, e os que entendem que os problemas da tradução literária estão no centro da comparatística actual e que, se traduzir por traduzir é o papel dos linguistas, a verdadeira tradução é escala de invenção e de descoberta⁵.

Não é nosso propósito discutir aqui os problemas teóricos da tradução literária – assunto sobre o qual se tem apontado nestas últimas décadas uma bibliografia que não é fácil dominar – nem dissertar sobre esse *quid* de intraduzibilidade que se esquivava aos mais brilhantes esforços⁶, quando a um poema na língua-de-partida se quer fazer corresponder outro poema na língua-de-chegada. Aceitemos como postulados estas duas afirmações: a de E. Cary, de que “a tradução literária não é

* Publicado em *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 31 (8-13.09.1982).

¹ *Problèmes littéraires de la traduction*. Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain. Louvain, 1975, p. 85.

² J. C. Catford, *A linguistic theory of translation*. Oxford, Oxford, 1969, p. 20.

³ Cf. J. R. Ladmiral, *Traduzir: teoremas para a tradução*. Lisboa, 1981, p. 114 (o original francês é de 1979).

⁴ Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, 1963, p. 227.

⁵ Cl. Pichois et A.-M. Rousseau, *La littérature comparée*. Paris, 1967, pp. 295, 165 e 169, respectivamente.

⁶ J. R. Ladmiral, *Traduzir: teorias para a tradução*, p. 96.

uma operação linguística, é uma operação literária”⁷, e a de G. Mounin, de que “a tradução permanece uma arte, mas uma arte fundada numa ciência”⁸.

Partindo destes pressupostos, não é difícil admitir que o tradutor literário deve possuir um conhecimento tão aprofundado quanto possível, quer da sua própria língua, quer daquela que se propõe verter. Este conhecimento envolve o domínio do sentido e do estilo, segundo a celebrada definição de Taber e Nida⁹. No caso de textos antigos, ou de civilizações muito diferenciadas da nossa, a captação dos cambiantes de estilo torna-se mais difícil, mas também mais apaixonante, como solução que é do estabelecimento de uma metalinguagem que transcende as circunstâncias de tempo e de lugar, para atingir a universalidade das formas de conhecimento. Mas, para além deste saber tão vasto, o tradutor literário precisa de ser, como lucidamente escreveu um dos maiores poetas e pensadores portugueses do nosso tempo, Vítor Matos e Sá, o “mediador discreto (quase anónimo) e o secreto colaborador (...) dessa transposição cultural”¹⁰.

Dirigiam-se estas palavras às traduções de poemas de Rilke por Paulo Quintela, esse exemplo brilhante de como o mestre universitário pode – e deve – extravasar da sua actividade docente para repartir com um público mais vasto os tesouros do seu saber. E não esqueçamos que às versões acabadas de referir terá de ser dado lugar nas futuras histórias da Literatura Portuguesa, como medianeiras que foram da influência exercida em muitos dos melhores autores da nossa poesia contemporânea.

Escolhi um dos exemplos mais altos e mais relevantes. Alguns nomes mais – poucos – poderiam juntar-se-lhe. Mas, tirando estes cumes isolados, o panorama do mundo cultural português neste domínio é desanimador. O que vemos predominar é a tradução de uma língua de que pouco ou nada se sabe, feita mecanicamente para satisfazer leitores pouco exigentes a preços acessíveis.

Os editores contratam um qualquer – cujo nome vem, por isso mesmo, escondido num canto da contracapa, ou nem sequer figura no livro, como ainda há pouco tive a surpresa de ver e julgam estar a desempenhar um papel de relevo na difusão de obras-primas de outras literaturas. O caso é particularmente agudo no que respeita aos clássicos gregos e latinos, que nos países cultos são vertidos por especialistas consagrados (lembre-se, entre tantos, o exemplo das traduções em verso das tragédias gregas, por Gilbert Murray), e no nosso, salvo raras e honrosas excepções, como a Coleção Sá da Costa, a série “Textos Clássicos”, do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, e poucas mais,

⁷ Ed. Cary, *Traduction et poésie*, citado por G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, p. 18.

⁸ G. Mounin, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁹ Cf. J. R. Ladmiral, ed., *A tradução e seus problemas*. Lisboa, 1980, p. 88 (o original francês é de 1972).

¹⁰ Vítor Matos e Sá, “Da tradução como lição de alteridade (A propósito dos *Poemas* de Rilke traduzidos por Paulo Quintela)”, *O Tempo e o Modo*, Janeiro de 1968.

estão nas mãos de amadores sem preparação (traduzem geralmente do francês ou do espanhol) e sem escrúpulos. Desta situação estão a ser vítimas, em especial, as obras de Plauto, que aparecem desfalcadas, quer do rigor dialéctico, quer da beleza formal que lhes é própria.

Acabo de dar exemplos da área cultural que melhor conheço, a da Antiguidade Clássica. Mas eles poderiam, infelizmente, multiplicar-se nas outras. O que significa que urge procurar uma solução. Naturalmente que a primeira condição para melhorar este panorama desolador seria a formação de uma mentalidade com exigências de rigor, que desencorajasse tais expedientes editoriais. Mas tal só será possível a longo prazo. Suponho que, de imediato, a criação, à imagem do que já existe em França, de uma Sociedade Portuguesa de Tradutores, de onde, como também veio a suceder naquele país, em 1973, se viesse a destacar uma Associação de Tradutores Literários, seria o primeiro desiderato a atingir.

As grandes obras literárias são património comum da humanidade, que como tal deve preservar-se e comunicar-se. Conseguir que isso se processe com a seriedade e devoção que merecem é tarefa que diz respeito a todos os que se dedicam aos problemas da cultura.

ÍNDICE DE AUTORES

- Áccio, Lúcio: 38
Addison, Joseph: 186
Ágaton: 502
Agostinho de Hipona, Santo: 68 e n. 8, 96, 271 n. 29
Aguiar, Jorge de: 40
Alceu de Lesbos: 18, 19, 57 e nn. 8 e 9, 211, 217-219, 323, 325, 328, 332, 378, 468 e n. 44, 502
Álcman: 468 e n. 44, 502
Alegre, Manuel: 30 e n. 27, 59, 64, 425-437, 439-444, 460-463, 471
Almeno (Fr. José do Coração de Jesus): 48 n. 32, 154 n. 22, 168, 210
Alorna, Marquesa de (D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre): 17, 48 n. 33, 49 e n. 35, 56, 73 n. 25, 77-81, 85, 100, 140, 145-147, 157, 166, 167 n. 47, 168, 174, 180, 181, 209-222, 372 n. 5
Anacreonte (e Pseudo-Anacreonte): 15, 17, 18, 57 n. 8, 166, 167, 196 n. 54, 211, 212 n. 13, 213, 220, 222 e n. 31, 262, 265, 289, 321, 323, 332, 468 e n. 44, 503
Anaxágoras de Clazómenas: 267
Andrade, Eugénio de: 21, 22, 26 e nn. 10 e 11, 28-29 e n. 19, 31 e nn. 29 e 32, 32, 34 e n. 40, 35 e n. 48, 59, 61-63, 371-379, 381-393, 446, 450-453
Andresen, Sophia de Mello Breyner: 20-21, 26 e n. 11, 28 e n. 18, 29 e n. 21, 34 e n. 40, 35 e n. 45, 49-52, 59-61, 365-370, 383, 442, 446-450, 453, 461 e n. 21, 462, 465 n. 37, 473, 480-482, 489, 490
Anouilh, Jean: 39 n. 12, 473, 476 n. 9, 487
Anríques, Luís: 41 n. 20
Antípatro de Tessalónica: 283, 284, 289
António, Santo: 9
Apatista, Accademico (Benedetto Fioretti): 197
Apolodoro (e Pseudo-Apolodoro): 496
Apolónio de Rodas: 14 n. 23, 38, 474 e n. 2
Apuleio, Lúcio: 144 e n. 20, 238, 244 n. 40
Araújo, Joaquim de: 273
Argentarius, Marcus: 209
Ariosto, Ludovico: 163
Aristófares: 144, 196 n. 54, 197, 474 e n. 5
Aristóteles: 9 e n. 5, 10, 21, 25 n. 7, 133, 184, 186 e n. 11, 188-190, 192, 195, 196 e n. 56, 198 n. 60, 199-207, 217, 267, 378, 489
Arquíloco (e Pseudo-Arquíloco): 159, 289, 415, 457 e n. 9, 468 e n. 44, 502
Ascónio Pedião, Quinto: 67
Auden, W. H. (Wystam Hugh): 354, 473
Aurélio, Marco: 204
Ausónio (e Pseudo-Ausónio): 167 e n. 47, 168, 277

Barreto, João Franco: 407
Barros, João de: 12, 55
Barthes, Roland: 415
Batalha Reis, Jaime: 265 n. 8, 271
Beckford, William: 173 n. 54
Beda: 70
Bellay, Joachim du: 499
Belo, Ruy: 26 n. 8, 27, 29, 33 e n. 38
Bernardes, Diogo: 15, 45 n. 28, 56 n. 6, 71 e n. 21, 100, 119, 157, 180
Bertrand de Born: 441
Bilac, Olavo: 7, 156 n. 30
Bíon de Esmirna: 18, 165, 166 n. 43
Bocage, Manuel Maria Barbosa du: 17, 46-49, 56, 73 n. 25, 75-77, 144 e n. 19, 145, 147, 151-181, 219, 249 n. 51, 371, 372, 407, 429, 499, 503 e n. 23
Boileau-Despréaux, Nicolas: 134, 183, 184, 199, 371, 372 n. 6, 375, 376
Boivin, Jean: 190
Bouhier, Jean: 190
Braga, Teófilo: 120, 142, 163, 180, 261, 265
Brito, Álvaro de: 41 n. 20
Brito, Casimiro de: 29 n. 20

- Brito, Duarte de: 39, 41 n. 20
 Brown, Maria: 156
 Brumoy, Pierre: 17 n. 28, 191 e n. 31, 193-196 n. 53, 201
 Bruno, José Pereira de Sampaio: 417, 420
 Byron (Lord), George Gordon: 57, 242

 Caeiro, Alberto: 18-19, 101, 318-321, 333 e n. 47, 335, 338 n. 3
 Caiado, Henrique: 70 e n. 19, 71
 Calímaco: 225, 289
 Caminha, Pedro (Pêro) de Andrade: 15, 56 n. 6, 100, 166, 167, 180, 277, 278 e n. 9, 343, 433, 434
 Camões, Luís Vaz de: 7, 13-15, 41 e n. 21, 53-56, 70 e n. 17, 71, 90, 99, 100, 115, 119, 120 n. 5, 128 n. 16, 140, 145, 147, 148, 155 n. 26, 173 e n. 54, 174, 180, 211, 220, 221, 224, 227, 228, 231 e n. 16, 249 n. 51, 271 n. 29, 280, 310-314, 320, 322 e n. 21, 334, 395 n. 2, 427-430, 432, 439, 441, 444, 445, 457 n. 10, 460 n. 17, 465 e n. 37, 476 n. 9
 Campos, Álvaro de: 18-19, 81, 101, 103, 313, 319, 323, 324, 337-344
 Camus, Albert: 364 n. 57, 473, 487
 Capela, Marciano: 309
 Cardoso, José Francisco: 167, 503 n. 23
 Carvalho, Teotónio Gomes de: 140
 Castanheda, Fernão Lopes de: 55
 Castel, Ricardo de: 175
 Castelo Branco, António de Azevedo: 262 e n. 3, 270, 274 n. 36
 Castelo Branco, Camilo: 18 e n. 33, 120, 233-249, 261 n. 1
 Castelvetto, Lodovico: 184, 185, 188, 201, 204, 205
 Castilho, António Feliciano de: 170, 175 n. 59, 262, 273, 280, 407, 503 n. 23
 Castro, Eugénio de: 18, 101, 156, 282, 407
 Castro, Gabriel Pereira de: 311 n. 16, 375
 Catão-o-Velho: 153
 Catulo: 18, 168, 271 e n. 30, 406-408 n. 38
 Cavalcanti, Guido: 440, 441
 Cavaleiro, Estêvão: 11 n. 13
 César, Júlio: 271 n. 30
 Char, René: 442
 Chateaubriand, François-René de: 407
 Cícero, Marco Túlio: 8-10, 38 e n. 8, 82, 226, 236, 237, 239 n. 22, 241, 243 n. 36, 244, 246, 247, 252, 271 n. 30, 281
 Cirilo: 293 n. 23
 Claudiano, Cláudio: 168, 210
 Cleantes de Assos: 10, 82
 Cleobulo de Lindos: 289
 Cocteau, Jean: 473, 487

 Coelho, José Maria Latino: 267 n. 17
 Coimbra, Leonardo: 417, 418
 Collins, William: 321
 Corina de Tânagra: 173, 211, 212 e n. 13, 241, 242, 243 n. 35, 372 n. 5
 Corneille, Pierre: 38-39 n. 12, 49, 187, 189-191 n. 33, 193 n. 41, 194
 Correia Garção, Pedro António: 16, 47 n. 29, 56, 99-101, 103-105, 107-117, 119-131, 143, 149, 156, 177, 178, 184-187 n. 17, 188, 191, 193 n. 44, 196 e n. 53, 198-201 e n. 10, 203, 204, 207, 229 n. 13, 322, 408
 Correia, Hélia: 489-497
 Correia, Natália: 401 n. 18
 Corte Real, Jerónimo: 375
 Côrtes-Rodrigues, Armando: 102, 334
 Costa, João Cardoso da: 44 n. 26
 Costa, João Inácio Patrocínio da: 179
 Costa, Leonel da: 71, 163 e n. 41, 165, 407
 Couto, Diogo do: 12
 Cowley, Abraham: 320
 Cruz e Silva, António Dinis da: 16 e n. 28, 45, 46, 48 n. 32, 49, 52, 56, 73 e n. 25, 100, 137 e nn. 10 e 12, 138, 139, 140, 141, 145, 156, 157, 161, 167 n. 47, 168, 175, 176 e n. 61, 177, 184 n. 4, 223-231
 Cunha, José Anastácio da: 100, 166 e n. 45, 168
 Cunha, Vicente Pedro Nolasco da: 193, 323

 D'Arnaud, François-Thomas-Marie de Baculard: 165
 D'Aubignac, Abbé (François Hédelin): 201
 Dacier, André: 184, 186, 190, 191, 196, 200-204, 206
 Dacier, Anne: 220 n. 24, 266
 Dantas, Júlio: 286
 Dante Alighieri: 39, 68 e n. 9, 283 n. 1, 309, 427, 432, 439-444
 De la Croix, Demetrius: 167
 Delille, Jacques: 164, 165
 Demócrito: 267, 467
 Demódoco de Leros: 283, 285, 289
 Demóstenes: 34, 267 n. 17
 Deus, João de: 269, 283 e n. 1
 Diodoro: 289
 Diotimo de Mileto: 289
 Dolce, Lodovico: 194
 Droz, Joseph: 251
 Duarte, D.: 10 e n. 11, 169, 503 n. 23
 Dumas, Alexandre: 255

 Eliano, Cláudio: 212 n. 14, 242
 Eliot, T. S. (Thomas Stearns): 81, 85 n. 41, 354, 457 n. 10, 473

- Elísio, Filinto: 17, 100, 140, 142-144, 147, 155 e nn. 25 e 26, 157, 167 n. 47, 168, 171 e n. 53, 174, 175 n. 59, 176, 178, 193, 209-213, 222, 249 n. 51, 303, 371 e n. 4, 375, 487, 503 n. 23
- Elpino Duriense, vide Santos, António Ribeiro dos
- Éluard, Paul: 373, 439, 443
- Elytis, Odysseas: 369, 414, 415, 423
- Empédocles: 373, 502
- Encina, Juan del: 87, 88, 95
- Énio, Quinto: 38
- Epicuro de Samos: 322
- Esopo: 271 n. 30
- Ésquilo: 125, 192, 196, 197 e n. 59, 198 n. 60, 266 e n. 12, 338, 368, 388, 404 e n. 27, 468, 474, 475, 491
- Estácio, Públio Papínio: 17, 168 e n. 50, 235 n. 7
- Estesícoro: 332, 491, 502
- Estobeu: 134
- Estrabão: 14, 55, 220 e n. 27, 309
- Eumelo: 37 e n. 3
- Eurípidés: 18, 37 e n. 5, 38 e n. 11, 43, 190-198 n. 60, 199, 201 n. 7, 237 e n. 13, 254, 267, 293-295, 300, 301, 360 n. 33, 475, 487, 491, 492, 496, 502 n. 21
- Eusébio de Cesareia: 70
- Eustátio de Antioquia: 496
- Eutrópio: 243 n. 36
- Fabricius, Johann Albert: 210
- Faria e Maia, Francisco Machado de: 268
- Faria e Maia, João Machado de: 262 n. 3
- Faria e Sousa, Manuel de: 14
- Fedro, Gaio Júlio: 168
- Fernández, Lucas: 87
- Ferreira, António: 7, 8, 11, 14-16, 53, 56 n. 6, 71 e n. 21, 100, 119, 141, 161, 166, 180, 186 n. 14, 277, 279, 280, 322, 375, 408
- Ferreira, José Gomes: 20, 26 e n. 9, 28, 30 e n. 24, 31 e n. 30, 35 e n. 47, 465 n. 37, 473, 483-488
- Ficino, Marsilio: 12
- Figueiredo, Manuel de: 16 n. 28, 184 e n. 5, 186 e n. 14, 187 e n. 18, 189, 190 e nn. 26 e 27, 193-196, 198 n. 60, 200, 201 e n. 8
- Filipe de Tessalónica: 286-287, 289
- Filostórgio: 461 n. 21
- Flaco, Gaio Valério: 14 n. 23, 38 n. 10
- Focílides: 289 n. 17
- Foyos, Joaquim de: 138
- Francisco de Portugal, D. (Conde de Vimioso): 223, 224
- Frínico: 502
- Galeno, Cláudio: 11 n. 17
- Garcilaso de la Vega: 99, 140
- Garrett, João Baptista de Almeida: 18, 57 e n. 9, 58, 101, 119, 147, 157 n. 34, 170, 191 n. 31, 215 n. 22, 221 e n. 28, 242, 247 n. 48, 323, 372, 376, 503 n. 23
- Gaston Paris, Bruno: 275
- Gedeão, António: 31 e n. 30
- Geiler von Kaysersberg, Johann: 93
- Gélio, Aulo: 135
- Gide, André: 364 n. 57, 473, 487
- Gil, Augusto: 18, 283-303
- Giraudoux, Jean: 364 n. 57, 473
- Gkátos, Nikos: 423
- Godinho, Vitorino Magalhães: 418
- Goethe, Johann Wolfgang von: 265 n. 6, 266 n. 11, 490, 492
- Góis, Damião: 11, 87
- Gómez Manrique, Diego: 41 n. 20
- Gonzaga, Tomás António: 17, 100, 395
- Górgias: 491
- Gravina, G. Vincenzo: 191
- Gregório Magno, S.: 92, 93
- Grillparzer, Franz: 39 n. 12
- Grote, George: 267 n. 17
- Guinizelli, Guido: 442
- Gusmão, P.^e Alexandre de: 183
- Hegel, G. W. Friedrich: 267 n. 17, 492
- Heine, Ch. J. Heinrich: 265 n. 6
- Helder, Herberto: 427
- Heraclides Pôntico: 355 n. 13
- Heraclito: 35, 373, 436, 437, 460, 463, 468
- Herculano, Alexandre: 8, 210 e n. 5
- Heródoto: 221 n. 30, 247, 291
- Hesíodo: 37 e n. 4, 58, 395, 398 e n. 12, 474 n. 5, 501
- Himério: 502
- Hipácia de Alexandria: 212, 372 n. 5
- Hipócrates: 11 n. 17, 257 n. 21, 462
- Hoffmann, Ernst T. A. W.: 39 n. 12
- Hölderlin, Friedrich: 264, 265 e n. 6, 373, 387, 415, 423
- Homero (e Poemas Homéricos): 12, 14 n. 23, 19-25, 35, 37, 53, 54, 62, 63, 79, 108, 129 nn. 20 e 21, 185 n. 8, 196 e n. 54, 198, 205, 209, 211, 236, 237 e nn. 13 e 16, 240 n. 27, 252, 258 e n. 23, 263, 265 nn. 6 e 8, 266, 267, 270 n. 27, 305-309, 326, 330-333, 346, 354 e n. 6, 362 e n. 43, 367, 372 n. 5, 382, 384-386, 388-390, 395, 402, 413, 422, 427, 445, 447, 450-452, 457 e n. 10, 458, 460 e n. 17, 461, 464, 470, 474, 491, 492, 496, 497, 501
- Horácio: 9 n. 5, 14-19, 21, 38 n. 10, 56-59, 99-117, 119-131, 137, 138, 140, 142, 156, 162 e n. 38, 163, 165, 168, 184-186 n. 11, 196, 199, 200, 203,

- 210, 226, 235 e n. 7, 237, 239 n. 22, 241, 242, 244-248 e n. 48, 252, 254, 255 n. 12, 259, 269, 271 n. 30, 277, 318, 320, 323-326, 328, 330-333, 335, 337-344, 396, 397, 408-411, 460 n. 17
- Hugo, Victor-Marie: 57, 68 e n. 10, 242, 265 n. 6, 266 n. 11, 445
- Humboldt, Wilhelm von: 56
- Íbico: 359 n. 32, 470, 473
- Isidoro de Sevilha, Santo: 309
- Jahnn, Hans Henny: 39 n. 12
- Jerónimo, S.: 68 e n. 7
- Johnson, Samuel: 320
- Jonson, Benjamin: 334, 335
- Joyce, James: 309, 473
- Juliano do Egipto: 283, 285, 286, 289
- Junqueiro, Abílio Manuel Guerra: 283
- Juvenal, Décimo Júnio: 235 n. 7, 237, 271 n. 30, 407
- Kaváfis, Konstantinos: 403, 414, 415, 423
- Kazantzakis, Nikos: 309, 414, 415, 423, 473
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: 99
- Knopfli, Rui: 29 e n. 20, 442, 455-460, 471
- La Motte, Antoine Houdar(t): 187, 190
- Lacerda, Alberto de: 456
- Laércio, Diógenes: 9
- Lao Tsé: 373
- Le Bossu, René: 184, 201, 203
- Leconte de Lisle, Ch. M. René: 265 n. 6, 266
- Leitão, Luís Veiga: 26 n. 8, 31 e n. 31
- Leónidas de Tarento: 286 n. 9, 289
- Leopardi, Giacomo: 85 n. 40, 221 e n. 29
- Lessing, G. Ephraim: 202
- Lima Leitão, António: 193
- Lívio, Tito: 12, 235 n. 10, 239 n. 22, 243 n. 36, 271 n. 30
- Lobo, Francisco Rodrigues: 136, 137, 149
- Longepierre, Hilaire Bernard de: 39 n. 12, 220
- Longino (e Pseudo-Longino): 214, 371
- Longo (Longus): 257 n. 21
- Lopes, Fernão: 10, 70 e n. 18, 432, 433, 460
- Lorca, Federico García: 373, 442
- Lourenço, Eduardo: 19, 311, 314, 318, 333, 335, 393, 425, 427, 431, 463, 481, 483
- Lourenço, M. S. (Manuel dos Santos): 81-85
- Lucano, Marco Aneu: 38 n. 10, 168, 169
- Lucena, João Rodrigues (Ruiz) de: 9, 39 e n. 13, 41 n. 20, 175
- Lucena, Vasco Fernandes de: 69
- Luciano: 93, 144, 289, 487, 499 n. 2
- Lucrécio Caro, Tito: 18, 168, 243, 271 n. 30
- Lusitano, Cândido: 17 n. 28, 100, 137, 138, 156, 183, 184 e nn. 4 e 5, 186 n. 12, 187 n. 17, 188, 190 e n. 29, 191 e n. 30, 195 n. 50, 196 n. 53, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 293 n. 27, 407
- Luzán, Ignacio de: 184, 186 n. 12, 190, 200, 201, 202
- Macedo, P.º José Agostinho de: 17, 168 e n. 50, 169, 172
- Magalhães, Joaquim Manuel: 381, 423
- Maggi, Vincenzo: 202, 207
- Maia, João: 21
- Malherbe, François de: 156
- Manuel, Gaspar Pinheiro da Câmara: 124
- Marcial, Marco Valério: 167 e n. 47, 168, 271 n. 30, 277, 407
- Marinetti, Filippo Tommaso: 337, 338
- Martins, Albano: 372 n. 8, 457 n. 9
- Martins, Joaquim Pedro de Oliveira: 265, 266, 267, 268, 432
- Mártires, Frei Bartolomeu dos: 251
- Marvell, Andrew: 320
- Matos e Sá, Vítor: 21, 34 e n. 41, 35 e n. 49, 500, 506
- Matos, João Xavier de: 140, 147-149
- Máximo, Valério: 9, 10
- Mean, Juan: 41 n. 20
- Meleagro de Gádaros: 214, 286, 289, 291, 469
- Melo, D. Francisco Manuel: 88-90
- Melo, João de: 427, 431, 460
- Menandro: 88, 220 e n. 27
- Mendes, Manuel Odorico: 237 n. 13
- Meneses, Francisco de Sá de: 375
- Meneses, Francisco Xavier de (4.º Conde da Ericeira): 183, 199
- Michaélis de Vasconcelos, Carolina: 265 e n. 6, 266 e n. 11, 275-282
- Michelet, Jules: 265 n. 6, 266
- Milton, John: 320, 321
- Mimnermo: 468 e n. 44
- Minturno, Antonio: 184, 197, 201, 204, 206
- Mnasalco: 289
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin de: 271 n. 29
- Montaigne, Michel de: 234
- Monteiro, Adolfo Casais: 318, 337 e n. 2, 343 n. 19
- Montherlant, Henri de: 364 n. 57, 473
- Morais, Inácio de: 70 n. 19
- More, Thomas: 84 e n. 38
- Mosco de Siracusa: 15, 18, 94, 166, 277, 289
- Moura, João Lobo de: 272
- Mourão-Ferreira, David: 51, 372, 376, 378, 395-411
- Muratori, Lodovico Antonio: 184 e n. 4, 187, 201, 202
- Museu: 179, 180

- Nápoles, Estêvão de: 10
 Nascimento, João Cabral do: 30 n. 22
 Nemésio, Vitorino: 145 e n. 23, 156, 157 n. 34, 161, 381
 Néofron: 38 n. 6
 Neto, João Cabral de Melo: 442
 Neves, Henrique José das: 271
 Neves, Orlando: 21, 465-471
 Nicarco: 289
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm: 415, 432
 Nobre, António Pereira: 283
 Nogueira, Ricardo Raimundo: 204, 206
 Novalis: 373
 Nunes, Pedro: 55, 87
- O'Neill, Alexandre: 27 e n. 15, 28 e n. 16, 30 e n. 25, 33 e n. 36, 35 e n. 44, 426, 442, 443
 Oliveira, Carlos de: 479 n. 13
 Oliveira, Custódio José de: 371, 375
 Oribásio: 447
 Oriente, Fernão Álvares do: 156 n. 31
 Orta, Garcia de: 56, 90
 Ortigão, José Duarte Ramalho: 239 n. 23, 243 n. 36
 Osório, Jerónimo: 11, 70 n. 19
 Ovídio Naso, Públio: 8 e n. 3, 9, 10, 17, 18, 38 e n. 9, 43-44, 46-52, 71, 114, 143, 154 n. 22, 168-181, 210, 220, 223-231, 236-239 n. 22, 241 e n. 31, 242 e n. 33, 244, 249 e n. 51, 252, 259 e n. 25, 271 n. 30, 360 n. 33, 400-402, 407, 475 e n. 8, 476, 479, 490
- Pacheco, Diogo: 70
 Panécio de Rodes: 12
 Parménides: 436, 467, 502
 Pascoaes, Teixeira de: 417
 Pato, Raimundo António de Bulhão: 266 n. 12, 270
 Pausânias: 37, 43 n. 25, 176 n. 63, 212 n. 14, 242, 243 n. 35, 387, 475 e n. 7
 Pazzi de' Medici, Alessandro: 201
 Pedegache, Miguel Tibério: 184 n. 5, 186 e n. 14, 187 nn. 17 e 18, 192 e nn. 35 e 37, 193 e n. 39, 196 n. 53, 197 e n. 58, 199 e n. 2, 201, 203
 Pedro, Infante D. (Duque de Coimbra): 9, 10 e n. 11, 69, 70
 Pereira, Duarte Pacheco: 13 e n. 21
 Pereira, Miguel Baptista: 500
 Perses: 289
 Pérsio Flaco, Aulo: 271 n. 30
 Pessanha, Camilo: 373
 Pessoa, Fernando: 18-20, 58, 99, 101-103, 113 n. 38, 115, 161, 287 n. 16, 311-315, 317-336, 337, 339, 341, 370, 373, 417, 418, 436, 442, 455-457
 Petrarca, Francesco: 40, 136, 277, 440
 Petrónio: 244 n. 40
- Piccolomini, Alessandro: 201, 204
 Pina e Melo, Francisco de: 137 e n. 10, 139-141, 157, 186 n. 12, 187 n. 17, 188, 191, 192 e nn. 35 e 36, 200, 203
 Pina, Rui de: 9 n. 10
 Píndaro: 20, 37, 100, 114 n. 39, 196 n. 54, 212 e n. 14, 213, 237, 241, 242, 321, 330, 332, 359 n. 32, 399 n. 16, 415, 422, 446, 467, 468 e n. 44, 496, 503
 Pinto, Frei Heitor: 12
 Pires, Tomé: 13 e n. 21
 Pisano, Mateus de: 10
 Platão: 10, 12, 25, 62, 139 n. 15, 203, 210, 267, 281, 283, 284, 289, 290, 308, 338, 355 e n. 13, 413, 423, 453, 465 n. 35
 Plauto, Tito Mácio: 9 n. 5, 15, 88, 168, 235 e nn. 7 e 10, 507
 Plínio-o-Antigo: 9 n. 5, 14, 55 e n. 3, 254, 255 e n. 12
 Plínio-o-Moço: 133, 134, 271 n. 30
 Plutarco: 237 n. 16, 240, 249 e n. 52, 251-254, 265 n. 9, 266
 Poliziano, Angelo: 94, 166
 Pompónio Mela: 14, 55
 Ponsard, François: 236
 Pontano, Giovanni: 94
 Pope, Alexander: 137 e n. 11, 237 n. 13
 Portugal e Castro, D. Francisco de Paula de (2.º Marquês de Valença): 183
 Pound, Ezra: 81, 82, 85, 219, 354, 442, 473
 Pratsinis, Nikos: 381
 Praxila de Sícion: 212, 372 n. 5
 Prestes, António: 92
 Propércio, Sexto Aulo: 175 n. 59, 239 n. 22, 271 n. 30, 407
 Proudhon, Pierre-Joseph: 270
 Prudêncio, Aurélio: 153 n. 14
 Ptolemeu, Cláudio: 13, 14, 55
 Publílio Siro: 97
- Quasimodo, Salvatore: 442
 Queirós, José Maria Eça de: 18, 287 e n. 15
 Quental, Antero Tarquínio de: 18, 156, 261-274, 287 n. 15
 Quintanilha, José Tomás: 180
 Quintela, Paulo: 435, 466, 500, 506
 Quintiliano, Marco Fábio: 38 n. 9, 197, 237, 247, 271 n. 30
 Quita, Domingos dos Reis: 16-17 n. 28, 73-75, 140-142, 147, 157, 184 n. 5, 186 n. 14, 192 e n. 37, 193, 199 e n. 2, 201 n. 8
- Racine, Jean: 185 n. 8, 187 n. 18, 190, 191 n. 33, 193 e n. 41, 194 e n. 48, 293, 294 n. 28

- Rapin, René: 201
- Reis, Ricardo: 18-19, 58, 59, 99, 101-105, 110-113, 115-117, 155, 156, 317-336, 339, 343, 344, 408
- Resende, André Falcão: 10-11, 87, 88, 100, 309, 310
- Resende, Garcia de: 9, 39, 53, 87-88, 175, 223, 455, 465
- Ribeiro, Bernardim: 431-432
- Rilke, Rainer Maria: 373, 442, 465, 466, 473, 476 n. 9, 480, 500, 506
- Rimbaud, Arthur: 31, 373
- Ritsos, Yiannis: 390
- Rivollet, Georges: 293-303
- Robinson Jeffers, John: 39 n. 12
- Robortello, Francesco: 184, 201, 202, 204
- Rodrigues, Armindo: 26 n. 10
- Rodrigues, Urbano Tavares: 425
- Rojas Zorrilla, Francisco de: 43
- Rollin, Charles: 184
- Romano, Egídio: 10
- Ronsard, Pierre de: 15
- Rosa, António Ramos: 33 e n. 37, 34 e n. 43, 427, 463
- Rosa, Tomás da: 70
- Rotrou, Jean: 194
- Rufino (e Pseudo-Rufino): 92
- Sá de Miranda, Francisco de: 14, 15, 40 e n. 19, 41, 53, 56 n. 6, 71 e n. 21, 156 n. 31, 157, 275, 277, 343, 457 n. 10
- Sá-Carneiro, Mário de: 19, 58, 113 n. 38, 317
- Sá, João Rodrigues (Ruiz) de: 9, 39 e n. 13, 41 n. 20, 175
- Sabino, Aulo: 39 n. 13
- Sacramento, Mário: 427
- Safo de Lesbos: 18 e n. 31, 19, 21, 57 n. 8, 196 n. 54, 205, 212-222, 265, 289 n. 17, 323 e n. 25, 332, 371-379, 390, 391, 415, 422, 469
- Sainte-Beuve, Ch. Augustin: 287
- Salas, José Antonio González de: 206
- Salústio Crispo, Gaio: 10, 271 n. 30
- Sampaio, Alberto: 271 n. 30
- Sampayo, Nuno de: 52 e n. 40
- Sannazaro, Jacopo: 136, 157, 166, 277
- Santillana, Marquês de: 39-40, 41 n. 20
- Santos, António Ribeiro dos: 18, 48 n. 32, 100, 141, 154 n. 22, 157, 166 e n. 43, 167 nn. 47 e 49, 168, 180, 204-207, 371, 375, 503
- Santos, José Carlos Ary dos: 26 n. 8, 27 e n. 14, 29, 33 e n. 35, 34 e n. 40
- Sartre, Jean Paul: 364 n. 57, 473
- Scaliger(us), Joseph Justus: 184, 201
- Schiller, Friedrich: 264, 265 n. 6
- Schopenhauer, Arthur: 221, 271, 282
- Seabra, José Augusto: 21, 28 e n. 17, 30 e n. 28, 32 n. 33, 34-35 e n. 42, 413-423, 463-465, 471
- Seféris, Giórgos: 381, 382, 414, 423, 445
- Segni, Bernardo: 202
- Sena, Jorge de: 372, 378, 436 n. 35, 456 e n. 6, 457
- Senancour, Étienne Pivert de: 251, 252
- Sêneca, Lúcio Aneu: 9 n. 5, 10 e n. 11, 38 e n. 9, 43, 46, 48, 49, 52, 100, 153, 168, 178, 179, 187, 192, 199
- Senghor, Léopold Sédar: 418-420
- Sérgio, António: 265 n. 6, 417, 418
- Sérvio Honorato, Mauro: 73, 209
- Shakespeare, William: 49 n. 37, 84 e n. 38, 102, 251, 309, 334
- Shelley, Percy Bysshe: 57, 85 n. 4, 445
- Sículo, Cataldo (Giovanni Cataldo Parisio): 10, 11 n. 13
- Sikelianos, Angelos: 414, 423
- Sílio Itálico: 168, 171 n. 53
- Silva, António José da (*o Judeu*): 16, 43 e n. 24, 44, 45 e n. 27, 49, 52
- Simões, João Gaspar: 312 n. 20, 313 n. 28, 322
- Simónides de Ceos: 267, 289, 291, 292, 332, 359 e n. 32, 442, 468, 474 e n. 4, 486
- Sófocles: 62, 108, 129 n. 20, 185 n. 8, 186-194, 196-198, 201 n. 7, 237, 267, 492, 493, 495, 503
- Solino, Gaio Júlio: 309
- Sousa, Frei Luís de: 276
- Sousa, João Rui de: 26 n. 8, 27 e nn. 12 e 13, 30 e nn. 22 e 23, 35 e n. 46
- Steiner, George: 415, 492
- Sue, Eugène: 242, 255
- Tácito, Gaio (ou Públio) Cornélio: 82, 240, 244 n. 40, 255, 256, 271 n. 30, 309, 406
- Tales de Mileto: 267 e n. 16
- Tasso, Torquato: 129 n. 21
- Teive, Diogo de: 11 e n. 14, 70 n. 19
- Teles, Aires: 88
- Teles, Basílio: 416, 422
- Telesila de Argos: 212, 372 n. 5
- Teócrito (e Pseudo-Teócrito): 15 e n. 25, 133, 135, 136, 141, 143, 149, 158, 160, 161, 166, 198 n. 60, 209, 237, 277, 279 e n. 18
- Teógnis de Mégara: 24 n. 4, 114 n. 39, 502
- Terêncio Afro, Públio: 15, 88, 168, 198, 241, 242, 271 n. 29
- Terra, José: 30 e n. 26
- Tertuliano, Quinto: 271 n. 29
- Tibulo, Álbio: 271 n. 30, 407
- Timocreonte de Rodes: 292
- Tirteu: 266 n. 12, 267
- Tolentino de Almeida, Nicolau: 144 e n. 19

- Torga, Miguel: 20, 34 e n. 39, 345-364, 435 e n. 34, 465 e n. 37, 473, 476-479
- Torneol, Nuno Fernandes: 395 n. 2
- Tucídides: 462
- Unamuno, Miguel de: 313 n. 23
- Valadares e Sousa, José Xavier de: 183 e n. 2, 189 e n. 23, 190, 199 e n. 1, 200, 201 n. 7
- Varrão, Marco Terêncio: 9 n. 5, 95
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de: 15
- Verba, Frei João (Prior de S. Jorge): 8, 9
- Verney, Luís António: 16, 183
- Vettori, Pie(t)ro: 201, 204
- Vicente, Gil: 41 e n. 20, 87-97, 166 e n. 44, 278
- Vieira, Afonso Lopes: 436, 443
- Vieira, P.^o António: 224 e n. 2
- Vigny, Alfred de: 235 n. 8, 237 n. 16
- Virgílio Maro, Públio: 9 e n. 5, 14 e n. 23, 16-18, 38, 53, 54, 67-85, 89, 95-97, 108, 115, 129 e nn. 20 e 21, 131, 134-137, 140-142, 144, 146, 147, 149, 157-166, 168, 185 n. 8, 196 e n. 54, 198, 209, 226, 228, 237, 239, 240, 244-249, 252, 255-257, 264, 266 n. 11, 269-271, 277, 279, 280 n. 19, 283, 312 n. 20, 326-328, 331 e n. 41, 338 e n. 3, 360 n. 33, 401, 406, 407, 441, 443, 445, 458, 460 n. 17, 463 n. 26, 475, 479
- Voltaire, François-Marie: 38-39 n. 12, 187, 190
- Vossius, G. J.: 184, 201
- Whitman, Walt: 337, 338 e n. 4, 341
- Winckelmann, Johann Joachim: 56, 183, 264, 445
- Xenófanes: 468, 470, 502
- Xenofonte: 281
- Yeats, W. B. (William Butler): 354, 473
- Yourcenar, Marguerite: 346 n. 8, 422, 499-503
- Zeller, E.: 265 n. 6, 267 n. 17
- Zenão de Eleia: 267
- Zenão de Verona: 92
- Zurara, Gomes Eanes: 10 e n. 12

Soziale Typenbegriffe von Homer bis Aristoteles und ihr Fortleben im Portugiesischen

Maria Helena Rocha-Pereira und Mitarbeiter*

Inhaltsübersicht

A. Historischer Überblick.....	351
1. Aufnahme griechischer Wörter in die portugiesische Sprache.....	352
1.1. Das Studium des Griechischen in Portugal.....	353
1.2. Indirekte Vermittlung der meisten griechischen Termini.....	353
1.3. Einfluß der kastilischen und französischen Kultur.....	353
2. Die Prinzen von A viz und die Bedeutung der ‘Virtuosa Benfeitoria’ für die neue Gesellschaft.....	354
2.1. Aufnahme griechischer Termini Sociales durch die teilweise aus der „Politik“ des Aristoteles entstandene Virtuosa Benfeitoria	355
3. 16. Jahrhundert. Einfluß der Humanisten und Camões’ auf die portugiesische Sprache	357
4. 17. Jahrhundert.....	360
5. 18. Jahrhundert.....	361
6. 19. Jahrhundert.....	366
7. 20. Jahrhundert.....	367
B. Die Wortfamilien	
8. Die Wortfamilie acolit- von ἀκόλουθος.....	371
9. Die Wortfamilie anarqu- von ἀναρχία.....	371
10. Die Wortfamilie aristocr- von ἀριστοκρατία.....	371
11. Die Wortfamilie autarqu- von αὐταρχος.....	371
12. Die Wortfamilie autocrac- von αὐτοκρατία.....	372
13. Die Wortfamilie autonom- von αὐτονομία.....	372
14. Die Wortfamilie barbar- von βάρβαρος.....	372
15. Die Wortfamilie basil- von βασιλ- (-εύς, -ικός).....	372
16. Die Wortfamilie demagog- von δημαγωγός.....	373
17. Die Wortfamilie demoboro von δημοβόρος.....	373
18. Die Wortfamilie democrat- von δημοκρατία.....	373
19. Die Wortfamilie despot- von δεσπότης.....	373
20. Die Wortfamilie diakon- von διάκονος.....	374
21. Die Wortfamilie dynast- von δυνάστης.....	374
22. Die Wortfamilie episkop- von ἐπίσκοπος.....	374
23. Die Wortfamilie ethn- von ἔθνος.....	374
24. Die Wortfamilie exarch- von ἐξάρχος.....	375
25. Die Wortfamilie govern- von κυβερνάν.....	375
26. Die Wortfamilie hegemon- von ἡγεμονία.....	376

* Namen der Mitarbeiter: J. Ribeiro Ferreira, M. Céu Fialho, C. A. Louro Fonseca, F. Oliveira, J. A. Osório, S. T. Pinho, M. Teresa Sohiappa, M. Fatima Silva, Nair Soares, Ana-Paula Sottomayor.

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen	351
27. Die Wortfamilie hierarch- von <i>ιεράρχης</i>	376
28. Die Wortfamilie idiot- von <i>ἰδιότης</i>	376
29. Die Wortfamilie kosmopolit- von <i>κοσμοπολίτης</i>	376
30. Die Wortfamilie metropol- von <i>μητρόπολις</i>	376
31. Die Wortfamilie monarqu-, monarc- von <i>μοναρχία</i>	377
32. Die Wortfamilie ochlocrac- von <i>οχλοκρατία</i>	377
33. Die Wortfamilie oligarqu- von <i>ολιγαρχία</i>	377
34. Die Wortfamilie ostrac- von <i>όστρακισμός</i> . . .	378
35. Die Wortfamilie paroc-, parocu- von <i>πάροικος</i>	378
36. Die Wortfamilie patriarc- von <i>πατριάρχης</i>	378
37. Die Wortfamilie ploutocrac- von <i>πλουτοκρατία</i>	378
38. Die Wortfamilie polie- von <i>πολιτεία</i>	378
39. Die Wortfamilie politic- von <i>πολιτική (τέχνη), πολιτικός</i>	379
40. Die Wortfamilie presbiter- von <i>πρεσβύτερος</i>	380
41. Die Wortfamilie sofist- von <i>σοφιστής</i>	380
42. Die Wortfamilie strateg- von <i>στρατηγός</i>	381
43. Die Wortfamilie sykofant- von <i>συκοφάντης</i>	381
44. Die Wortfamilie techn- von <i>τέχνη, τεχνικός</i>	381
45. Die Wortfamilie therap- von <i>θεραπεία</i>	382
46. Die Wortfamilie tiran- von <i>τύραννος</i>	382
47. Neu gebildete Komposita mit Suffixen aus dem Altgriechischen: -arquia von -αρχία; -cracia von -κρατία.....	382
48. Abgeleitete Wörter auf <i>-istes</i> und <i>-ismos</i>	383
C. Einschätzung	385
D. Bibliographie	386
Texte.....	386
Wörterbücher.....	389
Enzyklopädien.....	389
Abhandlungen.....	390

A. Historischer Überblick

Portugal wurde als Königreich erstmals 1179 durch Papst Alexander III. anerkannt ; 1139 aber nahm Afonso Henriques selbst den Titel König in Anspruch und erklärte sich unabhängig vom Königreich Kastilien und Leon. Etwa ein Jahrhundert später (1249) wurde die Provinz Algarve erobert. Damit erreichte das Land Portugal etwa seine heutigen Grenzen.

In diesem Bereich hatte sich langsam eine eigene Sprache entwickelt, die nach der sechs Jahrhunderte dauernden römischen Besatzung (Ende des 3. Jh. v. u. Z. bis um 409) natürlich lateinisches Gepräge trug. Zahlreiche Wörter, die aus dem auf der iberischen Halbinsel gesprochenen Vulgärlatein aufgenommen worden waren und insbesondere aus dem Griechischen, Karthaginiensischen, Keltischen, Iberischen und aus orientalischen Sprachen stammten, gehörten auch zu diesem Wortschatz. Zahlreich sind auch die germanischen und arabischen Wörter, die zwischen dem 5. und 12. Jh. ins Portugiesische eingedrungen sind. In der Folgezeit haben die während des 13., 14. und 15. Jh. entstandenen wirtschaftlichen und literarischen

Beziehungen mit Frankreich, Italien, den spanischen Königreichen, Flandern, England u. a. m. die Aufnahme von Wörtern romanischen und germanischen Ursprungs ins Portugiesische gefördert. Das Zeitalter der portugiesischen überseeischen Entdeckungen hat eine Fülle exotischer Wörter in das Portugiesische eingebracht. Seit dem 18. Jh. machte sich der Einfluß der französischen Kultur auch im Sprachgebiet bemerkbar. Schließlich sind während des 19. und 20. Jh. viele sogenannte Internationalismen, Vokabeln der europäischen Zivilisations-sprachen, eingedrungen.

1. Griechische Kolonien gab es auf der iberischen Halbinsel seit dem 7. Jh. v. Chr. Was die Region des heutigen Portugal betrifft, so sind sie erst für das 4. Jh. v. Chr. durch archäologische Funde belegt. Doch, wie gesagt, ursprünglich griechische Wörter sind durch Vermittlung des auf der iberischen Halbinsel gesprochenen Vulgärlateins in das Portugiesische aufgenommen worden: Ein so häufig angewandtes Fürwort wie *cada* 'jeder', das aus *κατά* entstammt, gibt ein gutes Beispiel dafür.

Viele Hellenismen gehören dem Gebiet der Religion an und sind meist biblischer Herkunft. Es ist bemerkenswert, daß der älteste uns erhaltene auf Portugiesisch geschriebene Prosatext, das Testament des Königs Afonso II (1214), nur solche aus dem Griechischen stammende Wörter enthält, die kirchliche Ämter bedeuten: *apostoligo* von *apostolicus*, *arcebispo* von *archiepiscopus*, *bispo* von *episcopus*, *caonigo* von *canonicus*. Andere in dem Testament gebrauchte Wörter wie *tesouro* von *thesaurus* und *carta* von *Charta* wurden bei ihrer Übernahme schon als lateinisch empfunden, das erste seit Plautus, das zweite seit Catull und Lukrez.

Ein besonderer Fall der portugiesischen Hellenismen besteht darin, daß mehrere davon durch die Vermittlung der Araber eingedrungen sind. Dazu gehörten zum Beispiel *arroz* von *oryza*, *triaga* von *theriaca*. Eine geringere Anzahl ist aus romanischen Sprachen, aus dem Provenzalischen, Französischen, Spanischen gekommen, wie z. B. *pagem* von *παῖδιον* durch das Französische, *monge* von *monachus* durch das Provenzalische. Die meisten hier zu behandelnden Wörter aber sind gelehrten Ursprungs und im Kontakt mit der altgriechischen philosophischen und politischen Literatur in das Portugiesische einbezogen worden. Zahlreiche Neubildungen, die tagtäglich auf treten können, gehören dazu.

In diesen Zusammenhang gehören fast alle sozialen Gruppen- und Typenbegriffe, die in dieser Arbeit erörtert werden. Sie sind zu verschiedenen Zeitperioden in das Portugiesische aufgenommen worden. Ein genaues Datum für Erstbelege können wir nicht immer geben, weil die Lexika, die zur Verfügung stehen, geringe oder unsichere Angaben enthalten. Die Verfasser haben in der gegebenen Zeit möglichst viele Texte gelesen, und, wenn ein Datum gegeben wird, so bedeutet das nur, daß es sich um das erste ihnen bekannte Vorkommen des Wortes handelt. Die repräsentativen Schriftsteller des Mittelalters, des Humanismus, der Aufklärung und der Gegenwart wurden ganz oder teilweise gelesen, besonders Schriften solcher Autoren, die sich lange im Ausland aufhielten und des-

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

353

halb als Vermittler der neuen, fast immer durch griechische Wörter sich ausdrückenden Ideen gelten. Die ersten großen Lexika, so Bento Pereira 1645, Bluteau 1712—1728 u. a., und die modernen Wörterbücher (besonders Morais 1789 und Cândido de Figueiredo 1899) sowie die etymologischen Wörterbücher von Antenor Nascentes (1932) und J. P. Machado (1967) sind benutzt worden. Juristische Texte, wie die Ordenações Afonsinas (1443) und die Entwürfe für die erste politische Verfassung (1821), zum Teil auch politische Zeitungen des 18. Jh. sind berücksichtigt. Damit ist ein ziemlich breites Spektrum gewonnen, das einen Einblick in die Chronologie des Auftauchens der behandelten Wörter erlauben mag. Auf die genaue Datierung wurde aus den angegebenen Gründen verzichtet.

1.1. Es erscheint am Platz, hier eine knappe Übersicht des Studiums des Griechischen in Portugal zu geben. In der Renaissance blühten die griechischen Studien an der Universität Coimbra, wo, wie der flämische Humanist Clenardus (ca. 1493—1542) bemerkte, Fabricius die homerischen Epen auf griechisch kommentierte und die meisten seiner Schüler ihm in derselben Sprache antworteten. Einer der einflußreichsten Dichter dieser Zeit, Antonio Ferreira (1525—1569), hat zum ersten Male einige damals erst vor kurzem entdeckten Anacreonten ins Portugiesische übersetzt sowie Theokrit und Vergil nachgeahmt. Ob der Niedergang dieser Studien gleich nach 1555 mit der Übergabe des Collegium Artium von Coimbra an die Jesuiten begann und erst nach 1759 mit der Einrichtung von Lehrfächern im Gymnasium für Griechisch in den größten Städten und je einem in den kleineren aufhörte, bleibt fraglich (J. P. Gomes, S. 9—22). Doch 1746 beklagte sich Verney (1713—1791) über den Zustand der griechischen Studien in Portugal und bot eine neue Pädagogik an (Verdadeiro Método de Estudar I, S. 250—261, 271f.; V. 60f.). Während des 18. Jh. werden griechische Dichter ins Portugiesische übersetzt. Von den Übersetzern kann man die Marquise von Alorna (1750—1839) und A. Ribeiro dos Santos (1745—1818) nennen. Weitere Übersetzungen wurden im Laufe des 19. Jh. gemacht. Heute kann man Griechisch in der Höheren Schule lernen, doch bleibt eine gründlichere Kenntnis der Sprache auf die Universität beschränkt.

1.2. Die meisten griechischen Lehnwörter sind nicht direkt aus dem Griechischen, sehr oft nicht einmal aus dem Lateinischen übertragen worden. Viele sollen durch die französische Sprache vermittelt worden sein. Dies erkennt man aus der phonetischen Behandlung, besonders aus der Betonung. Beispiele dafür geben die mit *-krata* zusammengesetzten Wörter, die anstatt proparoxyton, wie es die Regel der Grammatik verlangen würde, als paroxyton betont werden. Cândido de Figueiredo war sich dessen bewußt, als er in Novo Dicionário, s. v. *democrata*, bemerkte: „A pronúncia exacta é democrata, mas não se usa.“

1.3. Die Bedeutung des französischen Modells für Portugal auf allen Gebieten der Zivilisation ist unleugbar. Der Einfluß begann, als König Afonso III. (1248 bis

1279), der lange in Frankreich gelebt und eine Gräfin aus Boulogne geheiratet hatte, den Thron bestieg (1248). Ein Teil der mittelalterlichen portugiesischen Lyrik, die zu dieser Zeit ihre Blüte erreichte, steht unter dem Einfluß provenzalischer Vorlagen. Trotzdem standen die folgenden Jahrhunderte unter dem kulturellen Einfluß Spaniens und Italiens, und fast alle portugiesischen Schriftsteller, Camões einbezogen, haben ihre Muttersprache und die kastilische Sprache ohne Bedenken benutzt. Antonio Ferreira, der nur auf portugiesisch dichtete, bildet eine glänzende Ausnahme. Im 17. Jh. ist Francisco Manuel de Melo (1608 bis 1666) ein Klassiker in beiden Literatursprachen gewesen.

Ob diese Periode zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges (1640) oder erst im 18. Jh., mit der Veröffentlichung von Verneys *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) oder mit der Begründung der *Arcádia Lusitana* (1756), zu Ende ging, ist umstritten (Ricard, *Études*, S. 16). Daß das Land nunmehr unter Einfluß der französischen Sprache und Kultur stand, zeigen für das 18. Jh. die Tadelwörter von Cruz e Silva (1731—1799) in seinem komischen Epos „O Hissope“ und von Filinto Elisio (1734—1819), der in seiner „Carta a Brito“ über die ‚galiciparlas‘ spottet.

Der beschriebene Vorgang hatte bekanntlich seine Parallelen in ganz Europa. Auch im folgenden Jahrhundert dauerte der starke französische Einfluß noch an, wie man aus den Erörterungen von Garrett (1799—1854), der von ‚galomania‘ spricht, und von Herculano (1810—1877), der die Verherrlichung des französischen Modells durch seine Zeitgenossen abschwört (Saraiva, *Herculano Desconhecido*, S. 244—245), entnehmen kann. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. konnte noch Eça de Queiroz (1845—1900) eine ausgezeichnete Karikatur der bezeichneten Lage in seinem Aufsatz „O Francesismo“ skizzieren. Erst nach dem zweiten Weltkrieg hat sich die Situation teilweise geändert, und zwar zugunsten der englischen Sprache.

2. Die frühesten Prosaschriften auf portugiesisch sind moralischen, religiösen und geschichtlichen Inhalts. Das erste Buch, das sich mit politischen Theorien befaßt, das „*Speculum Regum*“ von Álvaro Pais (gest. 1353), wurde auf lateinisch geschrieben. Daß Latein ein Jahrhundert später nicht mehr so gut bekannt war¹, wird durch die Tatsache bestätigt, daß Prinz Pedro (1392—1449) in seinem 1426 aus Brügge geschriebenen Briefe seinem Bruder Duarte (1391—1438), dem Kronprinzen von Portugal, empfiehlt, die Priesterweihe nur denjenigen erteilen zu lassen, die Latein sprechen könnten. Im Vorwort zu seiner Übersetzung von Ciceros „*De officiis*“ begründet derselbe Prinz die Nützlichkeit seiner Arbeit damit, daß trotz der größeren Verbreitung des Lateins im Bereich des Christentums das Portugiesische in Portugal ganz allgemein verstanden wurde („e nom embargando que o latim na christandade he mais geeral que o português, em Portugal esta linguagem he mais geeral que o latim“). Einen ähnlichen Grund gibt er am Anfang des „*Livro da Virtuosa Benfeitoria*“ (abgek. VB) für die Übersetzung von Teilen von Senecas „*De beneficiis*“, denn die Schreibart des lateinischen Verfassers sei der zeitgenössischen Sprache fremd („e do fallar que agora usamos desacostumada“, VB, 27).

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

355

Gerade dieses Buch, das „Livro da Virtuosa Benfeitoria“, ist das erste auf portugiesisch geschriebene Traktat über politische Theorie. Es wurde zwischen 1418 und 1433 geschrieben und dem Kronprinzen und Bruder des Verfassers, dem späteren König D. Duarte, gewidmet.

In Portugal war der Frieden nach heftigen Kämpfen für die Beibehaltung der Unabhängigkeit (1383—1385) wiederhergestellt, und eine neue Oberschicht der Gesellschaft war aus diesen Kämpfen hervorgegangen. Es waren dies Leute, die jene alten adligen Klassen besiegt hatten, die mit dem König von Kastilien im Einverständnis gewesen waren. Der neuen maßgebenden Schicht war der junge König João I. von Portugal (1383—1433) verpflichtet, denn sie hatten für ihn und mit ihm gekämpft. Ob diese neuen dominierenden Klassen in der Wirtschaft Tätige und Leute aus dem Mittelstand waren, ist umstritten. Daß der König selbst nach seinem endlichen Sieg seinen Mitkämpfern zahlreiche Ehrengeschenke erteilte, bestätigt sein Chronist Fernão Lopes (gest. nach 1459). Hieraus entstand das ‘Beneficium’, das, wie J. de Carvalho (Cultura, S. 517) es definiert hat, ‘eine organische Form der Annäherung der Klassen’ war, die sorgfältig gehandhabt werden mußte.

2.1. So entsprach das große Werk des gelehrten Prinzen Pedro, des zweiten Sohnes des Königs João I., einem wirklichen Bedürfnis, denn das Beneficium stand nun vielfach zur Debatte, und es war nunmehr ein Bestandteil der Staatsverfassung, der mit politischem Wert bedacht war. Den Verhältnissen einer Feudalgesellschaft paßte es sich gut an.

Als Hauptquelle der VB nennt der Verfasser selbst Senecas Schrift „De beneficiis“. Doch zitiert er auch mehrere andere Philosophen, unter denen Aristoteles einen hervorragenden Platz einnimmt. Die Ethik, Physik, Psychologie, Rhetorik und Metaphysik des Aristoteles werden sehr oft erwähnt. Doch interessiert uns hier vor allem, was die Schrift über Politik angeht. Denn die „Politik“ des Aristoteles ist ein Hauptvermittler der griechischen politischen Theorie und gleichzeitig der hellenischen Termini sociales in ganz Europa.

Daß solche Termini durch die von Nicolas Oresme 1370 besorgte Übersetzung der „Politik“ ins Französische eingedrungen sind, wurde von Bloch und Wartburg im französischen etymologischen Wörterbuch anerkannt (vgl. den Beitrag zur französischen Sprache in vorliegendem Werk). Jeder Student des berühmten Werkes des Aristoteles weiß, daß es auf dem Wege über die lateinischen Übersetzungen und Kommentare, besonders diejenigen des Wilhelm von Moerbeke (ca. 1260) und des Thomas Aquinas, studiert wurde. Ob die lateinischen Übersetzungen der „Politik“ im mittelalterlichen Portugal bekannt waren, bleibt eine offene Frage. Das Buch ist in den „Cortes“ (Landständen) von 1481 zitiert worden (cf J. de Carvalho, Zurara S. 23, Anm. 2). Der erwähnte D. Pedro, Prinz und später Regent des Landes (1438—1448), und sein Bruder, D. Duarte, König zwischen 1433 und 1438, bringen in ihren Werken Zitate aus den Schriften des griechischen Philosophen, doch sind diese Belege in vielen Fällen nicht direkt entnommen.

Denn eine der Hauptquellen beider Verfasser war ein aus der „Politik“ des Aristoteles abgeleitetes Traktat „De regimine principum“ von Aegidius Eomanus (ca. 1243—1316), welches ca. 1345 von Fr. Juan García de Castrojeriz ins Kastiliani-sche übersetzt worden und also, den Ausführungen des Chronisten Rui de Pina (1440—ca. 1525) zufolge (Crónica de D. Afonso V, Kap. 125), vom Prinzen Pedro selbst ins Portugiesische übertragen worden war.

Daß dieses Werk, gleich ob in der lateinischen, kastilischen oder portugiesischen Fassung, am Hof von König João I. (1357—1433) vor den Edelleuten häufig gelesen wurde, bestätigt der Chronist Zurara (ca. 1410—ca. 1474) in seiner „Crónica do Conde D. Pedro de Meneses“, 8. Zwei Exemplare davon standen in der Bibliothek des Königs Duarte (LC, 414—416).

Das einzige Zitat, das König Duarte aus der „Politik“ des Aristoteles gibt, ist ihm via Aegidius Romanus bekannt (LC, S. 214). Hier finden wir einen der frühesten Belege eines griechischen sozialen Begriffes: *polecia* (aus *politeia*). Dieselbe Belegstelle nennen die Manuskripte des Buches vom Prinzen Pedro *poliçia* (VB, S. 70, 175). Das Wort kommt im letztgenannten Werk achtmal vor, dagegen ein einziges Mal in LC. Ob die Verschiedenheit der Graphien eine verschiedene Aussprache oder eine mangelhafte Orthographie widerspiegeln, kann man nicht bestimmen.² Das Wort kommt manchmal in VB als Hauptwort vor und behält dabei die Bedeutung des griechischen Originals. Ein gutes Beispiel dafür ist folgendes: „E por esto seguesse que ouuera poliçia em o primeiro stado dos homeês“ (VB, S. 105).

Dasselbe Wort kommt auch in der frühesten Sammlung von Gesetzen vor, die der schon genannte Prinz Pedro veröffentlichen ließ, die „Ordenações Afonsinas“ (1443). Weiter erscheint es noch bei Alvaro de Brito (ca. 1481), dem Dichter des „Cancioneiro Geral“, einem Liederbuch, das von Garcia de Resende 1516 herausgegeben worden ist. Aus derselben Wortfamilie kommt auch häufig *politico* in VB vor.

Die häufige Anwendung von *governar* und *reger* ('regieren') ist ein Beweis dafür, daß es gleichzeitig ein griechisches und ein lateinisches Wort für die Ausübung von Regierungsgewalt gab. Später blieb das zuerst genannte Verb, das zahlreiche Ableitungen wie *governador*, *governança* hatte, fast allein im Gebrauch.

Auch *tirano* und *bárbaro* gehören zum politischen Wortschatz der VB. In LC kommen diese Wörter viel seltener vor. Die Ursache dafür ist der verschiedene Charakter beider Bücher. LC enthält eine Reihe von Überlegungen über die Gefühle und Charaktere der Menschen als ein *Speculum Regum*, während VB tatsächlich ein Handbuch der Politik genannt werden kann, das einen starken Einfluß auf die Prägung des politischen Wortschatzes im Portugiesischen hatte. Doch muß eingeräumt werden, daß das Buch des Königs Duarte sehr viel zur Aufnahme von Latinismen beigetragen hat, z. B.: *circunstancia*, *vicioso*, *abstinência*, *pertinaz*, *infinito*, *solicito*, *obstinação*, *subsídio*, *fugitivo*, *enterpretar*, *letradura*, *evidente*, *torpe*, *soturno*, *intelectual*, *insensibilidade*, *sobrepojar*, *notar*, *abranger*, *circonspecto*, *reputar*, *encorrer*, *lograr*, *influencia*, *restituição*, *meritorio*, *satis-*

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

357

façom, eficácia, reduzir, malícia, apropriar, perseverar (Lapa, S. 328). Traktate wie die oben erwähnten mit der Thematik 'De regimine Principum' waren überall in Europa notwendig und üblich geworden. Während der zwei darauffolgenden Jahrhunderte wurden noch viele geschrieben, wie wir später sehen werden.

3. Vom Ende des 15. Jh. an verbreitete sich das Gedankengut des Humanismus in Portugal. Ein Sizilianer, Cataldo Parisio Siculo (1455?—1517?), vormals Professor an der Universität Bologna, der von König João II. (1477—1495) zum Lehrer für seinen illegitimen Sohn D. Jorge berufen worden war, konnte sich rühmen, „die Nymphen des Helikon und die glänzenden Künste“ mitgebracht zu haben. Er soll der erste gewesen sein, der in Portugal griechische Texte drucken ließ und der vor 1500 eine apologetische Schrift zugunsten humanistischer Bestrebungen in Portugal verfaßte (Ramalho, Enciclopédia Verbo, s. v. Siculo).

Am Anfang des 16. Jh. konnte sich der Graf von Vimioso (s. Anm. 1) über die Leute, die im „sino de Latim“ geboren waren, lustig machen. Der Text aber, der als die Magna Charta des Humanismus in Portugal gilt, ist die „Oratio pro Rostris“, die André de Resende (ca. 1500—1573) am 1. Oktober 1534 vor der Universität Lissabon hielt. Unter anderem sagte er: „Quod si Latinis Graeca coniungant, magnum literariae rei attulerint adiumentum. Nam nemo sine his etiam literis solidam sibi doctrinam adroget, quarum ignorantia clarissimos alioqui auctores, virosque doctissimos, non semel iterumve, hallucinari coegit. Sive enim profana studia, sive sacra respiciamus, ubique Graecarum literarum peritia, nos magistra comitabitur.“ Vierzehn Jahre später preist ein anderer Humanist, Belchior Beleago, in der Eröffnungsrede für das Collegium Artium in Coimbra (1548) die griechische Sprache mit ähnlichen Worten: „Patent enim linguae Graecae periti, fontes omnium scientiarum quae a Graecis emanarunt: illorum enim ingeniis et studiis omnes disciplinas debemus.“

Die meisten portugiesischen Humanisten haben sich in erster Linie mit der lateinischen Sprache befaßt, indem sie Reden und Gedichte schrieben. Henrique Caiado (gest. 1509) veröffentlichte in Italien Eklogen im vergilianischen Stil und gab Werke römischer Schriftsteller heraus. Aquiles Estaço (1524—1581) verfaßte in Rom Kommentare zu Cicero, Catull, Horaz und Sueton, beschäftigte sich allerdings auch mit Übersetzungen der griechischen Patres. Es gab noch andere Ausnahmen unter den Humanisten Portugals, die sich der griechischen Sprache widmeten: Aires Barbosa (ca. 1470—1540), ein Schüler von Nebrija in Salamanca und von Politian in Florenz, später 'Magister Graecus' für 28 Jahre in Salamanca; André de Resende (ca. 1500—1573), der in Alcalá, Salamanca, Paris und Louvain, wo er mit dem Kreis von Erasmus verkehrte, studierte und später eine „Laus Erasmi“ dichtete (Aires Barbosa schrieb dagegen eine „Antimoria“); Jeronimo Osório (ca. 1514—1580), der beste portugiesische Prosaschriftsteller in Latein, der griechische Gedichte schrieb und, nachdem er in Salamanca, Paris und Bologna studiert hatte, zum Professor an der Universität Coimbra und später zum Bischof von Algarve ernannt wurde; Diogo de Teive (ca. 1514 — nach 1565), Professor an

der Universität Toulouse und im Collège de Guyenne (Bordeaux) und nachher in Coimbra, der wahrscheinlich Xenophons „Kyropädie“ übersetzt und eine Tragödie in lateinischer Sprache geschrieben hat. Allgemein galt jedoch, daß von der Inquisition die Beherrschung der griechischen Sprache nicht gern gesehen wurde, versetzte sie doch in die Lage, die Bibel im Originaltext lesen zu können und führte damit in eine verdächtige Nähe zu Luther.³

Zu den Humanisten, die außerhalb Portugals Ruhm erwarben, gehört auch Damião de Góis (1502—1574), der Geschichtsschreiber und Komponist, der überall in Europa in diplomatischen und wirtschaftlichen Missionen tätig gewesen ist. In Freiburg weilte er mit Erasmus, in Rom mit Bembo, und vergeblich versuchte er, Versöhnung zwischen Kardinal Sadoletto und Melanchthon zu stiften.

Viele der großen portugiesischen Humanisten haben mit einem Stipendium des Königs João III. (1521—1557) an den großen Universitäten Europas studiert und sind später nach Portugal zurückgekehrt. André de Gouveia (1497 ?—1548), Rektor der Universität Paris und nachher Haupt des Collège de Guyenne, von seinem ehemaligen Schüler Montaigne „sans comparaison le plus grand principal de France“ genannt, hat sich in Coimbra niedergelassen und dort das Collegium Artium gegründet. Mit ihm kamen portugiesische und ausländische Humanisten wie Diogo de Teive, Buchanan und viele andere. Das Collegium Artium, vom König selbst gestiftet, wurde ein Zentrum der humanistischen Bildung, auch nachdem es 1555 den Jesuiten übergeben worden war. Persönlichkeiten wie Pedro da Fonseca (1528—1599), der weltberühmte Kommentator des Aristoteles, und Manuel Alvares (1526—1583) sind mit der Geschichte dieser Hochschule untrennbar verbunden. Der Letztgenannte ist der Verfasser einer der berühmtesten lateinischen Grammatiken (1572), die bis zu unserem Jahrhundert immer wieder gedruckt worden ist und es auf mehr als fünfhundert Ausgaben in 22 Ländern (Mexico, China und Japan einbezogen) gebracht hat. Auch noch andere Texte für das Studium der klassischen Sprachen wurden in Portugal herausgegeben. Der berühmte flämische Humanist Clenardus (1493?—1542), der in Évora und Braga lehrte, hat in der letztgenannten Stadt die „Institutiones Grammaticae Latinae“ (1538) veröffentlicht. Aus seinen „Institutiones in Linguam Graecam“, die 1530 in Louvain erschienen, hat man später die „Institutiones Grammaticae ex Clenardo“ (Lissabon 1595) zusammengestellt. Der portugiesische Humanist Jeronimo Cardoso (gest. 1569), dessen Briefwechsel und Gedichte von großer Bedeutung für die Kenntnis der humanistischen Bewegung, besonders in den Gelehrtenkreisen von Lissabon und Évora, sind, hat auch eine Grammatik und Phraseologie der lateinischen Sprache geschrieben und das erste gedruckte Lateinisch-Portugiesische und Portugiesisch-Lateinische Wörterbuch (Lissabon 1563) abgefaßt (ein handgeschriebenes Zeitwörter-Lexikon aus dem 14. Jh. ist neuerdings bekannt geworden). Ungefähr zu derselben Zeit sind auch die ersten Grammatiken der portugiesischen Sprache erschienen, diejenige von Fernão de Oliveira (1536) und diejenige von João de Barros (1540). Sie sind unter dem Einfluß der Renaissance-Grammatiker der romanischen Sprachen, besonders der italienischen, entstanden, doch haben

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

359

sie sich dem vorwiegend lateinischen Schema nicht in allem angepaßt. Barros schreibt zum Thema 'Kasus', „weil wir, wie gesagt, die Kinder der lateinischen Sprache sind“ und „es sich empfiehlt, deren Termini anzuwenden“ (S. 77). Trotzdem erkennt er später an, daß es statt der fünf Deklinationsfälle im Lateinischen im Portugiesischen nur eine Verschiedenartigkeit von Einzahl und Mehrzahl gebe (S. 80), daß das Lateinische im Unterschied zum Portugiesischen kein Geschlechtswort habe, und er gibt zu, daß weitere Unterschiede bestehen. Die lateinische Sprache dient ihm als Bezugspunkt, als Muster und als Quelle für Lehnwörter (Buescu, S. XLIII). Denn, so begründet er, „einige lateinische Wörter können wir gebrauchen, wenn sie dem Ohr gut eingehen“, und „mir gefallen die Wörter sehr, die sich dem Latein anpassen“ (Diálogo em louvor da nossa linguagem, S. 168). Die These, daß die portugiesische Sprache und Dichtung Tochter und Erbin des Griechischen und Lateinischen sei, hatte Antonio Ferreira (1528—1569) schon verteidigt. Dies ist im Rahmen des oben erwähnten Bilinguismus der meisten portugiesischen Schriftsteller zu verstehen, und in diesem Zusammenhang schrieb er die oft zitierten Verse: „Floreça, fale, cante, ouça-se e viva / A Portuguesa língua, e já onde for / Senhora vá de si, soberba e altiva“ (Cartas I, S. 48), und weiter: „Docemente suspira, doce canta / A portuguesa Musa, filha, herdeira / Da Grega, e da Latina, que assi espanta“ (Cartas II, S. 179). Als „Freund der Sprache“ (Ode I. 1) sollte man ihn kennen.

Ferreira ist der Dichter einer der schönsten in klassischer Form verfaßten Tragödien, „Castro“. Zusammen mit Sá de Miranda (1481 ?—1558?) wurde er zum Wegbereiter der literarischen Renaissance in Portugal. Doch den ersten Platz bei der Adaption und Wiederbelebung antiker Modelle hat Camões (1525?—1580) inné. In der Form dem Schema der „Aeneis“ folgend, hat er den Idealen der Renaissance Ausdruck gegeben und dabei zugleich die Taten der Portugiesen vor der Welt gerühmt. Zum Thema Sprache legt er der Venus die wohlbekannten Worte in den Mund, 'mit weniger Korruption, glaubt sie, es sei Latein' („com pouca corrupção crê que é latina“ [Lus. I 33]). Eine große Menge Latinismen — mehr als hundert — wurden von Camões in die portugiesische Sprache eingeführt. Im 17. Jh. wurde von Faria e Sousa eine Liste dieser Wörter zusammengestellt. Michaëlis (S. 29) gibt eine Auswahl davon, wie tuba, procela, dea, divicias, estridor, vibrar, fluctuar, superar, immolar, devastar, vociferar, lúcido, rúbido, nítido, tímido, rútilo, salso, argênteo, plúmbeo, sulfúreo, flavo, ovante, fulgente, trémulo, canoro, pressago, imbele, pudibundo, truculento, intonso, diáfano, hirsuto, lácteo, etéreo, aurífero, horrissono, quadrupedante, equóreo, fatídico, grandiloquo, cornígero, malévolo, belígero. Nicht nur lexikalische Erneuerungen hat Camões gewagt. Mehrere Wörter, deren Herkunft aus dem Lateinischen auf Grund der phonetischen Entwicklung fast nicht mehr erkennbar war, brachte er der ursprünglichen Form wieder näher, wie z. B. silêncio (statt seenço), século (statt segre), flor (statt fro). Auch die Annäherung des aus dem Griechischen stammenden Wortes *eclipse* (statt cris) an das Original ist ihm zu verdanken.

Der Einfluß der Lusiaden auf die Formung der portugiesischen Sprache war

auch noch in den nachfolgenden Jahrhunderten so groß gewesen, daß die Bedeutung der genannten sprachlichen Neuerungen nach antikem Modell nicht hervorgehoben zu werden braucht.

Der Humanismus in Portugal ist auch im Zusammenhang mit den Kenntnissen zu sehen, die die von den Seefahrern gemachten Entdeckungen mit sich gebracht haben. Stolz konnte der große Arzt Garcia de Orta (1499?—1568) schreiben, daß „heute an einem einzigen Tag durch die Portugiesen mehr in Erfahrung gebracht wird, als in hundert Jahren durch die Römer“ (Colóquios dos Simples e Drogas XX). Der Kontakt mit bisher noch unbekanntem Völkern hat eine Bedeutungserweiterung einiger sozialer Termini bewirkt, z. B. bei *bárbarο* : „O Português império, que assim toma / Senhorio por mar de tanta gente / Tanto bárbarο ensina, vence e doma“ (Ferreira II, S. 78). Die ‘Mission’ des portugiesischen Imperiums sollte nicht nur darin bestehen, die ‘Barbaren’ zu unterjochen, sondern auch darin, ihnen Kenntnisse zu vermitteln (mehr darüber im Teil B).

Camões erkennt implizite eine Form von *πολιτεία* in Indien an von „Melindana policia“ (Lus. VI 2), obschon er später die Auffassung vertritt, daß Europa betreffs der *policia e fortaleza* höher stehe als andere Länder (Lus. X 92).

Im späten 15. und im 16. Jh. haben sich weitere Schriftsteller mit politischen Theorien befaßt. Die meisten haben darüber in lateinischer Sprache geschrieben, wie Diogo Lopes Rebelo (*De republica gubernanda per regem*, 1496), Diogo de Teive (*Sententiae, Institutio Sebastiani Primi*, 1565) und Jerónimo Osório (*De regis institutione et disciplina libri VIII*, 1572). Doch haben einige in ihren Schriften die portugiesische Sprache benutzt und dabei das politische Vokabular der Muttersprache erweitert. Dazu zählen Frei Antonio de Beja (*Breve doutrina e ensinança de príncipes*, 1525) und Lourenço de Cáceres (gest. ca. 1531) mit seinen Schriften „*Condições e partes que há-de ter um bom príncipe*“ und „*Tratado dos trabalhos dos reis*“. Bei den bedeutendsten Dichtern, wie Camões, Sá de Miranda, Ferreira, sowie bei Geschichtsschreibern, wie João de Barros und Damião de Góis, tauchen der Antike entnommene politische Termini gelegentlich auf. So kommen gegen Ende des 16. Jh. neben den schon früher bekannten Wörtern, wie *bárbarο*, *governar*, *policia*, *político*, *sofístico*, *tirano*, neue vor, z. B. *acólito*, *barbarismo*, *barbarizar*, *basilica*, *dinastia*, *étnico*, *hierarquia*, *metrópole*, *monarca*, *monarquia*, *ostracismo*, *sofista*, *sofistaria*, *sofisticado*, *tirânico*, *tiranizar*.

4. Die Unterordnung Portugals unter das spanische Königreich von 1580 bis 1640 brachte auch auf kulturellem Gebiet nennenswerte Veränderungen mit sich. Die Beziehungen zu anderen europäischen Ländern wurden abgebrochen. Die großen Zentren der Gelehrsamkeit verloren an Bedeutung. Nur kleine Akademien konnten sich in einigen Klöstern und Herrenhäusern entwickeln, wie bei Rodrigues Lobo (*Corte na Aldeia*, 1619) zu lesen ist. Eine Reaktion gegen das Vordringen der kastilischen Sprache zeichnete sich jedoch ab. Mehrere grammatikalische Werke, die speziell die Orthographie betrafen, wurden publiziert. Auf lexikalischem Gebiet sind die Werke von Bento Pereira erschienen: „*Prosodia in Vocabularium*

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

361

Bilingue Latinum et Lusitanicum“ (1634) und „Tesouro da Língua Portuguesa“ (1645).

Nach dem endgültigen Siege König João IV. (der Krieg hatte sich bis 1668 hingezogen) wurden Verträge zwischen Portugal und Frankreich, England, Schweden, Rom und Holland abgeschlossen. Der Nachfolger João IV. heiratete den Wunsch Ludwigs XIV. entsprechend eine französische Prinzessin. Die Beziehungen zu Frankreich wurden immer enger. Trotz mancher Unsicherheitsfaktoren im politischen Leben Portugals — dazu zählen die Herrschaft einer ausländischen Macht, Zweifel an der Legitimität der neuen Dynastie, die Absetzung König Afonso VI. (1666), die endgültige Erhebung seines Bruders, Pedro II., der 1668 seine Schwägerin, die Königin, geheiratet hatte, auf den Thron (1683) — blieb die Regierungsform der Monarchie als solcher unumstritten; nur ein einziges Mal, vor 1640, war sie in Frage gestellt worden. Die Legitimität der Königsherrschaft erschien in einem ‘göttlichen, vom Volk vermittelten Ursprung’ begründet; nur im Fall der Tyrannei oder des Thronraubes war ihre Rechtmäßigkeit in Frage gestellt.

Solche Probleme des politischen Lebens sind in dem König Pedro II. gewidmeten Werk „Braquilogia de Príncipes“ (1671) von Frei Jacinto de Deus erörtert. Darin finden wir Definitionen der Demokratie, der Aristokratie und der Monarchie, also dreier Hauptregierungsformen, die den Definitionen von Meneses (1650) wörtlich entsprechen. Auch andere soziale Termini kommen häufig vor. So bezeichnen *tirano* und *tirania* eine schlechte Justizverwaltung. Der Begriff *monarca* wird synonym für ‘König’ oder ‘Fürst’ gebraucht, ohne dabei einen Anspruch auf absolute Macht auszudrücken. Doch ist der König, der ein guter Kenner der Ethik, der Ökonomie und der Politik sein soll, berechtigt, mit starker Hand einzugreifen. Das Substantiv *monarquia* kann sowohl die Zeitdauer einer Regierung als auch die Regierung selbst oder eine der drei oben definierten Regierungsformen, die Monarchie, bezeichnen.

Polícia wird als Synonym für *política* gebraucht, kann aber auch ‘Urbanität’ bedeuten. Dasselbe gilt für das Adjektiv *político*, während das Substantiv *político* dieselbe Bedeutung wie *política* hat.

5. Ende des 17. Jh. befand sich Portugal in einer tiefen Krise. Zur ökonomischen Lösung der Probleme wurde dann vom dritten Grafen von Ericeira, D. Luis de Meneses, unter anderen Systemen das merkantilistische empfohlen. Seit 1675 rief er Handwerker, Techniker und Wissenschaftler aus dem Ausland nach Portugal. Unter ihnen befand sich der französische Priester Rafael Bluteau (1638—1744), ein weitgereister Mann von enzyklopädischem Wissen, der mit den in Europa anschwellenden Strömungen des Experimentalismus und Rationalismus vertraut war. Dieser Gelehrte war es, der den vierten Grafen von Ericeira bewog, wissenschaftliche Vorträge zu fördern, die den Keim für die 1720 gegründete Academia Real da História (Königliche Akademie der Geschichte) bildeten. In dieser Akademie ist wahrscheinlich auch das „Vocabulário Português e Latino“ von Bluteau,

ein zehnbändiges Werk (1712—1728), erschienen, ein Markstein unter den portugiesischen Wörterbüchern. Darin finden sich für *democracia*, *democracio* und *democrático* die gleichen Bedeutungsangaben. *Aristocracia*, *aristocracio* und *aristocrático* scheinen französischen Einfluß zu bezeugen. Von *anarquia* sind um diese Zeit noch keine Ableitungen bekannt. *Demagogia* ist nicht in das Vokabular aufgenommen, dagegen *oclocracia*. Die Suffixe *-ismo* und *-ista* treten nur selten auf und dann zumeist im religiös-kirchlichen Sprachbereich.

Gleichzeitig mit der Verbreitung der neuen ökonomischen Theorien gewannen auch die französische Kultur und Sprache an Einfluß. 1679 wurde die erste französische Grammatik veröffentlicht; 1697 übersetzte der obengenannte vierte Graf von Ericeira die „Art Poétique“ von Boileau und versuchte eine Nachahmung der „Henriade“ von Voltaire.

Während des absolutistischen Regimes von König João V. (1706—1750) ist mit der Entdeckung und Ausbeutung der Goldvorkommen in Brasilien ein beispielloser Reichtum ins Land gekommen. Lissabon wurde Mittelpunkt des atlantischen Handels. Der Verkehr mit den anderen europäischen Ländern kam durch Geschäftsleute, Künstler und Stipendiaten in Gang. Bei der neu entstandenen Macht und Größe seines Staates mußte der König eine Reform des Unterrichtswesens durchführen, das bis dahin von den Jesuiten beherrscht und für die Entwicklung von Technik und öffentlicher Verwaltung ganz ungeeignet war. Einige der Verbannten, in der ‘Fremde’ lebende große Wissenschaftler, sogenannte ‘Estrangeirados’ (‘Ver-fremdete’), wurden von João V., später von seinem Sohn José I. (1750—1777) für die Reformen zu Rate gezogen.

Aus diesen Kontakten entstanden einige Werke von großem und fruchtbringendem Einfluß, darunter die Schrift Verneys, der in Rom lebte, „Verdadeiro Método de Estudar“ — ‘Wahre Methode für das Studium’ (1746), in dem der Verfasser den Experimentalismus und die Erfahrung dem Aristotelismus entgegensetzt, sowie die Arbeiten des Ribeiro Sanches (1699—1782), des berühmten Schülers von Boerhaave in Leiden, späteren Arztes am russischen kaiserlichen Hof und Mitarbeiters der Encyclopédie, der die ‘Grundlagen für die Erziehung der Jugend’ „Cartas sobre a educação da mocidade“ (1759) und eine Methodik des Medizinstudiums „Método para aprender a Medicina“ (1763) schrieb. Ribeiro Sanches vertritt die Meinung, der Unterricht solle nicht in den Händen der Priester liegen, und die besten Könige seien diejenigen, die sich der Erziehung ihres Volkes annähmen (Obras I, S. 102). Der ideale Herrscher solle auch das wirtschaftliche Wohlergehen seines Volkes fördern, das ihm durch Eid zum Gehorsam verpflichtet sei; der Eid und die Existenz eines Naturrechts seien die zivilrechtliche und politische Basis des Staates (Obras I, S. 217f.).

So wirkt es nicht erstaunlich, daß der Terminus *monarca*, der nunmehr der Bezeichnung ‘rei’ vorgezogen wird, eine ‘noblere’, gehobenere Bedeutung erhält, denn nur derjenige verdient diesen Titel, der zugleich Politiker, Philosoph und Gesetzgeber ist (cf. Obras I, S. 7; RV S. 125f.). Als Beispiele hierfür werden Themistokles, Peter I. von Rußland und Friedrich II. genannt.

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

363

In Verbindung mit *política* und *político* begegnen oft *economia* und *económico*. Erstmals bezeichnet der Terminus *polícia* nicht nur die Politik, sondern auch die Körperschaft, die für den Gebrauch, auch für den Mißbrauch der Gesetze verantwortlich ist. Das Substantiv *o político* erscheint nicht mehr. Die selten vorkommenden Suffixe *-ismo*, *-ista* sind Suffixe der Namen religiöser Sekten bzw. Sektierer.

Der Einfluß Ribeiro Sanches' auf das kulturelle Leben Portugals läßt sich nicht genau erfassen. Dagegen ist die führende Rolle der 1756 gegründeten Arcádia Lusitana wohlbekannt. Diese Akademie hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den Übertreibungen des barocken Kultismus und Konzeptualismus entgegenzuwirken und die Dichtung zur Klarheit der griechischen und lateinischen Modelle zurückzuführen. Syntax und Vokabular sollten sich dem lateinischen Original annähern, und die Gallizismen sollten ausgeschaltet werden. Ein Mitglied der Arcádia, Cândido Lusitano (1719—1773), hat die „Ars Poetica“ des Horaz übersetzt und die Bildung neuer Wörter aus dem Lateinischen empfohlen analog dem Wunsch des Horaz, „die neuen lateinischen Wörter dem Griechischen zu entnehmen“ („Arte Poética“, Komm, zu Vs. 53). Der prominenteste Vertreter der Akademie, Correia Garção (1724—1772), riet in einer seiner Satiren nicht zur blinden Nachahmung der Antike, sondern zu ihrer freien Wiedergabe: „Imite-se a pureza dos Antigos, / mas sem escravidão, com gosto livre, / com polida dição, com frase nova“ (Sátira II). Ein anderes Mitglied der Arcádia, Cruz e Silva (1731—1799), spottete über die zur Mode gewordene Gallomanie.

Die Arcádia Lusitana, die nur bis 1764 bestand, begrüßte die politischen Reformen des Marques de Pombal (1699—1782), des mächtigen Premierministers König Josés I. Nach dem Tode des Königs konnte Pombal nicht mehr im Amt bleiben. Zu Beginn der Herrschaft von Maria I. (1777—1816) gewannen reaktionäre Kräfte für einige Zeit die Oberhand. Doch war der Fortschritt auf kulturellem Gebiet nicht mehr aufzuhalten. 1779 wurden die Academia das Ciências (‘Akademie der Wissenschaften’) gegründet und die Ideen der französischen Aufklärung mehr und mehr verbreitet.

Zwischen 1780 und 1790 erschienen zahlreiche Übersetzungen oder Adaptationen von Voltaire, Diderot u. a. Der 1784—1786 erschienene „Nouveau Dictionnaire Franco-Portugais“ erlaubt die Vermutung, daß er mit Hilfe der Encyclopédie vorbereitet worden ist. Die Mitglieder der 1790 gegründeten Nova Arcádia geben uns ein lebendiges Bild des damaligen Bürgertums, das in Sitten und Sprache auf die französische Kultur ausgerichtet war.

Zwei der berühmtesten Dichter jener Zeit haben einen Teil ihres Lebens im Exil verbracht. Einer davon war Filinto Elisio (1734—1819), Verteidiger der Reinheit des portugiesischen Idioms und zugleich Anhänger der Ideale der amerikanischen und der französischen Revolution. Wie Cândido Lusitano empfahl er, neue Wörter aus dem Lateinischen zu entlehnen: „Se temos de pedir a alguma bolsa / termos que nos faleçam, seja à bolsa / da nossa mãe Latina, que já muito / nos acudiu em pressas mais urgentes“ (Carta a Brito). Diesen Rat hat er selbst oft

befolgt. In gleicher Weise hat der Dichter Bocage (1765—1805) gearbeitet. Er gebrauchte eine Menge von Latinismen, z. B. *alifero*, *aligero*, *altissono*, *altivolas*, *anguicoma*, *armipotentes*, *atro*, *avito*, *cerúleo*, *crebra*, *dulcíssono*, *equóreo*, *estelifero*, *farmacopola*, *horrífico*, *horríssono*, *incolas*, *letifero*, *mádidás*, *moto*, *navifragos*, *nutante*, *plaustro*, *puníceo*, *undívago*, *vipéreo*.

Eine bekannte Dichterin, Marquise von Alorna (1750—1839), deren Familie der Mitwisserschaft an dem mißglückten Mordanschlag auf König José I. angeklagt war, hatte in 18jähriger Haft Zeit und Gelegenheit, Französisch und Latein zu lernen, Naturwissenschaften und Philosophie zu studieren und mit großen Wissenschaftlern und Dichtern des Landes in Kontakt zu kommen. Ihre spätere Heirat mit einem österreichischen Grafen und die Zeit ihrer Verbannung wegen politischer Aktivitäten, die sie in London verbrachte, gaben ihr die Möglichkeit, deutsche und englische Gedichte zu lesen und zu übersetzen. Die junge Generation traf sich in ihrem Salon und empfing dort starke Impulse.

Das politische Widerstreben der Marquise gegen Napoleon macht es verständlich, daß wir die Termini *despotismo*, *tirano* und *tirania* häufig in ihrem Wortschatz finden. Ihre Briefe geben aufschlußreiche Beispiele dafür, in welcher Weise sich alte und neue Bedeutungen der Wörter kreuzen, wie etwa *politico* im Sinne von 'höflich' und ein anderes Mal im neuen Sinn von 'politischer Praxis'. Auch der Begriff *maquiavelismo* findet sich in ihren Briefen. Wenn sie den Charakter der Verteidiger der französischen Revolution deutet, spricht sie nicht von *sofista*, sondern von *filósofo*. Dabei sei angemerkt, daß die Freimaurer erst seit 1792 verfolgt wurden und die erste Verhaftung wegen Verbreitung revolutionärer Pamphlete 1796 stattfand.

Die drei französischen Invasionen (1807—1810), die Übersiedlung der königlichen Familie nach Brasilien, die Diktatur des englischen Generals Beresford, die Einschränkung der Pressefreiheit und die grausamen Verfolgungen der liberalen Revolutionäre haben eine außerordentliche ideologische Erregung hervorgerufen, die die politische Struktur des Reiches in Frage stellte. Nach den Volksaufständen gegen Napoleons Heere kamen anti-britische Ressentiments auf und das Verlangen nach einem revolutionären Messianismus oder nach der Rückkehr zur absoluten Monarchie.

Die nachfolgende Periode blieb sehr unruhig. Seit 1811 kamen die zahlreichen liberalen Gazetten, die die in London und Paris im Exil lebenden Revolutionäre dort drucken ließen, nach Portugal. 1820 kam die liberale Bewegung politisch zum Ausbruch, und zwei Jahre später leistete der König den Eid auf die erste Konstitution. Diese sollte jedoch nicht lange in Kraft bleiben. Schon 1823 sammelten sich um den Prinzen D. Miguel die Widerstandskräfte gegen die Konstitution, gegen die konstitutionelle Monarchie und den Liberalismus. Von 1828—1834 herrschte Prinz D. Miguel als absoluter Monarch, unterstützt vom Klerus, von einem Teil des Adels und von einem großen Teil der unteren, konservativ gesinnten Schichten der Bevölkerung, von ruinierten Bürgern und von Nationalisten jeder

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

365

Art, die nach der Unabhängigkeitserklärung Brasiliens 1822 von der Wiederherstellung des Kolonialreiches träumten.

In diese Zeit gehört eine vielumstrittene Figur, von den größten zeitgenössischen Schriftstellern, wie Filinto Elisio, Bocage, Garrett, heftig bekämpft, doch von nicht zu leugnender Wirkung auf die damalige Gesellschaft. Diesem Mann standen die neuen Kommunikationsmittel zur Verfügung. Er hat zahlreiche Zeitungen gegründet, deren eine, die „Besta Esfolada“, die für die damaligen Verhältnisse hohe Auflage von 4000 Exemplaren erreichte, und er war ein so berühmter Prediger, daß er oft sechs Predigten an einem Tage halten konnte und zum ‘königlichen Prediger’ ernannt worden ist. Das war der Pfarrer José Agostinho de Macedo (1761-1831), der seit 1809-1810 den Angriff gegen die Anhänger der Franzosen (die ‘Francinotes’, wie er verächtlich schrieb), die *sofistas* und *filósofos*, die *anarquia* und die Freimaurer, die Gegner der Monarchie und der Religion geleitet hat. Kein Wunder, daß das gesamte neue politische Vokabular in seinen zahllosen Schriften auftaucht. Die meisten dieser Wörter sind durch französische Vermittlung in das Portugiesische gelangt. Die Suffixe *-ismo* und *-ista* sind nunmehr sprachlich zum Allgemeingut geworden, um die Ideologien und die Anhänger der vielen neuen Gruppierungen zu bezeichnen. Beispiele dafür (nicht alle sind neue Prägungen) sind *ateísmo, calvinismo, canninguismo, cristianismo, deísmo, despotismo, fanatismo, filosofismo, jacobinismo, legitimismo, liberalismo, maçõnismo, materialismo, monarquismo, naturalismo, paganismo, patriotismo, politiquismo, publicitismo, realismo, republicanismo, tolerantismo, apolo-gista, calvinista, camarista, capitalista, deísta, economista, enciclopedista, frieslandista, jansenista, marenguista, materialista, partidista, sebastianista, sofista*. Zum ersten Male erscheinen soziale Termini wie *demagogia, demagógico, democrata*. Als Muster für seinen Wortschatz griechischen Ursprungs (Komposita auf *-ismo* und *-ista* nicht einbezogen) mag folgende Liste dienen: *anarquia, arcebispo, aristocracia, barbaridade, bárbaro, demagógico, demagogo, democracia, democrata, democrático, déspota, despotismo, dinastia, governador, governar, governo, metrópole, monarca, monarquia, monárquico, policia, político, sofista, sofístico, teocracia, tirania, tirânico, tiranizar, tirano*.

Viele dieser Termini tauchen auch in den damaligen zahlreichen politischen Zeitungen auf, beispielsweise in der Zeitung „Sentinela Política“, die um 1821 bis 1823 in Porto erschien. Auch der Hirtenbrief an die Diözese Porto, den D. João de Magalhães e Avelar 1823 veröffentlichte, enthält eine ganze Reihe aus dem Griechischen stammender sozialer Termini, wie *anarquia, bárbaro, despótico, filosofismo, governar, governo, monarca, monarcómaco, monarquia, monárquico, oclocracia, oclocrático-demagógico, oligarquia, política, político, sofisma, sofista, tirânico, tiranizar* sowie zahlreiche Komposita auf *-ismo* und *-ista*.

Sicher ist, daß man zu einer genauen Kenntnis des politischen Vokabulars der politisch, kulturell und sprachgeschichtlich bedeutenden Zeit Ende des 18. Jh. und

durcharbeitet. In der Presse hat ein neues Phänomen Ausdruck gewonnen, die 'öffentliche Meinung'.

6. Diese ausgezeichnete Entwicklung des politischen Vokabulars fand bei den zwei größten Schriftstellern der ersten Hälfte des 19. Jh., Garrett (1799—1854) und Herculano (1810—1877), ihre Fortsetzung. Beide waren Mitkämpfer für die Sache des Liberalismus, und beide mußten infolgedessen im Exil in Frankreich und England leben. Als Schriftsteller sind beide für das Vordringen der Romantik in Portugal wirksam geworden. Auf den Gebieten der Politik und Erziehung haben sie einen geringeren Einfluß ausgeübt. Garrett ist von der Regierung mit der Einrichtung des Konservatoriums und des Nationaltheaters betraut worden. Er wurde zum Pair des Oberhauses ernannt und war für kurze Zeit auch Minister. Politische Zeitungen, wie „O Portuguez Constitucional“, hat er gegründet (1836) und war an der Redaktion des Supplements zur portugiesischen Verfassung (Acto Adicional à Carta Constitucional) beteiligt.

Andersartig war die Wirkung Herculanos auf das öffentliche Leben seiner Zeit. Seine politische Tätigkeit hatte wenig Erfolg; unter der Regierung Saldanha geriet er in Vergessenheit; als Bürgermeister von Belém versuchte er vergeblich, seine Theorie der Dezentralisierung der Macht in die Tat umzusetzen; die Ehren, wie etwa die Ernennung zum Pair des Oberhauses, hat er abgelehnt. Doch war er mitbeteiligt an der Redaktion des ersten portugiesischen Zivilgesetzbuches und Gründer politischer Zeitungen („O Paiz“, 1851, und „O Portuguez“, 1853). Er plante ein Programm für die Volksbildung. Nachdem er sich aufs Land zurückgezogen hatte, wurde er häufig von seinen Freunden um Rat gefragt, so daß sein Haus in Vale-de-Lobos zu „einer Art Mekka des portugiesischen Liberalismus“ (Saraiva, HL, S. 33) wurde. Spätere Denker, wie Antero und Sérgio, sind stark von Herculano beeinflusst. Daher ist es nicht erstaunlich, daß wir in den Werken dieser beiden Schriftsteller ein reiches politisches Vokabular finden und sie damit als ein gutes Muster für die Sprachentwicklung ihrer Zeit gelten können.

Wörter, wie *anarquia*, *aristocracia*, *bárbaro*, *demagogo*, *democracia*, *déspota*, *monarquia*, *política*, *tirano* und deren Komposita mit dem Präfix *anti-* und mit den Suffixen *-ismo*, *-ista* kommen bei Garrett sehr häufig vor. Ableitungen von diesen und anderen Termini, wie *anarquizar*, *aristocratismo*, *aristocrata*, *barbárie*, *exarcado*, *monarquista*, *oligarca*, *oligárquico*, *sofismador*, *sicofanta*, moderne Komposita wie *monacocracia*, *teocrático* finden sich ebenfalls. Ein besonderer Fall ist das Kompositum *demoboro*, unseres Wissens ein Hapax legomenon.

Garrett war sich des zunehmenden Gebrauches griechischer Termini bewußt, wie man aus dem spöttischen Ton dieser Worte (S. 281) entnehmen kann: „E era uma devota dança hierática, segundo agora se diz em grego — que nós demos furiosamente em falar grego desde que o não sabemos. Quando mandávamos os Teives e os Gouveias ensiná-lo a Paris, falávamos português“, 'und es war ein frommer, hieratischer Tanz, wie man es jetzt auf griechisch sagt — da wir in verrückter Weise griechisch sprechen, seitdem wir es nicht mehr können. Als wir

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

367

solche Leute wie Teive und Gouveia nach Paris sandten, um es zu lehren, da sprachen wir portugiesisch’.

Der politische Wortschatz Herculanos ist ungefähr derselbe wie der Garretts. Neu hinzu kommen bei ihm *exarquia* und *metropolitico*. Bemerkenswert ist, wie später betont sein wird, daß dieser große Verfechter der Übergabe der Macht an die Munizipien das Wort *autarquia* noch nicht gebraucht. Erst 1896 begegnet *autarchie* im Französischen, von hier aus ist das Wort vermutlich ins Portugiesische entlehnt worden.

Einen ähnlichen Wortschatz griechischen Ursprungs würde sicherlich das Studium anderer politischer Theoretiker ergeben, die allerdings keinen so weitgehenden Einfluß ausübten, wie Silvestre Pinheiro Ferreira (1769—1846), António Lopes de Mendonça (1826—1865), Henriques Nogueira (1825—1838).

Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jh. setzten sich die politische Gärung und die Entwicklung der neuen Ideen fort, damit auch die Aufnahme griechischer Termini. Zu der sogenannten Generation der 70er Jahre 'Geração de 70', die um 1870 begann, die neuen Strömungen des europäischen Denkens zu verbreiten, gehörten große Schriftsteller, wie Antero de Quental (1842—1891), Eça de Queiroz (1845—1900), Oliveira Martins (1845—1894), Ramalho Ortigão (1836—1915), und bedeutende Politiker, wie Manuel de Arriaga (1840—1917), der spätere erste Präsident der Republik, und Teófilo Braga (1843—1924), der spätere erste Präsident der provisorischen republikanischen Regierung. Besonders Antero de Quental hatte großen Einfluß und übte eine außerordentliche Anziehungskraft auf seine Freunde aus. Die sozialistischen Ideen Proudhons, oft in Kombination mit marxistischen Auffassungen, verbreitete er seit 1870. Zuerst glaubte er, man könne den sozialistischen Weg und die Reformen der bisherigen Institutionen vereinen. 1868 schrieb er (Prosas II, S. 59) : „quem diz democracia diz naturalmente república“ ('wer Demokratie sagt, sagt selbstverständlich Republik'). Später aber konnte er sich eine wirkliche Republik ohne Sozialismus nicht mehr vorstellen (Prosas III, S. 196).

Die Unfähigkeit vieler Politiker und die Unzufriedenheit der Leute mit den Auswüchsen des Parlamentarismus hatten sicherlich dazu beigetragen, daß sich im Laufe des 19. Jh. eine ganze Reihe pejorativer Ableitungen von *político* entwickelt hat, z. B. *politicagem*, *politicalho*, *politicante*, *politicalheiro*, *politicalho*, *politicão*, *politicastro*, *politicóide*, *politiqueiro*, *politicote*, *politiquice*, *politiquete*, *politiquismo*, *politiquiar*. Den Reichtum der portugiesischen Sprache an abwertenden Suffixen hat Ramalho Ortigão einmal dazu benutzt, die Leichtfertigkeit, mit der politische Parteien gebildet wurden, zu karikieren, indem er mehr als 30 Ableitungen von dem Namen 'Partido Reformista' bildete (As Farpas 1871, Band IV, S. 27f.).

7. Am 5. Oktober 1910 wurde die konstitutionelle Monarchie durch die Republik abgelöst. Diese war nur von kurzer Dauer. 1926 kam es durch einen Militärputsch zur Errichtung der Diktatur, die erst im April 1974 gestürzt worden ist. In der

Zeit der Diktatur sammelten sich oppositionelle Kräfte. In den fünfziger Jahren wurde das Demokratisch-soziale Direktorium (‘Directório Democrático-Sociar’) gegründet, dessen zentrale Figur wohl António Sérgio (1883—1969) war. Seine zahlreichen politischen Schriften, die in dem Zeitraum von 1909 bis 1958 erschienen, und seine Mitwirkung an der Gründung und dem regelmäßigen Erscheinen der kulturellen Zeitschrift ‘Seara Nova’ (seit 1921) verschafften ihm einen Ruf, der ihn zum einflußreichsten politischen Doktrinär der ersten Hälfte des 20. Jh. in Portugal machte. Wie Antero, war er ein geistiger Schüler von Herculano, und wie jener trat er für einen kooperativistischen Sozialismus ein. Die von Garrett und Herculano verwendete politische Terminologie hat er weitergeführt und dem modernen Sprachgebrauch angepaßt. Die literarischen Fähigkeiten, die Vielfalt der Interessen, die philosophische Begabung und sein polemischer Geist haben es Sérgio erlaubt, eine eigene, schöpferische Sprache zu prägen. Eklektizismus war im übrigen charakteristisch für die Sprache der bedeutenden Schriftsteller der Zeit. So waren es die sogenannten futuristischen Dichter um ‘Orfeu’, eine 1915 gegründete literarische Zeitschrift, Fernando Pessoa (1888 bis 1935) und Sá-Carneiro (1890—1916), die den Weg zum portugiesischen Modernismus öffneten, indem sie eine revolutionäre Sprache in Verbindung mit dem Universalismus in der Kunst und der Polemik gegen die traditionellen ästhetischen und ideologischen Werte forderten. Mit Fernando Pessoa, dem wohl größten portugiesischen Dichter nach Camões, wurde in der Ästhetik eine Richtung eingeschlagen, die einen tiefen Wandel in der Literatur und in der Kritik bewirkt hat und seiner historischen Bedeutung nach mit demjenigen zur Zeit Majakowskis und der sowjetischen Revolution verglichen wird (Saraiva, Neorealismo, S. 94ff.). Pessoa hat nicht nur verschiedene poetische, seinen Heteronymen angepaßte Stilarten entwickelt, sondern manchen Wörtern einen neuen Sinn gegeben. Oft war es eine Rückkehr zur ursprünglichen Bedeutung — vielleicht ein Ergebnis seiner strengen britischen Erziehung in Durban (Südafrika). Ein interessantes Beispiel dafür ist die Anwendung des Wortes *fingidor* in der ersten Zeile seines Gedichts ‘Autopsicografia’ (schon der Titel spricht für sich!), in dem sowohl die traditionelle Deutung ‘Fälscher’ als auch die auf die ‘Ars poetica’ des Horaz zurückgehende Deutung ‘Gestalter’ zum Ausdruck kommen kann. Eine Fülle von Latinismen hat Pessoa eingeführt, wie *avito*, *flava*, *indos*, *inscientes*, *invito*, *morituro*, *proco*, *recumbente*, *superno*, *volucere* sowie Hellenismen, z. B. *heptájpila*.

Pessoa trifft mit dem obengenannten Sérgio insgesamt diese Charakteristik, die sich mit der lateinischen Bildung beider Schriftsteller vereint.

In der Zeit nach dem ersten Weltkrieg drangen eine Fülle von technischen, wissenschaftlichen und politischen Termini in die Umgangssprache ein. Das Wort ist in dieser Phase aber auch zu einem der Laune des Augenblicks unterworfenen unbeständigen Signum geworden. Ein Grund für diese Unbeständigkeit liegt sicher in der starken Abnutzung politischer Termini in den Epochen großer sozialer Unruhe. So muß es als Bereicherung der Sprache angesehen werden, wenn

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

369

neue oder erneuerte Sinngewandungen sorgfältig definiert wurden, wie es Sérgio für die Schlüsselwörter seiner Gedankenwelt tat. Er war sich bewußt, wie wenig Vertrautheit mit dem eigentlichen Sinn der Wörter, wie auch der Ideen selbst, man im allgemeinen voraussetzen durfte.

Es sei auch auf das Auftreten vieler Neologismen hingewiesen, die im Verhältnis zum 19. Jh. wesentlich mehr griechische Elemente enthalten. Bildungen mit den Suffixen *-ismo* und *-ista* wurden oft angewandt, um einem Wort eine stärkere Bedeutung zu verleihen, so *pedagogista* anstatt *pedagogo*, *democratismo* anstatt *democracia* u. a. Oft traten auch Wortbildungen mit dem Präfix *anti-* auf: *antiestatal*, *antiparlamentar*, *anti-r evolucionário* u. a., mit *auto-* (*autolatría*, *auto-suficiência* u. a.), mit *-filo* (*lusofilo*, *anglofilo* u. a.), mit *-fobo* (*latinófobo*), mit *pseudo-* (*pseudodemocracia*, *pseudo fidalguia*).

Die meisten technischen, wissenschaftlichen und politischen Termini griechischen Ursprungs wurden anderen modernen Sprachen, z. B. der französischen, entlehnt; die darin vorhandenen Elemente waren jedermann so vertraut, daß man daraus auf neue Bildungen in der eigenen Sprache schließen konnte. So hat Sérgio das Wort *antropocracia* geprägt — es ist eine der häufigen Bildungen neuer Komposita auf *-kratia* (wie z. B. auch *plutocracia*, *burocracia*). Einige griechische Wörter wurden buchstabengetreu übernommen (*polis* u. a.). Ein überraschendes Beispiel für die Übernahme eines griechischen Wortes in den politischen Bereich ist die Bezeichnung *thalassas* für die Anhänger der Monarchie, ein Wort, das in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts sehr beliebt und verbreitet war (eine von Brasilien ausgehende monarchistische Proklamation begann mit dem bei Xenophon in der „Anabasis“ vorkommenden Wort).

Mehrere politische und soziale Termini nahmen einen doppeldeutigen Sinn an, weil jede Faktion ihre eigenen Wert Vorstellungen hereinlegte. Wörter wie *democracia*, *monarquia*, *parlamentarismo*, *república* wurden so in verschiedener Weise verstanden und oft unklar angewandt, so daß die öffentliche Meinung dadurch verwirrt wurde. Ein Beispiel dafür ist die Deutung, die Proudhon dem Wort Demokratie gegeben hat („Demokratie ist Demopaideia“) und die von Sérgio wieder aufgenommen wurde, bzw. die klassische Definition der Demokratie als ‚Regierung des Volkes‘, im Gegensatz zur Deutung ‚Demagogie‘, die die von der Theorie Maurras‘ beeinflusste Partei des Integralismo Lusitano und die rechtsorientierten Zeitungen vertraten. In ähnlicher Weise wird Republik einmal mit Demokratie, ein anderes Mal mit Jakobinismus identifiziert. Bemerkenswert ist auch das Auftreten von Wörtern, die bestimmte historische Phänomene wiedergeben, wie *integralismo*, *fascismo*, *sidonismo*, *salazarismo*, oder die mit dem Marxismus-Leninismus verbunden sind. Letzteres kann man bei Sérgio entdecken, der allerdings eine kritische Haltung dazu einnimmt. Bemerkenswert ist es auch, daß er, obgleich er Ausdrücke griechischen Ursprungs wie *materialismo histórico*, *materialismo dialéctico*, *mecanicismo*, *evolucionista* im genauen Sinne der marxistischen Ideologie benutzt, keinen Unterschied zwischen *táctica* und *estratégia* macht.

Zahlreiche griechische Termini, die im 19. Jh. unbekannt waren, treten jetzt häufig auf. Sie wurden von Sérgio benutzt und verbreiteten sich infolgedessen rasch, darunter die Wörter *autocrático*, *autocrítica*, *empório*, *filáucia*, *diarquia*. Auch nicht mehr gebräuchliche Termini, wie *governança*, *trono* (als Synonym für Monarchie oder Staat) wurden von Sérgio neu belebt. Auch aus bekannten griechischen Wörtern abgeleitete Neologismen kommen oft vor, einige davon sind sicherlich von Sérgio selbst gebildet worden, wie *predemocracia*, *superdemocracia*, *sofístico* (adj.), *autônômico*, *desdogmatizar*, *hegemónico*, *hegemonismo*. Einige dieser als Beispiele gegebenen Wörter sind mit Hilfe oben erwähnter griechischer Elemente gebildet, wie *anti-*, *auto-*, *-filo*, *-fobo*, *pseudo-*: *anti-sergismo*, *antigrego*, *jesuitófobo*, *auto-ordenação*, *pseudoconvertido*. Dazu kommen sehr viele Neubildungen auf *-ismo* und *-ista*. Sehr häufig sind auch in Portugal aus zwei oder drei Elementen zusammengesetzte Komposita, die aus der Notwendigkeit heraus entstanden, das semantische Feld bestimmter Wörter abzugrenzen (*aristocrático-sacerdotal*, *económico-social*, *estético-psicológico-político* u. a. ; später auch *social-democracia* und *social-democrata*).

Zusammenfassend zu Sérgio und damit auch zu der Entwicklung in jüngster Zeit wäre zu sagen, daß für ihn die Rückkehr zur Etymologie charakteristisch ist, so daß die Wortform in etwa festgelegt und eine genaue Entsprechung zum Begriff angestrebt wird. Besonders interessant ist seine Definition von Demokratie, in der er, vom originalen griechischen Sinn ausgehend, zur Theorie von drei fortschreitenden Etappen gelangt : *democracia política*, *democracia económica* und *democracia social*. Die letztgenannte soll dem kooperativistischen Sozialismus in seiner vollendeten Form gleich sein. Ebenfalls bemerkenswert ist sein Begriff von *aristocracia*, der nur selten dem üblichen Sinn von 'Adel — Herrschaft der Edlen' entspricht. Mit Hilfe von scharfsinnigen etymologischen Erklärungen wird der Sinn von *aristocracia* mit dem von *democracia* verschmolzen, so daß man den Geist des veralteten, seit dem Anfang des 19. Jh. nicht mehr gebräuchlichen Kompositums *aristodemocracia* wieder zum Leben erweckt sieht. Die Sorgfalt, die er auf die etymologische Wiederherstellung des Wortsinnes verwendet, auf der seine Definitionen beruhen, gilt auch für den Gebrauch gewisser mit kulturellen Assoziationen beladener Termini, wie *paideia*, *cosmopolis*, *polis*, in seinen Schriften.

Sérgio hat klar gesehen, bis zu welchem Grade die politische Unterweisung von der Wiederherstellung und Erläuterung der Wörter und Begriffe abhängt. Die unruhige Epoche, in der er lebte, ließ ihn erkennen, wie sehr der Sprachgebrauch und die gesellschaftliche Realität eines Zeitabschnittes zusammenhängen. So hat er auch sehr früh aufgedeckt, daß *nacionalismo* und *patriotismo* voneinander scharf unterschieden werden sollten — und das lange bevor man von 'Nationalsozialismus' sprach.

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

371

B. Die Wortfamilien

8. Die Wortfamilie *acolit-* (ἀκόλου&ος)

acólito (durch Vermittlung des Kirchenlateins); 1539: „E tomou este nome de acólito em Grego que quer dizer ceroferario em Latim, e em nossa língua quer dizer o que traz os cirios“ (Vercial, III, 134, 147). Bei Morais schon burlesk oder umgangssprachlich: der ‘Begleiter’ oder ‘Helfer’. Heute auch in der politischen Sprache ‘der Schützling’.

Ableitungen: *acolitato* 18. Jh. (Morais²); *acolitado* 19. Jh. (Morais⁶); *acolitar* 19. Jh. (Morais⁷).

9. Die Wortfamilie *anarqu-* (ἀναρχία)

anarchia (durch französische Vermittlung). 17. Jh.: „Isto pertendem todos os Hereges, pois desejão huma licenciõsa anarchia pera encaminharem todos os golpes à ruina das Monarchias“ (Cunha, V. 4). Seit dem 18. Jh. geläufig. Im 19. Jh. allmähliche Bedeutungserweiterung: *anarquia poética* (Garrett 1666), *anarquia ortográfica* (Garrett 672); *anarquia cega da concorrência* (Antero II. 139); *caimos na anarchia*: „no subjectivismo do meramente biologico, da consciência sensível, do eu empírico“ (Sérgio I. 145).

Ableitungen: *anarca*, geläufig in verächtlichem oder spielerischem Sinne; *anáarquico* 1784/1786 (E. Sousa), geläufig seit dem 19. Jh.; *anarquismo* 20. Jh. (Sérgio); *anarquista* 1823 (Sentinela Política); *anarquização* 20. Jh.; *anarquizador* 1917 (Sérgio II. 162); *anarquizar* 1854 (Garrett 1353).

10. Die Wortfamilie *aristocr-* (ἀριστοκρατία)

aristocracia (durch lateinische Vermittlung). 1650: „Quando a Republica se governa por hũa so cabeça, se chama Monarchia: quando por muitas nobres, e ilustres, se chama Aristhocracia“ (Meneses III). Garrett hält die Oligarchie für eine entartete Form der Aristokratie (die ihre spezifischen Formen der Vortrefflichkeit umfasse): „A verdadeira aristocracia sai de todas as classes“ (Garrett 854).

Ableitungen (durch französische Vermittlung): *aristocracismo* 1829 (Garrett); *aristocrata* 1830 (Garrett); *aristocratismo* (Morais³); *aristocrático* 1657 (Melo, Visita 61); *aristocratizarão* 1904 (A. Pimentel); *aristocratizar* 20. Jh.; *aristodemocracia* 1784—86 (E. Sousa); *aristodemocrático* 1784—86 (E. Sousa).

11. Die Wortfamilie *autarqu-* (αυταρχος)

autarquia wurde vermutlich auf dem Wege über das französische Vwort *autarchie* übernommen (seit 1896) im Sinne von ‘durch einheimische Bürgerschaft gesicherte Regierung’. Im 20. Jh. sehr geläufig. Im 19. Jh. hatte Herculano, der Verteidiger der Selbständigkeit der Stadtgemeinden (‘municípios’), das neue Wort noch nicht zur Verfügung und konnte nur von *descentralização*, *municipi-*

palismo schreiben. Auch bei Sergio (20. Jh.) finden wir noch immer ‘governo local’ oder ‘município’.

Ableitungen: *autárquico* 20. Jh.

12. Die Wortfamilie *autocrac-* (αὐτοκράτεια)

autocracia (durch französische Vermittlung). 1823 belegt (Morais³).

Ableitungen: *autocrata* 1787: „título que toma aquele/a que reina na Rússia“ („Tratado de Portugal com a Rússia“, Morais⁶); i. q. (Garrett 853); *autocrático* 20. Jh.; *autocratismo* 20. Jh.

13. Die Wortfamilie *autonom-* (αυτονομία)

autonomia (durch französische Vermittlung) ‘Unabhängigkeit der Regierung’; Mitte des 19. Jh. (Morais⁶); 1860 (Antero I. 137).

Ableitungen: *autonômico* 19. Jh.; *autónimo* 19. Jh.; *autonomismo* 20. Jh.; *autonomista* 20. Jh.

14. Die Wortfamilie *barbar-* (βάρβαρος)

bárbaro (durch lateinische Vermittlung). Ca. 1418: „segundo se faz entre os barbaros que permingua de rregimento uiuem como bestas“ (D. Pedro, VB 190—191); Mitte des 16. Jh. unter dem Einfluß der Humanisten Bezeichnung für die durch die überseeischen Entdeckungen bekannt gewordenen Völkerschaften. Ferreira II. 78: „O Português império, que assim toma/Senhorio por mar de tanta gente / Tanto bárbaro ensina, vence, e doma.“ Der Sinn ‘ungepflegt, dumm’ verbleibt jedoch. 1538: „A qual longueza de tempo ... he assez suficiente, não tarn soomentes a home ser barbaro em sua ligua, mas ainda, a de todo a esquecer“ (Góis, Catam 8). Auch ‘grausam, unmenschlich’, so bei Góis, CM II. 139: „usou outra mór crueza, porque hos mādou poer nas bocas das bombardas grossas . . . e cõ hos pedaços dos corpos destes míseros saluou ha çidade, negoçio tam barbaro ...“ Durch Volksetymologie im 16. Jh. Bezeichnung für ‘Einwohner von Berberia’ (Góis, CM III, 185). Bis heute oft angewandt.

Ableitungen: *barbaresco* 1784—86 (E. Sousa); *barbaria* ‘Land von Barbaren’

16. Jh. (Ferreira); ‘Ignoranz’ 1553 (Resende, OP 29); ‘Grausamkeit’ 1553 (a. a. O. 33); *barbarice* 1602 (Couto) ‘Grausamkeit’; *barbárico* 15. Jh. (Zurara); *barbaridade* 1645 (Bento Pereira) ‘Grausamkeit’; 18. Jh. (Sanches) ‘Ignoranz’; *barbárie* 1830 (Garrett) ‘unzivilisierte Menschen’; *barbariloquia* 20. Jh. (C. Figueiredo) ‘Gebrauch einer barbarischen Sprache’; *barbarismo* 1540 (Barros) ‘Sprachwidrigkeit’; *barbarizar* 16. Jh. (Barros) ‘zum Barbaren machen’ und ‘fehlerhaft sprechen’; *barbarização* ‘Barbar sein’; *barbarizo* ‘unverständlich werdendes, Durcheinanderreden vieler Leute’ 1711 (Bernardes, Flor. III. 59).

15. Die Wortfamilie *basil-* (βασιλ -εύς, -ικός)

erscheint nur in Ableitungen: *basílica* (durch lateinische Vermittlung): ‘großartiger Tempel’ 1553 (Resende, OP 33: „lhe fezerom ùa solene e sumptuosa ba-

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

373

silica“); ‘Römisches Gebäude’ 1645 (Bento Pereira). Daraus *basilical* ‘der Basilika gehörend’ und *basilicário* ‘Assistent des Papstes oder des Bischofs bei liturgischen Funktionen’. Andere Ableitungen bezeichnen ein Gewürzkraut und eine daraus hergestellte Salbe: *basilico*, *basilicão*; *basalisco* (ca. 1481, CG I. 98); *basilisco* ein ‘Fabeltier’ oder eine ‘antike Kanone’.

16. Die Wortfamilie *demagog-* (δημαγωγία) *demagogia* (durch französische Vermittlung). ‘Die Tätigkeit des Demagogen’, ‘Mißbrauch der Demokratie’; 1823: „na escandalosa Demagogia daquela Época“ (Macedo, Memórias 246); 1830: „este erro . . . deu lugar a que a democracia legal degenerasse em demagogia ilegal“ (Garrett 933); *demagogo* (durch französische Vermittlung). 1786: „chefe de facção popular, usado em sentido depreciativo“ (E. Sousa). 1823 (Macedo).

Ableitungen: *demagogice* 20. Jh.; *demagógico* 1823 (Macedo); *demagogismo* 20. Jh.; *demagoga* 20. Jh.

17. Die Wortfamilie *demoboro* (δη μὸβ ὄρος) *demóboro* (durch lateinische Vermittlung?). 1830: „e se desligou da funesta, demóbora aliança dos reis“ (Garrett 856).

18. Die Wortfamilie *democrat-* (δημοκρατία) *democracia* (durch lateinische Vermittlung). 1650: „Quando a Republica se governa . . . por muitas (cabeças, d. V.) populares, se chama Democracia“ (Meneses, ii—iii); 1671 wiederholt (Fr. Jacinto); 1713 (Bluteau). Allgemein üblich seit dem Anfang des 19. Jh.: 1812 (Morais²). Auch im Sinn von ‘Volk’, 1850: „a democracia e a coroa tinham os mesmos interesses“ (Garrett 359).

Ableitungen: *democrata* (durch französische Vermittlung). 1810 (Macedo, Segredo). Allgemein üblich seit 1840 (Garrett 1229); *democrático* 1657 (Melo, Visita 61); sehr häufig seit Anfang des 19. Jh., anstelle von *democrácio* (vor 1713, Bluteau); *democratismo* (durch französische Vermittlung) 19. Jh. (Morais⁶); *democratização* (durch französische Vermittlung) 1927 (Sérgio III. 164); *democratizar* (durch französische Vermittlung) 1813 (Morais²); *democraticidade* Mitte des 20. Jh.

Komposita: 20. Jh. : *pré-democracia*, *pseudo-democracia*, *social-democrata* (Sérgio), *super-democracia* (Mitte des 20. Jh., durch italienische Vermittlung; Sérgio, Democracia 79). Heute werden *social-democrata* und *democrático-social* in den Bezeichnungen verschiedener politischer Parteien nebeneinander angewandt.

19. Die Wortfamilie *despot-* (δεσπότης) *déspota* (auf dem Wege über das Mittellatein) 1655 (Severim de Faria, Not. dos Cardeais, § 9) in der Form *despote* ‘despote da Servia’ (vermutlich durch französische Vermittlung); sonst immer *déspota* ‘absoluter Herrscher’, 1810 (Macedo, Segredo 133): „e os Francezes ainda não sabião que tinham Monarcas Déspotas

374

Maria Helena Rocha-Pereira und Mitarbeiter

e Tyrannos“. Gelegentlich ohne abwertenden Sinn bei Garrett (616): „(die Engländer, d. V.) ricos, triunfantes, senhores do mar, poderosos na terra; livres e cidadãos em vossa ilha, reis e déspotas no continente“. Später sehr häufig, auch synonym mit *tirano* vorkommend. Als Adjektiv bei Garrett belegt.

Ableitungen: *despótico* (durch französische Vermittlung) 1713 (Bluteau); *despotismo* (durch französische Vermittlung) 1768 (Aloma, Canção ao despotismo 68—69); seit dem 18. Jh. geläufig, oft synonym mit *tiranía*, q. v.; *despotizar* Mitte des 19. Jh., veraltet.

20. Die Wortfamilie *diakon-* (διάκονος)

diácono (durch lateinische Vermittlung) 1561 (Barreiros 29). In kirchlichen Texten geläufig.

Ableitungen: *diaconisa* 1813 (Morais²); *diaconia* Mitte des 19. Jh. (Morais⁶); *diaconato* 1813 (Morais²); *diaconado* Mitte des 19. Jh. (Morais⁶); *diaconat*, *diacónico* Mitte des 19. Jh. (Morais⁶).

Komposita: *arcediago* 13. Jh. (in notariellen Dokumenten: *arcediago*, *arçadiago*, *arcediagao*, *arcediagoo*); *arcediácono* 17. Jh.; *arcediano* 14. Jh., veraltet; *arcediagado* 17.—18. Jh., veraltet. *Subdiácono* Ende des 16. Jh. (Aveiro 171); *subdiaconato* 1813 (Morais²).

21. Die Wortfamilie *dynast-* (δυναστής)

dinasta (durch lateinische Vermittlung); zweite Hälfte des 17. Jh. ‘Die Mächtigen des Königreiches’.

Ableitungen: *dinastia* 1561 (Barreiros); seit dem 18. Jh. sehr geläufig im Sinne von ‘Königshaus’ oder ‘erbliche Macht einer Familie’; *dinástico* 20. Jh.

22. Die Wortfamilie *episkop-* (ἐπίσκοπος)

bispo (durch lateinische Vermittlung, volkstümlich) 1214 (Testament des Königs Afonso II.); allgemein gebräuchlich.

Ableitungen: *bispado* (D. Pedro, VB); *bispal* 1515 (Gil Vicente 156); in der gelehrten Sprache *episcopal* 1632 (Monarquia Lusitana); *episcopado* 1850 (Garrett, 334). Heute wird *bispado* für ‘Bistum’ und *episcopado* als Bezeichnung für die Gesamtheit der Bischöfe angewandt.

Komposita: *arcebispo* 1214 (Testament des Königs Afonso II.); *arcebispado* 1514 (Gil Vicente, 231); *arcebispal* 1813 (Morais²); *arquiépiscopal* 1609 (Monarquia Lusitana).

23. Die Wortfamilie *ethn-* (ἔθνος)

Nur in Komposita (durch französische Vermittlung): *etnarca*, *etnarquia*, *etnicismo*, *etnogenia*, *etnográfico*, *etnógrafo*, *etnologia*, *etnológico* 19. Jh.; *etnografia* 1815 (Visconde da Lapa), seit 1890 als Bezeichnung für den Wissenschaftszweig (Adolfo Coelho); synonym mit *etnologia* 1880—81 (Adolfo Coelho); *étnico* (durch lateinische Vermittlung) 1572 (Pinto III. 55); *étnicos filósofos* (im Sinne von

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

375

H'eiden') 1689 (Fernão de Queirós); seit dem 19. Jh. als 'einem Volke eigentümlich'; *etnodiceia* (durch französische Vermittlung) 1890. Im 20. Jh. neu auftretende Komposita: *etnologista*, *etnólogo*, *etnometria*, *etnonimia*, *etnonimo*, *etnocracia*, *etnogeografia*, *etnopsicologia*.

24. Die Wortfamilie *exarch-* (ἐξάρχος)

exarco, *exarca* (durch lateinische Vermittlung) 1629 (Andrada): 'Delegierter des Kaisers von Byzanz'.

Ableitungen: *exarcado* 'Würde des Exarchen oder sein Territorium'; auch in die moderne Geschichte übertragen 1830 (Garrett); *exarquia* 1848 (Herculano, Monge), i. q. *exarcado*.

25. Die Wortfamilie *govern-* (κυβερνάω)

governar (durch lateinische Vermittlung). Der ursprüngliche sowie der übertragene Sinn kommen im Portugiesischen vor. Im originalen Sinn unter humanistischem Einfluß, 1566: „cõtou . . . que partidos daquela baia toparão cõ ha nao . . . e pedirã a George mēdez que lhes desse capitão pera os reger, e hü piloto que hos governasse“ (Góis, CM II. 29). In bezug auf Tiere anwendbar (1567, Góis, CM III. 79). Im übertragenen Sinn 'ernähren'. Ende des 13. Jh.: „O mar dá muit'; e creede que non / se pod'o mundo sem el governar“ (CA 256). Nach 1415 „que as animalias fosse[m] sempre governadas per levte“ (D. João 161). Ca. 1418: „os mantimentos temporais governam o corpo“ (D. Pedro, VB 299). Im Sinne von 'regieren, verwalten' sehr häufig seit dem Mittelalter bis heute. *Governar* und *reger* treten im 15. und im 16. Jh. bis ins 19. Jh. oft gleichzeitig auf. Ca. 1418: „subjectos livres que som rregidos e governados per outrem“ (D. Pedro, VB 105); ca. 1437: „nom se governando nem rregendo per razom ou entender“ (D. Duarte, LC 16); 1525: „e rege e governa as virtudes morais“ (Beja 150); 1850: „temos o báculo e o anel para reger e governar“ (Garrett 271). Die Bedeutung 'verwalten' — in politischer Hinsicht — hat das Wort immer behalten. Ca. 1418: „pera tal stado se bem governar“ (D. Pedro, VB 228). Im 16. Jh. kann das Wort schon ohne Komplement auftreten, 1572: „o rei que bem governa“ (Camões, Lus. VIII, 54). Aus dem Sinn 'verwalten' entsteht die Bedeutungserweiterung zu 'erziehen'; 1784: „se conseguiu ao menos que governem a pequena pelo Método de Mr. Framageot“ (Alorna, Subsídios 260).

Ableitungen: *governação* 16. Jh. (Cáceres 45); *governador* 14. Jh. (PMH I. 22). Sehr geläufig, auch in Komposita wie *governador-geral*, *governador civil*, *governador militar*; *governadora*; „governadora destes Reinos“ 1613 (Andrade, Crónica III, parte IV, cap. final); *governalho*, *governage* (nautisch); *governamental* (durch französische Vermittlung) 1912 (Fialho, Saibam quantos); *governo* 1419 (Sete Reis 2.4), veraltet; *governança* ca. 1418: „de que o seu stado tem governança“ (D. Pedro, VB 209); im Sinne von 'Ernährung': „recebendo corporal governança“ (a. a. O. 284). Im 15. und 16. Jh. sehr geläufig; verschwindet stufenweise, bis es endgültig von *governo* ersetzt wird. Dieses Wort tritt schon im 15. Jh.

auf und bezeichnet heute die Gesamtheit einer Regierung. Ein Wortspiel mit dem ursprünglichen und dem übertragenen Sinn bei Camões, Lus. VI. 52 : „armar madeiro leve / manda o que tem o leme do governo“. Mit Präfix: *desgovernança* ca. 1437 (D. Duarte, L. C. 243); *desgovernar* (a. a. O. 89), beide veraltet; *desgovernação, desgoverno* 20. Jh.

26. Die Wortfamilie *hegemon-* (ηγεμονία)
hegemonia (durch französische Vermittlung). Überlegenheit eines Staates, einer sozialen Gruppe, einer Idee über andere. 1873 (D. Vieira).

Ableitungen: *hegemonico, hegemonizarão, hegemonizar*, 20. Jh.

27. Die Wortfamilie *hierarch-* (ιεράρχης)
hierarquia, gerarquia, Rangordnung kirchlicher Ämter; fig.: Seraphim. 16. Jh.: „vós, minha hierarquia“ (Camões, Rimas 264). Seit dem 19. Jh. Stellung oder soziale Klasse : „ . . . tantos homens respeitáveis por sua sciencia e jerar chia“ 1819 (Macedo, Inéditas 250). 1843: „...cidadãos, de todas as jerarquias“ (Garrett 1025). Im 20. Jh. sehr geläufig im politischen oder sozialen Sinne: *jerarquia partidária* (Sérgio V. 57).

Ableitungen: *hierárquico; jerárquico; hierarquização; hierarquizar; hierarca; gerar* ca 1784—86 (E. Sousa).

28. Die Wortfamilie *idiot-* (ιδιώτης)
idiota (durch lateinische Vermittlung). Die alte griechische Bedeutung 'Privatperson⁵ erscheint im Portugiesischen nicht. Im Sinne 'ungebildet⁵, ca. 1437: „E buscam a outros confessores, ydiotas, leigos e de nenhuū saber“ (D. Duarte, LC 197). Bis zum 18. Jh. in diesem Sinn nachweisbar (Fonseca, 1771). Heute nur in der Bedeutung 'dumm⁵ gebräuchlich.

Ableitungen: *idiotismo* 1713 (Bluteau) 'Volkssprache⁵; seit Verney 'Eigenart einer Sprache⁵. Der Gebrauch in diesem Sinn hat sich gehalten. Auch Bezeichnung für 'Geistesverwirrung⁵. Daraus: *idiotia, idiotico* 19. Jh.: *idiotice, idiotizar* 20. Jh.

29. Die Wortfamilie *kosmopolit-* (κοσμοπολίτης)
cosmopolita (durch französische Vermittlung) Mitte des 19. Jh. 'Weltbürger⁵, daraus weiter entwickelte Bedeutung 'gebildete, weit gereiste Person⁵.

Ableitungen: *cosmopolitico* Mitte des 19. Jh.; *cosmopolitismo* 20. Jh., im Gegensatz zum Nationalismus : „ . . . fixando os campos respectivos do Cosmopolitismo e do Nacionalismo“ 1920 (Sérgio I. 63).

30. Die Wortfamilie *metropol-* (μητρόπολις)
metrópole, metrópoli (durch lateinische Vermittlung) 1552: „fundasse hūa cidade que fosse a metropoly de todo Malabar“ (Barros, I. 9.3). Seit dem 16. Jh. auch in der Form *metrópole*, die heute die einzig gebräuchliche ist, in der Bedeutung

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

377

‘Mutterstadt’ der Kolonien. 1881: „unida à metrópole“ (Antero, II. 394); Bedeutungserweiterung auf ein Land mit Kolonien, eine Hauptstadt oder Großstadt. Auch Bezeichnung für eine Stadt mit dem Sitz eines Erzbischofs: „e a cada um assinou certo número de cidades, quer dizer que se fez metrópole“ 1553 (Resende, OP 39). Aus dem kirchlichen Sprachgebrauch soll sich die allgemein administrative Bedeutung entwickelt haben.

Ableitungen: *metropolita* (durch lateinische Vermittlung): 1771 ‘Erzbischof’ (Fonseca), *metropolitano*: als Substantiv bedeutet es ebenfalls ‘Erzbischof’, als Adjektiv ‘den erzbischöflichen Sitz betreffend’, 1455 (Descobrimentos 1.540). Im 20. Jh. (durch französische Vermittlung) als Bezeichnung für ‘Untergrundbahn’; *metropolitico* ‘den Metropoliten betreffend’, 1857 (Herculano, Opúsculos X. 87).

31. Die Wortfamilie *monarqu-*, *monarc-* (μόναρχος, μοναρχία) *monarca*, *monarquia* (durch lateinische Vermittlung); *monarca* ‘König oder Alleinherrscher’, 1525 „ho antigo e grande monarca do Oriente“ (Beja 165). Sehr geläufig; *monarquia*: Bluteau schreibt unter Berufung auf Polybios (VI), daß eine Monarchie bestehe „quando um homem com as suas forças, e valor se apodera de um estado sem voluntário consentimento dos povos dele“. Doch wird meist der *monarquia* die *tiranía* entgegengesetzt; cf. Ferreira II. 189: „Assi fica vencida a tirania, / (Não s’erre a cada um seu proprio nome) / Assi florece a santa Monarquia.“ Am Ende des 19. Jh. nimmt das Wort unter republikanischem Einfluß die frühere Bedeutung wieder an.

Ableitungen: *monarcofago* 1884 (Camilo, Narcóticos 188); *monarcôlatra* 20. Jh.; *monarcolatria* 20. Jh.; *monarcomaco* 1813 (Morais²); *monarquiar* Ende des 16. Jh.: „vilão lavrador. . .vem cá em quatro dias monarquiar“ (Couto, Soldado 31); *monárquico* 1650: „a razão, e experiência antepõem o governo monarchico aos demais“ (Meneses, 4); *monarquismo* 1873 (D. Vieira); *monarquista* 1830 (Garrett); *monarquizar* 20. Jh.; *monarquização* 20. Jh.

Zahlreiche Komposita bei Garrett: *monárquico-democrata*; *monárquico-constitucional*; *constitucional-monárquico*; *monárquico-representativo*.

32. Die Wortfamilie *ochlocrac-* (οχλοκρατία) *oclocracia* (durch lateinische Vermittlung) ‘Herrschaft der Masse’. 1720: Bluteau gibt die Bedeutung ‘Aufstand des Volkes’.

Ableitungen: *oclocrático* Mitte des 19. Jh. (Morais⁶); *oclocrático-demagógico* 1823 (Avelar: „governo arbitrário, oclocratico-demagógico por essencia“).

33. Die Wortfamilie *oligarqu-* (ολιγαρχία) *oligarquia* (durch lateinische Vermittlung) ‘Regierung der wenigen’ 1612 (Vascelos I. 25). Auch für Länder oder Gruppen gebräuchlich; 1830: „por sua auxiliar e protectora, a oligarquia europeia“ (Garrett 882); „oligarquia burocrático-financeira“ (Sérgio V. 55).

Ableitungen: *oligarca*; *oligárquico* 1830 (Garrett); *oligarquismo*; „oligarquismo agrícola, comerciante, banqueiro, industrial“ 1920 (Sérgio I. 59); *oligarquizar* 20. Jh.

34. Die Wortfamilie *ostrac-* (ὄστρακισμός)
ostracismo (durch lateinische Vermittlung) hat die alte griechische Bedeutung beibehalten. Ca. 1561: „Pois ao justo Aristides um robusto, / votando no ostracismo costumado“ (Camões, Rimas 296). 1840: „na monarquia livre não é necessário o ostracismo“ (Garrett 1301).

Ableitungen: *ostracista*; *ostracizar* 20. Jh.

35. Die Wortfamilie *paroc-*, *parocu-* (πάροικος)
pároco, *paróquia* (vermittelt durch das kirchenlateinische), *parochia* in Abwandlung von *παροικία*. „De paroikos, ‘étranger’, les Chrétiens se désignant comme étrangers sur cette terre . . . L’origine de l’altération de paroikia en parochia semble venir de ce que les écrivains chrétiens de langue latine ont confondu paroikos e porokhos ‘fournisseur d’objets de première nécessité aux magistrats en voyage“ (Wartburg, s. v. ‘paroisse’); 1728 (Bernardes 257). Beide Wörter sind heute noch bei der Kirche gebräuchlich; trotzdem wird in der Umgangssprache ‘freguesia’ statt *paróquia* angewandt, und für *pároco* gibt es in jeder Gegend ein eigenes Wort, wie z. B. *abade*, *cura*, *prior*, *reitor*, *vigário*. Doch lebt *pároco* in der Schriftsprache weiter.

Ableitungen: *paroquial*; *paroquiano* 18. Jh.; *paroquiar* 1813 (Morais²).

36. Die Wortfamilie *patriarc-* (πατριάρχης)
patriarca (durch das Kirchenlatein vermittelt). ‘Familienoberhaupt’, ‘kirchlicher Würdenträger’ 1711 (Bento Pereira). Seither geläufig.

Ableitungen: *patriarcado* 1711 (Bento Pereira); *patriarcal* 1712 (Bluteau). Als sozialer Begriff ‘Gesellschaft, in der das Familienoberhaupt herrscht’, ‘sistema patriarcal’.

37. Die Wortfamilie *plutocrac-* (πλουτοκρατία)
plutocracia (englisches Modell aristocracy, weiter vermutlich durch französische Vermittlung). 1873 (D. Vieira).

Ableitungen: *plutocrata* 1923 (Sérgio V. 55); *plutocrático* 20. Jh.

38. Die Wortfamilie *polie-* (πολιτεία)
polícia (durch lateinische Vermittlung, soweit es die folgenden Absätze 1—5 betrifft; durch französische Vermittlung, Absatz 6; direkt im Portugiesischen gebildet, Absatz 7).

1. Titel eines Werkes von Aristoteles in portugiesischer Form. Ca. 1418 (D. Pedro, VB 175). Heute durch *política* ersetzt.

2. Regierung, Verwaltung. Ca. 1418 (D. Pedro, VB 190): „nação entre elles tall

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

379

desordenança, porque a polícia do mundo lygeiramente perecera, se o stado caualleyroso dos rrex e dos príncipes e dos outros senhores a nom gouernara.“ Veraltet.

3. Ordnung, Wohlergehen, Fülle. Ca. 1433: „para o dito povo viver em boa, e directa policia“ (Ordenações 4.31). Veraltet.

4. Zivilisation, Kultur, Anstand, Kunst. Ca. 1481 : „Pera fazer diabruras, / mui sobejas demasias, / sem policia“ (CG I, 89; im Sinne ‘ohne Anstand, ohne Maß’); 1572 : „Vês Europa cristã, mais alta e clara / Que as outras em policia e fortaleza“ (Camões, Lus. X. 92); 1563: *médica policia* (Camões, Rimas 273): ‘ärztliche Kunst’; ein Beispiel dafür noch im 19. Jh., 1830 : „essas festas e amizades da policia europeia“ (Garrett 839). Sonst veraltet.

5. Höflichkeit, Urbanität. 1619: „a honra é a fonte de todo o bom insino, policia, procedimento e valor“ (Lobo 295). Veraltet.

6. Körperschaft, die für die Ordnung in den Städten verantwortlich ist. 1760: Errichtung der ‘Intendência da Policia da Corte e do Reino de Portugal’. 1761 (Sanches, Obras I. 146).

7. Polizist 20. Jh.

Ableitungen: *policiar* (18. Jh., Bento Pereira ‘zivilisieren’; 20 Jh. ‘schützen’); *policial*, *policciamento* 19. Jh.

39. Die Wortfamilie *politic-* (πολιτική τέχνη, πολιτικός)
político (durch lateinische Vermittlung).

1. ‘Politisch’, ca. 1418: „poderio politico“ (D. Pedro, VB283); „a politicagouernança do mundo“ (a. a. O. 60); 1433: „conneçimento das Leyx Políticas, e positivas“ (Ordenações I. 4); 1525: „segundo três partes da sciencia dos costumes, que sam: monástica, economica e politica“ (Beja 150). Sehr geläufig.

2. ‘Höflich, gebildet’; 1552: „gente tão politica“ (Barros II. 2.4); noch im 18. Jh.: „para mostrar-se politica e inteligente“ (Alorna, Inéditos 112). Veraltet.

3. ‘Listig verführerisch’; 1671: „É a cortesia um feitiço politico“ (Fr. Jacinto 137—8).

4. ‘Die Gemeinde betreffend’, 1756: „Medicina politica“ (Sanches, Obras II. 154); im Sinne von ‘Bewahrung der Volksgesundheit’).

Als Substantiv

1. *o político* ‘der Politiker’, 1650: „todas as qualidades com que os maiores politicos o pretenderiam formar“ (Meneses 3.2), heute sehr geläufig; im Sinne von ‘Kunst der Politik’ 1671: „de experiencia, para as conveniências do economico e politico“ (Fr. Jacinto 150), geläufig.

2. *a politica* ‘die Kunst der Politik’, 1650: „a politica he a administração do domestico comunicada ao bem universal“ (Meneses 88), sehr geläufig, ersetzt *policia* (vgl. Absatz 38.2). Im Sinne von ‘politischer Praxis’, seit Anfang des 19. Jh.: „a politica inglesa“ (Alorna, Inéditos 121).

3. *a politica* ‘Höflichkeit’, 1657: „porem aqui não chega a mera política sem a

prudência própria“ (Melo, Visita 79); noch bei Garrett: „Se algum dia se dignar atacar-me com política e civilidade“ (586). Heute nur mundartlich.

Ableitungen: *politicar* 18. Jh. ‘spöttisch’; *politicagem*, *politicalha*, *politicarde*, *politicalheiro*, *politicalho*, *politicão*, *politicastro*, *politicoide*, *politiqueiro*, *politicote*, *politiquice*, *politiquete*, *politiquismo*, *politiquiar* (im Laufe des 19. und 20. Jh. ‘spöttisch’).

Komposita: *impolitico* (Alorna, 18. Jh.); *ecónomo-político* (19. Jh.); *político-jurídico*, *politicomaniaco*, *político-religioso*, *político-social*, *social-político*, *ideológico-político*, *geopolítico* (alie 20. Jh.).

40. Die Wortfamilie *presbiter-* (πρεσβύτερος)

presbítero (durch lateinische Vermittlung), ‘Priester’, 17. Jh. (A. Vieira IX. 244); seit dem 19. Jh. in der gehobenen Sprache häufig.

Ableitungen: *presbiteriano* 1720 (Bluteau); *presbitério* 1619 (L. Sousa, Arc. II. cap. 18).

41. Die Wortfamilie *sofist-* (σοφιστής)

sofista (durch lateinische Vermittlung). Das Wort wurde von den Humanisten in der Renaissance, belastet mit dem verächtlichen Sinn aus der altgriechischen Philosophie, wiederbelebt. 16. Jh.: „Sofistas que me ensinaram / maus caminhos por direitos“ (Camões, Rimas 110); „Martim Lutero . . . por ser grande sofista, e argumentador alcansou fama de letrado“ (Nogueira 184). Auch im 20. Jh.: „Ah, grande sofista! Eu não vejo onde estão os sofismas, mas não importa“ (Sérgio V. 164). In der religiösen Polemik, die Anfang des 16. Jh. beginnt, bezeichnet *sofista* den Anhänger einer Sekte oder vom Katholizismus getrennten Kirche, z. B. einen Lutheraner. Ca. 1530: „Sofistas me são defesos / Com seus bandos, suas cismas“ (Miranda I. 211). Nach der Französischen Revolution wird das Wort von ihren Gegnern sehr häufig gebraucht, um die Theoretiker der Revolution zu bezeichnen. 1810: „Conspiração dos Sofistas da Impiedade, e da Anarchia contra toda a Religião, e contra todo o Governo, sem excepção ainda mesmo das Repúblicas, e contra toda a Sociedade civil, e toda, e qualquer propriedade“ (Macedo, Segredo XII); 1823: „Praza igualmente ao Ceo que nenhum Portuguez se deixe seduzir pelo enganoso e vão Philosophismo, e pelas arditosas tramas dos Sophistas“ (Avelar 12). Die Anhänger der Französischen Revolution bezeichneten ihre Theoretiker nicht mit dem Wort *sofista*, sondern mit *filósofo*; 1780: „Como saí de Paris, sem ter posto a vista em cima a nenhum dos Filósofos . . . vinha com fome de coisas sábias“ (Alorna, Subsídios 242).

Ableitungen: *sofistaria* ‘sophistische Kunst des Überredens’; 1572: „As vãs e supérfluas sofistarias“ (Pinto, III. 47—48); 1623: „Mas desconfiando os hereges de suas sofistarias“ (L. Sousa, HD I. 9). *Sofística* (‘Teil der Logik, die sich mit der Widerlegung der Sophismen befaßt; die Kunst der Sophisten oder die Bewegung der Sophisten’), 19. Jh. *sofisticação*, 20. Jh. *sofisticado* ‘verfälscht’,

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

381

1572 : „Nenhum deles chama à formosura da carne bem perpétuo, solido e massiço, mas breve, caduco e sofisticado“ (Pinto, IV. 193); 1840 „os vastos e não sofisticados conhecimentos da história pátria“ (Garrett 955). Heute durch englischen Einfluß sehr geläufig im Sinne von Vervollkommnet, verarbeitet'. *Sofisticador* 20. Jh.; *sofisticar* 1823 (Morais³). Durch lateinische Vermittlung: *sofístico* ca. 1418: „ela he sophistica e enganosa“ (D. Pedro, VB 123), jederzeit geläufig. Ebenfalls durch lateinische Vermittlung *sofisma* 'irreführender Beweis', ca. 1481: „Alympemos brasfemar, / alympemos negrygençyas, / & sefismas“ (CGI. 87), geläufig; *sofismação* 1918: „É que no seu espírito se focou o melhor espírito nacional, protestando . . . contra a interrupção e sofismação da reforma iniciada por Mousinho“ (Sérgio III. 122). *Sofismador* 1840: „dos sofismadores de todos os princípios“ (Garrett 1291); *sofismar* 1440: „sofismando cada um a fim daquela embaxada“ (Zurara, Ceuta 55), seit dem 19. Jh. geläufig; *sofismável* und *insofismável* 20. Jh.

42. Die Wortfamilie *strateg-* (στρατηγός)

estratego (durch französische Vermittlung) 'Heerführer'; 1784—86 bei E. Sousa in der Form *stratego* ; die Voranstellung eines e vor der Konsonantengruppe ist normal im Portugiesischen. Auch *estratega* kommt vor, ist aber nicht in die Wörterbücher aufgenommen, die Endung geht vermutlich auf französischen Einfluß zurück; dies ist die geläufige Form bei den Schriftstellern, z. B. Sérgio (20. Jh.). Auch in der Bedeutung 'der Strategie kundig' 20. Jh. : „o César estratega“ (Sérgio I. 9). *estratégia* ursprünglich 'Kunst des Strategos', so noch im 20. Jh. (Sérgio); auch 'List' 1850 (Garrett 254). Heute in der politischen Sprache sehr geläufig, oft gleichbedeutend mit Taktik, vor allem durch die Verbreitung der marxistisch-leninistischen Lehre.

Ableitungen: *estratégico*, *estrategista* 19. Jh.; *estrategema* 1615 (Barros-Lavanha IV. 1.9), auch fig.: 1619 „estrategemas e finezas de cortesia“ (Lobo 238); *estrategemático* 19. Jh. (Morais⁶).

43. Die Wortfamilie *sicofant-* (συκοφάντης)

sicofanta (durch lateinische Vermittlung) 'Denunziant, Verleumder'. Anfang des 17. Jh. (Costa, Andria 4.5). Im Sinne von 'Betrüger' 1830 (Garrett 1092).

Ableitung: *sicofantismo* 20. Jh.

44. Die Wortfamilie *techn-* (τέχνη, τεχνικός)

técnico (durch lateinische Vermittlung); als Adjektiv im 19. Jh., 'einer Kunst eigen'; wird zum Substantiv im 20. Jh., 'ein in einer Kunst Erfahrener'.

Ableitungen: *técnica* (subst.) 'Gesamtheit der Verfahren einer Kunst oder eines Berufes' 20. Jh.; *tecnismo* 19. Jh.; *tecnicismo* 20. Jh.

Zahlreiche Komposita: *tecnológico* 1712 (Bluteau); 19. Jh. : *mnemotecnia*, *tecnografía y tecnologia*, *tecnólogo*, *politécnica*; 20. Jh.: *tecnocracia*, *tecnocrata*, *tecnocrático*, *tecnográfico*, *tecnógrafo*, *tecnólogo*, *tecnologista*.

45. Die Wortfamilie *therap-* (θεραπεία)

terapia (durch französische Vermittlung), 20. Jh., ‘ärztliche Behandlung’, ersetzt manchmal *terapêutica* 1712 (Bluteau). Nur auf dem Gebiet der Medizin üblich, beide Vokabeln mit zahlreichen Komposita, z. B. *crenoterapia*, *opoterapia*, *opotempico*. Ableitungen: *terapeutismo* 20. Jh.; *terapeutista* 19. Jh., selten gebraucht.

46. Die Wortfamilie *tiran-* (τύραννος)

tirano ‘absoluter Herrscher, der die Macht an sich gerissen hat’. 1344: „e livrar os que som em prema e servydom de tiranos“ (CGH 2.23); immer von rei (‘König’) unterschieden. Ca. 1418: „Mais som tirannos que senhores“ (D. Pedro, VB 57); 1532—36: „Não falemos nos tiranos, / falemos nos reis ungidos“ (Miranda, I. 188). Theoretische Unterscheidung zwischen *tirano* und ‘rei’ bei Teive 75—85 (1565) und Osório 1—2 (1567). Auch als Adjektiv gebräuchlich. Synonym mit *déspota* gebraucht: „Havia muito tempo que os Reis promulgavam leis em França, e os Francezes ajuda não sabião que tinhão Monarcas Déspotas e Tyrannos“ 1810 (Macedo, Segredo 133); „o rei que os (direitos, d. V.) infringir será tão tirano, tão déspota“ 1821 (Garrett 1056). *tiranía* ‘Usurpation der Macht und Herrschaft eines Tyrannen’, 14. Jh. (Inéditos Alcobacenses 2.164); 1426: „de vos em estas cousas que aa igreja pertencem filhardes autoridade, se o fizesseis com tirania ou temporal cobiça, eu não seria em conselho“ (D. Pedro, Bruges 44); 1823: „Até na usurpação, e tirania de Cromwell“ (Macedo, Sermão 12); seit dem 16. Jh. in der Bedeutung ‘die Taten eines Tyrannen’ üblich (oft im Plural); 1565: „He beber tiranias, e arrogancias“ (Teive 119); kann auch ‘Unterdrückung’ bedeuten, ca. 1760: „sujeito à tirania dos seus Contratadores“ (Sanchez, Reino Velho 175); oft mit dem Begriff *despotismo* verbunden (seit dem 19. Jh.); 1810: „abusar do seu poder para exercitar o despotismo, e a tirania“ (Macedo, Segredo 138—9); 1820: „o bárbaro colosso derrocaram / do despotismo atroz, da tirania“ (Garrett 1568). Häufig betont im Gegensatz zu *monarquia*, 16. Jh.: „Assi fica vencida a tirania, / (Não s’erre a cada um seu proprio nome) / Assi florece a santa Monarquia“ (Ferreira II. 189). Auch im Zusammenhang mit *jacobinismo* 1917: „a repulsiva tirania do jacobino“ (Sérgio I. 204).

Ableitungen: *tirânico* 1554: „a tirânica lei da morte dura“ (Camões, Rimas 311); *tiranizar* 1572: „nem era o povo seu tiranizado / como Sicília foi de seus tiranos“ (Camões, Lus. III. 93); *tiranete* 1865 (Antero 1.222), 20. Jh. (Sérgio I. 342). Andere im Laufe des 19. Jh. gebildete Ableitungen: *tiranícida*, *tiranícídio*, *tiranizador*, sowie das Kompositum *tiranomania*.

47. Neu gebildete Komposita mit Suffixen aus dem Altgriechischen

1. *-arquia* (-αρχία)

diarquia ‘Regierung zweier Könige’; daraus die weitere Bedeutung ‘Dualismus von Regierungssystemen’. Ca. 1930: „nos começos do Império, a sociedade romana era uma diarquia: achava-se de um lado o governo central... e do outro lado, os municípios autónomos“ (Sérgio IV. 235).

Das Fortleben altgriechischer Typenhegriffe im Portugiesischen

383

Ableitung: *diárquico* 20. Jh.

2. *-cracia* (-κρατία)

antropocracia (Sérgio VIII. 58) im Gegensatz zu *fisiocracia*. *monacocracia* 1829 (Garrett 1491). *teocracia* 1823: „Quem considerar atenta, e rehgiosamente a Monarquia Portuguesa em seu berço, despertar-se-lhe-ha desde logo a ideia de uma Teocracia, porque se lhe fará patente o immediato influxo de Deus sobre esta Nação privilegiada“ (Macedo, Sermão).

Ableitung: *teocrático* 1830 (Garrett 830).

48. Abgeleitete Wörter auf *-istes* (-ιστής) und *-ismos* (-ισμός)

Bis zum Ende des 16. Jh. bildete man mit dem Suffix *-istes* Personenbezeichnungen auf dem Gebiet der Technik, der Kultur, der Philosophie, der Religion, nicht aber der Politik: *cronista* 1460 (Leges 1.436); 1567 (Góis, CM IV. 99); *jurista* 1559 (Miranda II. 155); *humanista* 16. Jh. (Pinto IV. 135); *artista* 1559 (Miranda II. 155); *psalmista* 1572 (Pinto III. 52); *evangelista* (Pinto III. 114). Auch im Sinne von ‘an etwas gewöhnt sein’: *trampista* 1572 (Pinto III. 50). Im deutlichen politischen Sinn *gonçalvista* 1580: „Na Ilha de São Miguel é capitão Ruy gonzalvez da camara ... da mesma secta dos Gonçalvistas“ (Ms. Palermo). Seit 1810 betont politische Neubildungen; einige davon an Eigennamen anschließend, z. B. *friedlandista* 1811 (Macedo, Inéditas 266); *marenguista* (Macedo, Inéditas 277). Politisch bzw. politökonomisch auch *capitalista* 1829 (Macedo, Inéditas 310) und *anarquista* 1823 (Sentinela Política); das Suffix verbreitet sich um 1823, z. B. bei dem Streit, ob es eine oder zwei câmaras im Parlament geben solle: *unicamarista* 1823 (Avelar 5); *camarista* 1829 (Macedo, Inéditas 114); *bicamarista* 1830 (Macedo, Inéditas 70). Im Laufe des 20. Jh. wird das Suffix *-ista* immer häufiger angewandt. Zur selben Zeit tauchen daneben auf politische Ideen bezogene Neubildungen auf *-ismo* auf, sowie auch im übrigen Europa paarweise Bezeichnungen auf *-ismo/-ista* entstehen, die im allgemeinen die früheren Wortbildungen ersetzen. Bei einigen bleibt jedoch die alte Form neben der neuen erhalten, z. B. *republicano* neben *republicanismo*, *liberal* und *liberalismo*. Die Verbreitung des Suffixes bei politischen Begriffen hängt mit dem Eindringen liberaler Ideen zusammen. So haben wir 1819 *maçonismo* und *iluminismo* (Macedo, Inéditas 245). Die ersten auf Grund von Eigennamen gebildeten Formen kommen 1827 auf, wie z. B. *saldanhismo* (aus Saldanha; Macedo, Inéditas 82). In Konkurrenz mit *-ista* taucht das Suffix *-filo* (aus φίλος) auf. Ein Beispiel progressiver Art ist das Kompositum *filonegro* 1871 (Garrett, 438). Komposita wie *anglofilo*, *franzfilo*, *germanofilo* erhalten im Laufe des zweiten Weltkrieges einen rein politischen Sinn. Doch finden wir die zwei erstgenannten auch bei Sérgio (Breve 127).

Das Präfix *anti-* kann auch Wörtern auf *-ismo*, *-ista* und anderen Suffixen vorangestellt werden. Ein Beispiel aus dem 18. Jh.: *anti-monárquico* (Macedo und Alorna). Zahlreiche Beispiele für Bildungen mit dem Präfix *anti-* aus dem 19. Jh. finden sich bei Garrett: *anti-aristocrático*, *anti-liberal*, *anti-nacional*, *anti-*

patriótico, anti-político, anti-progressista. Dieses Präfix wird im 20. Jh. für Wortbildungen sehr fruchtbar. Beispiele aus Sérgio: *antiburguês, anticapitalismo, anticapitalista, anticolonialismo, antidemocracia, antidemocrata, antidemocrático, antidemocratismo, antifascista, antifontista, antiliberal, antiparlamenarista, anti-plutocrático, anti-semitismo*.

Beispiele für Ableitungen auf *-ismo*: 19. Jh. *absolutismo* (1823: Avelar 5); *aristocracismo* (1829: Garrett 732); *capitalismo* (1873: Antero III. 199); *carbonarismo* (1823: Mise. Port. 15); *canninguismo* (1827: Macedo, Inéditas 82); *cesammo* (1843: Herculano, Bobo 7); *colectivismo* (1871: Antero II. 179); *comunismo* (1850: Garrett 359); *constitucionalismo* (1823: Mise. Port. 13); *federalismo* (1871: Antero 11.95); *feudalismo* (1843: Herculano, Bobo 8); *individualismo* (1877: Garrett 654); *industrialismo* (1862: Antero I. 122); *jacobinismo* (1810: Macedo, Segredo ii); *legitismo* (1827: Macedo, Inéditas 174); *liberalismo* (1823: Macedo, Sermão 12); *maçonismo* (1819: Macedo, Inéditas 245); *maquiavelismo* (Alorna, Cartas 168); *miguelismo* (Bezeichnung der Partei von D. Miguel zur Zeit des Kampfes um Liberalisierung; im weiteren Sinne jede Art von Absolutismus: „Pela palavra Miguelismo entendo eu neste caso a tendência a recorrer ao autoritarismo estatista como regime permanente de governação dos povos“ (Sérgio V. 3); *militarismo* (1871: Antero 11.137); *monaquismo* (1850: Garrett 218); *monarquismo* (1829: Macedo, Inéditas 113); *parlamentarismo* (1871: Antero II. 112); *patriotismo* (schon 1760: Sanches, Obras I. 314; nach 1810 geläufig: Macedo, Segredo iii; zur Zeit des Aufstieges des ‘National-Sozialismus’ und des Integralismus wird *patriotismo* bewußt von *nacionalismo* unterschieden, wobei letzteres Wort die negative Bedeutung hat; cf. Sérgio I. 76 [1920]: „substituir patriotismo por nacionalismo é retroceder e preparar as vias aos reaccionários“); *portuguesismo* (1872: Antero II. 204); *radicalismo* (1880: Antero, Cartas 93); *realismo* (1829: Macedo, Inéditas 43); *republicanismo* (1821: Macedo, Exorcismos 16); *socialismo* (1850: Garrett 359); *ultramontanismo* (1854: Garrett 1371).

Derartige Komposita auf *-ismo* im 20. Jh. werden immer häufiger, dazu Beispiele aus Sérgio: *albuquerqueismo, aristocratismo, bolchevismo, burguesismo, burocratismo, cabralismo, colonialismo, comunitarismo, conservadorismo, conservantismo, cooperativismo, corporativismo, cosmopolitismo, democratismo, esquerdismo, estadualismo, estatismo, expansionismo, expansivismo, fascismo, feminismo, fontismo, iluminismo, integralismo, intervencionismo, libertarismo, marxismo, municipalismo, nacionalismo, não-colonialismo, oligarquismo, partidarismo, plutocratismo, pré-socialismo, reaccionarismo, r evolucionar ismo, revolucionismo, sansculotismo, sebastianismo, setembrismo, sindicalismo, stalinismo, totalitarismo*.

Die Ableitungen von Eigennamen bekannter Politiker können auch aus Doppelnamen entstehen, z. B. *meloantunismo* aus Melo Antunes. Im Portugiesischen sind auch zusammengesetzte Wörter auf *-ismo* zu finden, wo jeder Teil aus dem Namen eines politischen Theoretikers stammt: *marxismo-leninismo, marxismo-leninismo-mao ismo*.

Beispiele für Ableitungen auf *-ista*: 19. Jh.: *absolutista* (1830: Garrett 898);

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

385

anarquista (1823: Sentinela Política); *bonapartista* (1871: Garrett 417); *carlista* (1830: Garrett 885); *cesarista* (1885: Antero 1.13); *comunista* (1871: Garrett 448); *fernandista* (1823: Mise. Port. 8); *individualista* (1880: Antero, Cartas 92); *infantista* (1830: Garrett 874); *legalista* (1850: Garrett 357); *legitimista* (1871: Garrett 417); *miguelista* (1830: Garrett 913); *monarquista* (1830: Garrett 1899); *partidista* (1810: Macedo, Segredo 160); *progressista* (1846: Garrett 124); *realista* (ca. 1801 : Alorna, Inéditos 192); *reformista* (1846 : Garrett 71) ; *sebastianista* (1810: Macedo, Segredo 145); *setembrista* (1850: Garrett 234); *socialista* (1871: Garrett 475); *unicamerista* (1823: Avelar 5).

Im Laufe des 20. Jh. wird diese Bildung außerordentlich häufig. Folgende Beispiele sind den Schriften von Sérgio entnommen: *autoritarista*, *bolchevista*, *centralista*, *colectivista*, *cooperatista*, *cooperativista*, *descentralista*, *esquerdista*, *estadista*, *estatista*, *fascista*, *imperialista*, *integralista*, *liber alista*, *livre-cambista*, *marxista*, *nacional-economista*, *nacionalista*, *ordeirista*, *pacifista*, *regionalista*, *seetarista*, *sindicalista*, *situacionista*, *socialista-anarquista*, *tecnicista*, *trabalhista*, *tradicionalista*.

Wie auf *-ismo* gibt es auch mit *-ista* aus zwei oder drei Namen abgeleitete Wörter: *marxista-leninista*, *marxista-leninista-maoista*.

C. Einschätzung

Eine genaue Beurteilung der Ergebnisse kann nicht vorgenommen werden, wie schon aus dem zum historischen Überblick Gesagten hervorgeht. Bestätigen läßt sich aber, daß alle in anderen europäischen Sprachen vorkommenden sozialen Termini griechischen Ursprungs sich auch im Portugiesischen finden. Die einzigen Ausnahmen davon scheinen die Wortfamilien *Banause* und *Hybris* zu sein (die Verbindung mit *híbrido* ist nicht gesichert). Nicht alle diese Wörter haben ihre altgriechische politische Bedeutung behalten, wie man an *basileus* und *idiotes* sieht, die jetzt anderen semantischen Gruppen angehören. Aber fast alle Schlüsseltermini des heutigen politischen Wortschatzes (mit Ausnahme des lateinischen *república*) sind griechischen Ursprungs und als solche in ihrer Bedeutung stabil geblieben. Seit dem ersten Auftauchen der Wörter im 15. Jh. ist keines wieder verschwunden, mit Ausnahme von *pólicia* (das heute nur im Sinne einer Korporation gebräuchlich ist) und von *oclocracia*, das nicht mehr bekannt zu sein scheint. Fast alle Termini, die in der Zeit vom 15. bis zum 18. Jh. belegt werden können, sind durch lateinische Vermittlung in die portugiesische Sprache gekommen. Erst Ende des 18. Jh., in der Zeit also, in der die französische Kultur und die Ideen der Französischen Revolution eine wesentliche Rolle spielten, finden sich die ersten auf dem Weg über die französische Sprache vermittelten Wörter. Auch in der Gegenwart werden aus griechischen Elementen geprägte Termini oft der französischen Sprache entlehnt. Ein geringer Teil der behandelten Termini kann innerhalb des portugiesischen Ableitungssystems entstanden sein.

Bildungen mit *-ismo*, *-ista*, *-filo*, *anti-*, *neo-* sind sehr zahlreich und noch weiter im Entstehen begriffen. In den letzten Jahren ist es insgesamt zu einer starken Verbreitung und Erneuerung sozialer Termini gekommen, und es ist damit zu rechnen, daß diese Entwicklung anhält und in kurzer Zeit viele weitere neue Wörter in der portugiesischen Sprache erscheinen werden.

Bibliographie

Texte

- Marquesa de Alorna: *Cartas do exílio em Londres (1804—1814)*, Braga 1941 [Alorna, *Cartas*]
- Marquesa de Alorna: *Obras Poéticas*. Lisboa 1844. 4 Bände
- Marquesa de Alorna: *A Marquesa de Alorna (subsídios para o estudo da sua personalidade, com cartas inéditas)*, tese dactilografada, apresentada por Maria Emilia Bordalo de Andrade e Sá Donas-Bôto, Coimbra, 1945 [Alorna, *Subsídios*]
- Marquesa de Alorna: *Inéditos, Cartas e outros escritos*, Lisboa 1941 [Alorna, *Inéditos*]
- Miguel Leitão de Andrada: *Miscelânea do Sítio de N. Sr.^a da Luz do Pedrógão Grande*, Lisboa 1629 [Andrada]
- António de Andrade: *Antologia do Pensamento Político Português. Século XVI Vol. I: Período Joanino*, Lisboa 1965
- Francisco de Paiva de Andrade: *Crónica de D. João III*, Lisboa 1616 [Andrade]
- Antero de Quental: *Prosas da Época de Coimbra*, Lisboa 1973 [Antero I]
- Antero de Quental: *Prosas II*, Coimbra 1926 [Antero II]
- Antero de Quental: *Prosas III*, Coimbra 1931 [Antero III]
- Antero de Quental: *Cartas*, Coimbra 1921² [Antero, *Cartas*]
- Antero de Quental: *Cartas Inéditas a Oliveira Martins*, Coimbra 1931 [Antero, *C O M*]
- Antero de Quental: *In Memoriam*, Porto 1896 [In Memoriam]
- Frei Pantaleão de Aveiro: *Itinerário da Terra Sancta*, Coimbra 1927 [Aveiro]
- D. Francisco G. de Avelar: *vd. Miscelânea [Avelar, *Mise.*]*
- Gaspar Barreiros: *Chorographia de alguns lugares que estam em hum caminho, que fez Gaspar Barreiros ó anno de M. D. XXXXVj. começado na cidade de Badajoz em Castilla, te á de Milam em Italia, cõ algúas outras obras, cujo catalogo vai scripto com os nomes dos dictos lugares, na folha seguinte*, Coimbra 1968 [Barreiros]
- João de Barros: *Décadas I, II, III*, Lisboa 1552, 1553, 1563 [Barros]
- João de Barros/J. Baptista Lavanha: *Década IV*, Madrid 1615 [Barros-Lavanha]
- João de Barros: *Gramática da Língua Portuguesa*. Ed. M. L. Carvalhão Buescu. Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa 1971 [Buescu]
- Frei António de Beja: *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*. Reprodução fac-similada da edição de 1525. Lisboa 1965 [Beja]
- Manuel Bernardes: *Nova Floresta ou Sylva de vários apophtegmas e ditos sentenciosos espirituaes e moraes . . .* Lisboa 5 Bände 1706, 1708, 1711, 1726, 1728 [Bernardes, *Flor.*]
- Manuel Bernardes: *Últimos Fins do Homem*, Lisboa 1728 [Bernardes]
- Frei Lourenço de Cáceres: *vide António Alberto de Andrade: Antologia do Pensamento Político Português*
- Camilo Castelo Branco: *Narcóticos*, Porto 1958 [Camilo, *Narcóticos*]
- Luís de Camões: *Os Lusíadas*. Ed. J. M. Rodrigues, Lisboa 1931 [Camões, *Lus.*]
- Luís de Camões: *Rimas*. Ed. A. J. Costa Pimpão, Coimbra 1973 [Camões, *Rimas*]
- Cancioneiro da Ajuda*. Ed. Carolina Michaelis de Vasconcelos. Halle 1904, 2 Bände [CA]

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

387

- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Edd. A. J. Costa Pimpão e Aida F. Dias, Coimbra 1973, 2 Bände [CG]
- Leonel da Costa: Andria in: *As Primeiras Quatro Comedias de Terêncio*, Lisboa 1788—9 [Costa, Andria]
- Diogo de Couto: *Décadas IV, V, VI, VII*, Lisboa 1602, 1612, 1614, 1616 [Couto]
- Diogo de Couto: *Soldado Prático*, Lisboa 1790 [Couto, Soldado]
- Crónica dos sete Reis. Ed. C. Silva Tarouca. Academia Portuguesa da História. Lisboa, 1. Band 1952, 2. Band 1952, 3. Band 1953 [Sete Reis]
- António Álvares da Cunha: *Escola de Verdades*. Lisboa 1671 [Cunha]
- Crónica Geral de Espanha de 1344. Ed. L. F. Lindley Cintra. Lisboa 1961 [CGH]
- Descobrimientos Portugueses. Does. para a sua história publi, e prefaciados por João Martins da Silva Marques, Lisboa 1944 [Descobrimentos]
- D. Duarte: *Leal Conselheiro*. Ed. Joseph Pici. Lisboa 1942 [D. Duarte, LC]
- D. Duarte: *Livro de Ensinança de Bem Cavalgar toda a sela*. Ed. Joseph Pici. Lisboa 1944.
- Manuel Severim de Faria: *Notícias de Portugal*, Lisboa 1655
- António Ferreira: *Poemas Lusitanos*. Ed. Marques Braga. Col. de Clássicos Sá da Costa Lisboa 1939, 2 Bände [Ferreira]
- Fialho de Almeida: *Saibam Quantos*, Lisboa 1912 [Fialho]
- Almeida Garrett: *Obras*, Porto 1966, Band I [Garrett]
- Damião de Góis: *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel . . . Coimbra 1949—1955* [Góis, CM]
- Damião de Góis: *Chronica de Príncipe Dom loam . . .*, Lisboa 1567. Nova edição, Coimbra 1905
- Damião de Góis: *Livro de Marco Tullio Ciceram chamado Catam Maior ou da Velhice . . . Em Veneze per Steuão Sabio. MDXXXVIII. Nova edição. Lisboa 1845* [Góis, Catam]
- Alexandre Herculano: *O Bobo*, Lisboa 1878 [Herculano, Bobo]
- Alexandre Herculano: *O Monge de Cister*, Lisboa 1848 [Herculano, Monge]
- Alexandre Herculano: *Opúsculos X*, Lisboa 1908 [Herculano, Opúsculos]
- Frei Fortunato de S. Boaventura: *Collecção de Ineditos Portugueses des sees. XIV e XV*, Coimbra 1829 [Inéditos Alcobacenses]
- Frei Jacinto de Deus: *Braquilogia de Príncipes*, Porto 1946 [Fr. Jacinto]
- D. João I: *Livro da Montaria*. Ed. F. M. Esteves Pereira, Coimbra 1918 [D. João I]
- Francisco Rodrigues Lobo: *Corte na Aldeia*, Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1959 [Lobo]
- José Agostinho de Macedo: *Cordão da Peste ou Medidas contra o Contágio Periodiqueiro*, Lisboa 1821 [Macedo, Cordão]
- José Agostinho de Macedo: *Exorcismos contra Periódicos e outros Malefícios . . .*, Lisboa 1821 [Macedo, Exorcismos]
- José-Agostinho de Macedo: *Obras Inéditas (Cartas e Opúsculos)*, Lisboa 1900 [Macedo, Inéditas]
- José Agostinho de Macedo: *Memórias para a vida íntima de José Agostinho de Macedo, por Inocência Francisco da Silva. Obra póstuma organizada por Teófilo Braga*, Lisboa 1898 [Macedo, Memórias]
- José Agostinho de Macedo: *Parecer sobre a maneira mais fácil, simples e exequível da Convocação das Cortes Gerais do Reino no actual Systema Político da Monarchia representativa Constitucional*, Lisboa 1820.
- José Agostinho de Macedo: *O Segredo Revelado ou Manifestação do sistema dos Pedreiros Livres, e Iluminados, e sua influência na fatal Revolução Francesa. Obra Extra-hida das Memórias para a História do Jacobinismo do Abbade Barruel . . . Lisboa 1810. 2 Bände* [Macedo, Segredo]
- José Agostinho de Macedo: *Sermão de Acção de Graças pelo Restabelecimento da Monar-*

- quia Independente Pregado na Igreja de N. S. da Graça de Lisboa . . . Lisboa 1823 [Macedo, Sermão]
- D. Francisco Manuel de Melo: *Visita das Fontes*, ed. facsimilada e leit. do autógrafa (1657) introd. e com. por G. Manuppella. Coimbra 1962 [Melo, *Visita*]
- Sebastião César de Meneses: *Summa Política* . . ., copiada fielmente da Edição de Amsterdam de 1650, in: *Filozofia de Principes*, por Bento Jozé de Souza Farinha, Band III, Lisboa 1790.
- Sá de Miranda: *Poesias*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Max Niemeyer, Halle 1885 [Miranda I]
- Sá de Miranda: *Obras Completas*, ed. M. Rodrigues Lapa. Col. Clássicos Sá da Costa. Lisboa 1943². Band II [Miranda II]
- Miscelânea, 4—7—11 da Biblioteca Municipal do Porto, Carta de 4. XI. 1822, Lisboa
- António Rodrigues Galhardo. Lisboa 1823 [Misc. Port.]
- Fernão de Oliveira: *Gramática da Linguagem Portuguesa*. Ed. M. L. Carvalhão Buescu. Imprensa Nacional. Lisboa 1975
- Ordenações do Senhor Rei D. Afonso*. Coimbra 1792. 5 Bände [Ordenações Afonsinas]
- D. Jerónimo Osório: *Cartas Portuguesas*, Coimbra 1922 [Osório, CP]
- D. Jerónimo Osório: *Obras Inéditas de . . .*, por António Lourenço Caminha. Lisboa 1818 [Osório OI]
- D. Pedro: *Carta de Bruges* in: *Biblos* 27, 1952, 39—54 [D. Pedro, Bruges]
- D. Pedro: *O Livro dos Officios de Marco Tullio Ciceram*. Ed. M. Piei. Acta Universitatis Conimbrigensis. Coimbra 1948
- D. Pedro: *O Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Ed. Joaquim da Costa. Imprensa Portuguesa. Porto 1940² [D. Pedro, VB]
- Frei Heitor Pinto: *Imagem da Vida Cristã*. Clássicos Sá da Costa. 4 Bände Lisboa 1940—1941 (1. Aufl.: Lisboa 1572-1595)
- André de Resende: *Obras Portuguesas*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1963 [Resende, OP]
- André de Resende: *A Sancta Vida e Religiosa Conversão de Frei Pedro*, Évora 1570
- A. N. Ribeiro Sanches: *Obras*, I. Impresso por ordem da Universidade de Coimbra 1959 [Sanches, *Obras I*]
- A. N. Ribeiro Sanches: *Obras* II. Impresso por ordem da Universidade de Coimbra 1966 [Sanches, *Obras II*]
- A. N. Ribeiro Sanches: *Dificuldades que tem um Reino Velho para emendar-se*. Selecção, apresentação e notas de Vítor de Sá. Porto o. J. [Sanches, *Reino Velho*]
- António Sérgio: *Breve Interpretação da História de Portugal*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1972 (sobre a primeira edição publicada pela Labor em tradução espanhola, em 1929, e manuscritos do autor) [Sérgio, *Breve*]
- António Sérgio: *Ensaio I*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1971 [Sérgio I]
- António Sérgio: *Ensaio II*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1972 [Sérgio II]
- António Sérgio: *Ensaio III*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1972 [Sérgio III]
- António Sérgio: *Ensaio IV*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1972 [Sérgio IV]
- António Sérgio: *Ensaio V*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1973 [Sérgio V]
- António Sérgio: *Ensaio VI*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1976² [Sérgio VI]
- António Sérgio: *Ensaio VII*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1974 [Sérgio VII]
- António Sérgio: *Ensaio VIII*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1974 [Sérgio VIII]
- António Sérgio: *Democracia (Diálogos de Doutrina Democrática. Alocação aos Socialistas. Cartas ao Terceiro Homem)*. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1974 [Sérgio, *Diálogos*]
- António Sérgio: *Prosa Doutrinal de Autores Portugueses*. Band I. Portugalíá Editora, Lisboa 1965²
- Joel Serrão: *Antologia do Pensamento Político Português (séc. XIX)*. Porto 1970

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

389

- Joel Sermo: Prosa Doutrinal de Autores Portugueses. Band II (António Sérgio). Lisboa 1967
- Frei Luís de Sousa: Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires. 3 Bände. Clássicos Sá da Costa, Lisboa 1946 (Band I, II), 1948 (Band III) [L. de Sousa, Arc.]
- Frei Luis de Sousa: História de S. Domingos. 3 Bände. Lisboa 1623 (Band I), 1622 (Band II), 1678 (Band III) [L. de Sousa, HD]
- Diogo de Teive: Epodos que contem sentenças úteis a todos os homens, aos quais se acrescentarão regras para a boa educação de hum Príncipe. Traduzido em língua vulgar por Francisco de Andrade. Lisboa 1803 [Teive, Sentenças]
- Luís Mendes Vasconcelos: Arte Militar, Lisboa 1612 [Vasconcelos]
- Gil Vicente: Obras Completas. Ed. A. J. Costa Pimpão. Companhia Editorial do Minho. Barcelos 1965 [Gil Vicente]
- Clemente Sanchez de Vercial: Sacramental em lingoagem português, Braga 1539 [Vercial]
- Ms. 3Qg E32, mis. XVI, Boligno III, foi. 178, Biblioteca Comunale di Palermo [Ms. Palermo]
- Portugaliae Monumenta Histórica. 4 Bände: 1. Band (Scriptores), Lisboa 1856; 2. Band (Leges et Consuetudines), Lisboa 1856; 3. Band (Diplomata et Chartae), Lisboa 1867; 4. Band (Inquisitiones), Lisboa 1888 [PMH]
- Testamento de D. Afonso II — vd. PMH
- Leges: vd. PMH

Wörterbücher

- Oscar Bloch/W. Wartburg: Dictionnaire Étymologique de la Langue Française, Presses Universitaires de France, Paris 1968⁵
- Rafael Bluteau: Vocabulário Português e Latino, 10 Bände, Coimbra 1712—1721 [Bluteau]
- J. Corominas: Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana, 4 Bände. Editorial Gredos, Madrid 1954—1957
- J. Almeida Costa/A. Sampaio e Melo: Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, Porto o. J.
- Aurélio B. Holanda Ferreira: Novo Dicionário da Língua Portuguesa (Novo Dicionário Aurélio). Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro o. J.
- Cândido de Figueiredo: Grande Dicionário da Língua Portuguesa, 2 Bände. Livraria Bertrand, Lisboa 1973¹⁴ [C. Figueiredo]
- Pedro J. da Fonseca: Dicionário Português e Latino, Lisboa 1771 [Fonseca]
- Dieter Messner: Dictionnaire Chronologique des Langues Ibéroromanes, Band I: Dictionnaire Chronologique Portugais. Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg 1976
- A. Morais da Silva: Grande Dicionário da Língua Portuguesa, 12 Bände, Rio de Janeiro 19481° (1. Aufl. 1789; 2. Aufl. 1813; 3. Aufl. 1823; 4. Aufl. 1831; 5. Aufl. 1844; 6. Aufl. 1858; 7. Aufl. 1877-1878; 8. Aufl. 1891; 9. Aufl. o. J.) [Morais]
- Antenor Nascentes: Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro 1932
- Bento Pereira: Prosodia in Vocabularium Bilingue Latinum et Lusitanicum, Évora 1711
- Bento Pereira: Tesouro da Língua Portuguesa, Évora 1711 [Bento Pereira]
- Emanuel de Sousa: Nouveau Dictionnaire Franco-Portugais, 2 Bände, Lisboa 1784—1786 [E. Sousa]
- Domingos Vieira: Grande Dicionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza, 5 Bände, Porto 1871—1874 [D. Vieira]

Enzyklopädien

- Dicionário de História de Portugal, dir. por Joel Serrão, 4 Bände, Lisboa 1971

Dicionário de Literatura, dir. por Jacinto do Prado Coelho, 3 Bände, Porto 1973
Inocêncio Francisco da Silva: Dicionario Bibliographico Portuguez, Lisboa 1858 . . .
Verbo — Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa ab 1963

Abhandlungen

- Eugenio Asensio: Estudos Portugueses, Paris 1974
Maria de Fátima Romão D. C. Baptista: Vocabulário Político no Fim da Monarquia.
Tese dactilografada apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra. Coimbra 1969
Marcel Bataillon: Études sur Portugal au temps de l'Humanisme, Paris 1974
Albin Eduard Beau: As Relações Germânicas do Humanista Damião de Góis, Coimbra
1941
Aubrey F. G. Bell: O Humanista D. Jerónimo Osório, trad. port., Coimbra 1934
Aubrey F. G. Bell: Damião de Góis, Lisboa 1936
Roger Bismut: Les Lusiades de Camões, confession d'un poète, Paris 1974
Roger Bismut: La Lyrique de Camões, Paris 1970
Manuel de Paiva Boléo : O problema da importação de palavras e o estudo dos estrangeirismos (em especial os franceses) em português. Coimbra 1965²
Léon Bourdon: Jugements d'Humanistes Anglais sur le „Cicéronianisme“ de Jerónimo Osório in: Humanitas IX—X, Coimbra (1967—68), 21—32
Léon Bourdon: Jerónimo Osório et Stanislas Hosius d'après leur correspondance (1565—1578), Coimbra 1956
J. Bruno Carreiro: Antero de Quental, subsídios para a sua biografia, 2 Bände, Lisboa 1948
Joaquim de Carvalho: Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara in: Biblos 25 (1949), 1—160 = Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XV, t. I. Acta Universitatis Conimbricensis. Coimbra 1949 [J. de Carvalho, Zurara]
Joaquim de Carvalho: Cultura Filosófica e Científica in: História de Portugal, Portucalense Editora, 1931, t. IV, 513—526 [J. de Carvalho, Cultura]
Joaquim de Carvalho: Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XVI, 2 Bände. Coimbra 1947, 1948
Joaquim de Carvalho: Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XIX: Antheriana, Coimbra 1955. [J. de Carvalho, Antheriana]
Joaquim de Carvalho: Formação da Ideologia Republicana (1820—1880) in: História do Regime Republicano em Portugal, t. I. Lisboa 1930, 136—256
Joaquim Barradas de Carvalho: As Ideias Políticas e Sociais de Alexandre Herculano, Lisboa 1971²
A. Martins de Carvalho: O Livro da Virtuosa Benfeitoria (Esboço de Estudo), Coimbra 1925
Aníbal Pinto de Castro: Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo, Centro de Estudos Românicos, Coimbra 1973
Manuel Gonçalves Cerejeira: O Renascimento em Portugal. Band I: Clenardo e a Sociedade Portuguesa (com a tradução das suas principais cartas) Coimbra 1974⁴
Manuel Gonçalves Cerejeira: O Renascimento em Portugal. Band II: Clenardo, o Humanismo, a Reforma. Coimbra 1975²
Ciclo de Conferências Comemorativas do IV Centenário da Publicação de „Os Lusíadas“. XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Lisboa 1974
Hernâni Cidade: Antero de Quental, Lisboa o. J.
Hernâni Cidade: Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do seu Tempo. As Cartas e o seu conteúdo biográfico. Lisboa 1961
Hernâni Cidade: Luís de Camões. O Épico. Lisboa 1963

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

391

- Hernâni Cidade: *Luis de Camões. O Lírico*. Lisboa 1967³
- Hernâni Cidade: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*. 2 Bände, Coimbra 1968⁵
- Hernâni Cidade: *Marquesa de Alorna. Inéditos, cartas e outros escritos*. Lisboa 1941
- Hernâni Cidade: *Marquesa de Alorna. Poesias*. Lisboa 1960
- Hernâni Cidade: *Portugal Histórico-Cultural*, Lisboa
- Jacinto do Prado Coelho: *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa 1969³
- Odette Penha Coelho: *As ideias estético-literárias de J. A. de Macedo in: Revista de História Literária de Portugal, IV*. Coimbra 1975, 123—349
- Lúcio Craveiro: *Antero de Quental. Evolução do seu pensamento filosófico*. Braga 1959
- J. S. da Silva Dias: *A Política Cultural da Época de D. João III*, 2 Bände. Coimbra 1969
- J. S. da Silva Dias: *Correntes do Pensamento Religioso em Portugal*, 2 Bände. Coimbra 1960
- Gabriel de P. Domingues: *Um Discurso de André de Resende*, Coimbra 1951
- Maria Emilia B. A. Sá Donas-Boto: *A Marquesa de Alorna (Subsídios para o estudo da sua personalidade, com cartas inéditas)*, Coimbra 1945 (tese dactilografada)
- Francisco Leitão Ferreira: *Notícias da Vida de André de Resende pelo beneficiado Publicadas, anotadas e editadas por Anselmo Braancamp Freire*. Edições do Arquivo Histórico Português, Lisboa 1916
- João Ferreira: *A noção de Sabedoria em Jerónimo Osório in: Itinerarium V*, Lisboa (1959), 395-411
- Tomás de Figueiredo: *José Agostinho de Macedo contra a Besta in: Artur Anselmo: As Grandes Polémicas Portuguesas, t. II*, Lisboa 1967, 11—37
- João Pereira Gomes: *Frei Manuel do Cenáculo: da História da Lógica*. Edições Brotéria. Lisboa 1958 [J. P. Gomes]
- F. Rebelo Gonçalves: *Os elementos gregos do vocabulário português*. Imprensa Nacional, Lisboa 1930
- Jacques Godechot: *Le Portugal et la Révolution (1789—1814) in: Arquivos do Centro Cultural Port. VII* 1974
- Vitorino de Magalhães Godinho: *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, Lisboa 1963
- Elisabeth Feist Hirsh : *Damião de Góis. The Life and Thought of a Portuguese Humanist, 1502-1574* The Hague 1967
- António Salgado Júnior: *As Conferências do Casino*, Lisboa 1930
- M. Rodrigues Lapa: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*. Coimbra 1966 [Lapa]
- Li Ching: *O sufixo „ismo“ na língua portuguesa de hoje in: Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte, 10. Band* 1970, 184—221
- H. V. Livermore: *A New History of Portugal*. Cambridge University Press, 1969
- Oscar Lopes: *Fernando Pessoa. Um Momento de Consciência in: Crítica e Interpretação Literária/1*, Porto 1970³, 236 sqq.
- Oscar Lopes (et alii): *História Ilustrada das Grandes Literaturas, t. II. Estudos Cor*, Lisboa 1973
- Vasco de Magalhães Vilhena: *António Sérgio. O Idealismo Crítico e a Crise da Ideologia Burguesa*. Lisboa 1964
- J. B. Marcellesi/B. Gardin: *Introdução à Sociolinguística (trad. port.) Aster*. Lisboa 1975
- José de Pina Martins: *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do Século XVI. Estudo e Textos*. Paris 1973
- José de Pina Martins: *Fr. António de Beja discípulo de Pico delia Mirandola*, Lisboa 1965
- Mario Martins: *Cultura Medieval, t. I*, Lisboa 1969; *t. II* Braga 1972
- W. de Sousa Medeiros / J. Pereira da Costa: *André de Resende, Elogio de Erasmo*, Lisboa 1961

- M. Pinto de Meneses/A. Moreira de Sá: André de Resende, Oração de Sapiência (Oratio pro Rostris). Lisboa 1956
- M. Paulo Merêa: As teorias políticas medievais e o Livro da Virtuosa Benefitoria in: Revista de História 8 1919, 5—21
- Carolina Michaëlis de Vasconcellos: Lucius Andreas Resendius, inventor da palavra „Lusiadas“ in: O Instituto, 52 Coimbra (1905), 241—50
- Carolina Michaëlis de Vasconcellos: Lições de filologia Portuguesa, seguidas das Lições Práticas de Português Arcaico. Lisboa o. J. [Michaëlis]
- L. Cabral Moncada: Um „iluminista“ português do século XVIII: Luís António Verney. Coimbra 1941
- Ofélia M. C. Paiva Monteiro: A Formação de Almeida Garrett — Experiência e Criação. 2 Bände. Coimbra 1971
- J. Alves Osório: Em torno do Humanismo de Damião de Góis: a divulgação dos Opúsculos através de Correspondência Latina in: Ann ali dell’Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza, Napoli 1976, 297—342
- Maria Josefina P. P. Macedo Osório: Contribuição para o estudo do vocabulário político português de 1889 a 1910. Coimbra 1949 (tese dactilografada)
- Maria Helena da Rocha Pereira: Temas Clássicos na Poesia Portuguesa, Lisboa 1972
- Álvaro Júlio de Costa Pimpão: História de Literatura Portuguesa, t. II. Coimbra 1959
- Maria de Lourdes Belchior Pontes: Frei António das Chagas. Um Homem e um Estilo do século XVII. Lisboa 1953
- Américo da Costa Ramalho: Estudos Camonianos, Coimbra 1975
- Américo da Costa Ramalho: Estudos sobre a Época do Renascimento, Coimbra 1969
- Américo da Costa Ramalho: Lucius Andreas Resendius. Porquê Lucius? in: Humanitas XXI-XXII, Coimbra (1969-1970), 353-363
- Raul Rego: O Processo de Damião de Góes na Inquisição, Lisboa 1971
- I. S. Révah: Études Portugaises, Paris 1975
- M. de Sampaio Ribeiro: Achegas para a História da Música em Portugal, II: Damião de Góis in: Trabalhos da Associação de Arqueólogos Portugueses I, Lisboa (1934), 59—96
- Robert Ricard: Études sur l’Histoire Morale et Religieuse du Portugal. Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris 1970 [Ricard, Études]
- José Maria Rodrigues: As Fontes d’Os Lusíadas, Lisboa 1913
- Adrien Roïg: Antonio Ferreira. Études sur sa vie et son œuvre, Paris 1970
- Victor de Sá: Antero de Quental, Braga 1963
- António José Saraiva: Camões, Lisboa 1963
- António José Saraiva: Herculano Desconhecido. Europa-América, Lisboa 1971² [Saraiva, Herculano Desconhecido]
- António José Saraiva: Herculano e o Liberalismo em Portugal, Lisboa 1949 [Saraiva, HL]
- António José Saraiva: História da Cultura em Portugal, 3 Bände, Lisboa 1950—1960
- António José Saraiva: O Neorrealismo e as Palavras in: Ser ou não ser Arte, Lisboa (1974), 93 sqq. [Saraiva, Neorrealismo]
- António José Saraiva/Oscar Lopes: História da Literatura Portuguesa. Porto Editora, Porto 1975⁸
- Odetta Sauvage: L’Itinéraire Érasmien d’André de Resende (1500—1573), Paris 1971
- Jorge de Sena: Uma Canção de Camões, Lisboa 1966
- António Sérgio: Prosa Doutrinal de Autores Portugueses. Portugália Editora, Lisboa 1960²
- C. E. Corrêa da Silva: Ensaio sobre os Latinismos dos Lusíadas. Imprensa Nacional, Lisboa 1972²
- Inocência F. da Silva: Memórias para a Vida Intima de José Agostinho de Macedo. Obra

Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen

393

- póstuma organizada e ampliada por Teófilo Braga, por ordem da Academia Real das Ciências, Lisboa 1899
- Vítor M. de Aguiar e Silva: *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra 1971
- W. Storek: *Vida e Obras de Luís de Camões*. Trad. e notas de Carolina Michaëlis, Centro de Estudos Românicos, Lisboa 1897
- José Pereira Tavares: *André de Resende, Obras Portuguesas*, Lisboa 1963
- F. Elias de Tejada: *Las Doctrinas Políticas de Jerónimo Osório* in: *Anuário de Historia del Derecho espanol* 16, Madrid (1945), 341—388
- F. Elias de Tejada: *Las Doctrinas Políticas en Portugal (Edad Media)*, Madrid 1943
- F. Elias de Tejada: *Ideologia e Utopia no Livro da Virtuosa Beneficência* in: *Revista Portuguesa de Filosofia* 3 (1947), 5—19
- J. Leite de Vasconcelos: *Lições de Filologia Portuguesa*. Livros de Portugal, Rio de Janeiro 1959³
- Diogo Mendes de Vasconcelos: *Vita L. Andreae Resendii, Eborae anno 1593*
- Joaquim de Vasconcelos: *As Cartas Latinas de Damião de Góis* in: *O Instituto XLVIII* (1901), 55-71
- A. Luís Vaz: *Marquesa de Alorna. Cartas do Exílio em Londres (1804—1814)*, Braga 1974
- A. Pedro Vicente: *Aspectos da Sociedade Portuguesa nos finais do séc. XVIII* in: *Arquivos do Centro Cultural Português Band IV*, Paris 1972

Anmerkungen

- 1 Um 1516, als das ‘Cancioneiro Geral’ veröffentlicht wurde, war die Lage ganz anders geworden, so daß D. Francisco de Portugal über das ‘sino de Latim’ spotten konnte. Inzwischen war der Humanismus ins Land ein gedrungen.
- 2 Das einzige Manuskript des LC sowie der älteste Kodex von VB stammen aus dem 15. Jh. Der Übergang von -i- in -e- ist regelmäßig im Portugiesischen, doch ist es nicht glaubhaft, daß jeder Bruder eine eigene Aussprache desselben Wortes hätte. Es muß ein Fehler beim Abschreiben unterlaufen sein.
- 3 Im Prozeß von Diogo de Teive (S. 6) liest man, daß „chamauam luteranos homens que sabiam grego e filosofia e estavam mal com a sofistaria“. Das geschah nicht nur in Portugal. J. Quicherat berichtet (*Histoire de Sainte Barbe*, 1862, Band I, S. 123f.), daß das Drucken griechischer Texte bei Robert Étienne von der Zensur Diogo de Gouveias und Leroux’ streng überwacht wurde.

HELENISMOS

NO «LIVRO DA VIRTUOSA BENFEITORIA»

É geralmente reconhecido que o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* tem um interesse primordial, por ser o primeiro tratado de filosofia moral e política em português¹ : e que, embora indique como sua fonte

¹O *Speculum Regum* de Álvaro Pais, do século anterior (1342), além de não estar redigido em português, não parece ter exercido influência apreciável. Como escreveu Joaquim de Carvalho, «Cultura filosófica e científica» in *História de Portugal*, dir. Damião Peres, IV (1932) [daqui em diante citado só como «Cultura filosófica»], p. 517, «não pensamos que à autoridade cronológica corresponde o primado na influência. Cremos mesmo que ele ficou quase ignorado do público lusitano, pois é nos três livros do *De regimine principum* de Egídio Romano que encontramos o debuxo da personalidade ideal do rei com decisiva influência em Portugal». E enumera depois as provas já então conhecidas : leitura usual de Egídio Romano perante os fidalgos, na câmara de D. João I (Zurara, *Crónica de D. Pedro de Meneses*, cap. 8); existência de dois exemplares na livraria de D. Duarte e, mais tarde, de um na de D. Manuel I; alusões no *Leal Conselheiro*; tradução pelo Infante D. Pedro (Rui de Pina, *Crónica de D. Afonso V*, cap. 125). O mesmo ilustre professor escreve: «O Infante D. Pedro, sem dúvida o português que no seu tempo alcançou mais vastos e profundos conhecimentos de teoria política» («Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara», *Biblos* 25 (1949), 1-160 [que de aqui em diante referiremos abreviadamente «Zurara», e com a paginação da revista], artigo depois reimpresso em *Estudos sobre a Cultura Portuguesa no Século XV*, vol. I (Coimbra, 1949), p. 64) e classifica a *Virtuosa Benfeitoria* de «obra mestra do didactismo moral e político do nosso séc. XV» (*ibidem*, p. 68).

Sobre as ideias políticas da *Virtuosa Benfeitoria*, vejam-se sobretudo as interpretações de M. Paulo Merêa, «As teorias políticas medievais no ‘Tratado da Virtuosa Benfeitoria’», *Revista de História* 8 (1919), 5-21 = *Estudos de História do Direito* (Coimbra, 1923), pp. 183-227, e F. Elías Tejada, *Las doctrinas políticas en Portugal (Edad Media)* (Madrid, 1943) e «Ideologia e Utopia no ‘Livro da Virtuosa Benfeitoria’», *Revista Portuguesa de Filosofia* 3 (1947), 5-19. As principais divergências entre estes dois historiadores do Direito são discutidas por R. Ricard, «L’Infant D. Pedro de Portugal et O Livro da Virtuosa Benfeitoria», *Bulletin des Études Portugaises*, N.S. 17 (1953), 1-65 = *Études sur l’histoire morale et religieuse du Portugal* (Paris, 1970), pp. 87-136 [daqui em diante citado só como *Études*], de pp. 122 a 127 (com mais bibliografia). Sobre as ideias morais, refiram-se, além deste último ensaio, o artigo de Diamantino Martins, «O sistema moral da ‘Virtuosa Benfeitoria’», *Revista Portuguesa de Filosofia* 21 (1965), 235-254.

principal o *De Beneficiis* de Séneca, são extremamente numerosas as citações de outros autores, entre os quais Aristoteles e seus derivados detêm, juntamente com a *Bíblia*, Santo Agostinho e S. Tomás de Aquino, a primazia ².

Daqui se conclui que uma parte do vocabulário ético e político entrou na nossa língua através desta obra, o que significa que nela se encontram muitos dos mais antigos helenismos do léxico português, uma vez que a terminologia desse, como aliás da quase totalidade dos ramos do saber, é de origem grega. A esses vêm juntar-se não poucos de outros campos semânticos, cujo interesse não é, como veremos, menor.

Qualquer estudo sobre o assunto tem, no entanto, de estar sujeito a diversas limitações. A primeira é a inexistência, até à data, de uma edição crítica de confiança ³. A segunda é a falta de um dicionário

² A comparação do texto que temos com o *De Beneficiis* de Séneca foi feita parcialmente por A. Martins de Carvalho, *O Livro da Virtuosa Benfeitoria. Esboço de Estudo* (Coimbra, 1925), pp. 29-33; Diamantino Martins, «O ‘De beneficiis’ de Séneca e a ‘Virtuosa Benfeitoria’ do Infante D. Pedro», *Revista Portuguesa de Filosofia* 21 (1965), 255-321; R. Ricard, *Études*, pp. 129-131. O segundo destes trabalhos, que compara, transcrevendo-os lado a lado, cento e catorze trechos, é especialmente importante, porquanto permite rectificar diversos nomes próprios, facto que tem grande relevância, quer para a fixação do texto, quer para a averiguação das fontes e seu entendimento. É digna de atenção, entre outras, a rectificação de R. Ricard, *Études*, p. 129 (feita em 1953), e retomada por Diamantino Martins, no segundo dos artigos citados, pp. 272-273, ao *exemplum* da *Virtuosa Benfeitoria*, p. 88 da 2.^a edição (Porto, 1940), feita por Joaquim Costa, à qual nos reportaremos sempre: «E semelhavelmente Aristotilles e Orilio e Plato e outros philosophos derom benefiçios a seus padres» — que, no original do *De Beneficiis* 111.32 era bem diferente («An quisquam Aristonem et Gryllum nisi propter Xenophontem ac Platonem filios noscat?»)»

Os estudiosos têm reconhecido, unanimemente, que, dos autores profanos, é Aristoteles de longe o mais citado. Segundo Ricard, *Études*, p. 119, as abonações do Filósofo seriam 34, das quais 10 da *Ética* e duas da *Política*. Segundo a nossa própria contagem, serão 36 (das quais uma falsa), sendo 11 da *Ética* e 3 da *Política*. O mesmo estudioso francês nota que ao Estagirita se segue Cícero, e ainda que de Séneca também são referidas outras obras, além do *De Beneficiis* (uma das quais, acrescentaremos nós, é uma tragédia). A lista completa das obras de Aristoteles citadas na *Virtuosa Benfeitoria* pode ver-se em Joaquim de Carvalho, «Zurara», pp. 22-23.

³ Estava nos projectos de Carolina Michaelis de Vasconcelos reunir a obra do Infante D. Pedro e do seu filho o Condestável D. Pedro numa edição de conjunto, segundo se lê no prefácio à sua edição da *Tragédia de la Insigne Reina D. Isabel* (Coimbra, 1922), p. 2. Nessa altura, ainda não era conhecido o manuscrito de Viseu, que serviu de base à edição da *Virtuosa Benfeitoria* por Joaquim Costa, nem

do português arcaico (que, aliás, teria ainda de ser precedido da publicação de muitos inéditos), supérfluo, só em parte deminuta, por alguns bons glossários. Uma terceira dificuldade a ter presente, embora menor para o ângulo em que nos situamos, é a incerteza na determinação da parte que cabe ao Infante D. Pedro e da que deverá atribuir-se ao seu confessor. Neste particular, cremos que só o eventual aparecimento de elementos novos poderá ajudar a esclarecer a questão, uma vez que os trechos de autoria incontroversa de D. Pedro se encontram, segundo nos parece, dispersos por todo o livro ⁴.

o de Oxford, também importante, mas incompleto. A revelação deste último foi feita por A. Costa Ramalho no suplemento literário de *Novidades*, de 6-XI-1949, e depois expandida em «Um manuscrito desconhecido de 'O Livro da Virtuosa Benfeitoria'», *Boletim de Filologia* 9 (1948, embora saído em 1950). Sobre a transmissão manuscrita desta obra, veja-se ainda o prefácio da 1.^a edição, por José Pereira de Sampaio (Porto, 1910), pp. 1-18; o de Joaquim Costa, atrás citado, pp. XVII-CXIV; a nota de Luís Afonso, «Algumas considerações à volta dos manuscritos do Livro da Virtuosa Benfeitoria», *Biblos* 26 (1949), 488-508. O estado actual da questão encontra-se claramente esquematizado por Ricard, *Études*, pp. 88-101. Note-se de passagem que, de D. Pedro, ainda há inéditos a revelar, e que o filho teve de esperar até à edição diplomática de Luís Adão da Fonseca (Lisboa, 1975).

⁴ Para além da dedicatória, são certamente do Infante as histórias passadas com D. João I, «elRey meu Senhor» (pp. 162 e 246) ou com Nunálvares (p. 239), quer umas quer outra com paralelo no *Leal Conselheiro* (e.g., pp. 156, 209, 210, 224-225, 225-226, 243, da edição de J. M. Piel, Lisboa, 1942, a que sempre nos reportaremos) e referências pessoais, sobretudo à sua condição, como «E porem se enclinou a minha uontade a fazer esta obra, aos príncipes muy perteeçente, antre os quaaes per merçee do nosso empenai e infyndo senhor, eu fuy geerado sem proprio mereçimento» (p. 29), e «todos os príncipes deuemos squyuar scaçesa» (p. 85), ou da sua infância, como o conselho de «hüa mynha aya que me criara» (p. 218) ou as perigosas consequências de as amas tratarem as crianças sem atenderem aos preceitos dos médicos («e ia eu que este liuro compuse fuy posto em perigoso stado, por aazo de semelhante simpreza» (p. 155), bem como as observações sobre a administração e ensino, em perfeita sintonia com o teor da Carta de Bruges (proposta de criação de celeiros comuns em certas comarcas, para acudir aos necessitados, e censura pela negligência de «spitaaes pera mantymento dos que uiuem minguados» — p. 86, criação de colégios universitários, pois «per esta guisa enflorçeria a coroa reall com muytos letrados» — pp. 134-135). Também não parece desprovido de significado que, ao falar da influência da terra no homem, os exemplos sejam que «huús som purtugueses e outros Ingreses» (pp. 157-158 — a confrontar com o paralelo entre as duas nacionalidades no *Leal Conselheiro*, p. 153), nem a ênfase posta no sentimento da amizade, particularmente de pais e filhos e entre irmãos (pp. 102-104 e 112-117), a confrontar com a Carta a D. Duarte, ao enviar-lhe a tradução do *De Amicitia*, pelo Prior de S. Jorge (publicada por A. J. Dias Dinis in *Itinerarium* 10-11 (1956), pp. 484-485), os capítulos XXVII, XCIV e XCVIII do *Leal Conselheiro* e as declarações de Fernão Lopes no cap. CXLIX da II.^a Parte da *Crónica*

Apenas ganhámos, nos últimos anos, um dado novo, que é o encurtamento do prazo de composição da obra. Efectivamente, dispúnha-

de D. João /). Outro exemplo é o emprego da primeira pessoa do plural em frases como : «E seguesse que tanto he mandado a nos que tenhamos delles todos temporal e político rregimento. Em outra guisa sem rrazom nos seriam obrigados» (p. 109). A sistematização doutrinal que encerra quase todos os capítulos, essa julgamos que só poderia ter sido acrescentada pelo segundo autor.

Os especialistas que se têm ocupado do assunto ficam indecisos. A. Martins de Carvalho, *op. cit.*, toma a atitude extrema de atribuir a Fr. João Verba o fundamental (p. 16), embora adiante reconheça com finura (p. 18) que há «relativa uniformidade de estilo» e que «o carácter literário de certos bocados, o sabor poético de outros, interessantes imagens que surgem de quando em quando e mais especialmente nos capítulos prováveis de D. Pedro, a este pertencerão, visto estarem de perfeita harmonia com o estilo e linguagem do prólogo, única parte que sem receio podemos atribuir-lhe em globo». Em 1932, Joaquim de Carvalho («Cultura Filosófica», p. 518), preconizara um critério de distinção: «Em tão delicado assunto, apenas pode conjecturar-se, pela análise interna da obra e pelas vagas sugestões da dedicatória, que são atribuíveis a Fr. João Verba o método expositivo, à maneira escolástica de *quaestiones*, e o desenvolvimento de erudição escriturária, teológica e filosófica». No mesmo sentido se manifestou F. Elias Tejada, *Las Doctrinas Políticas en Portugal*, cit., p. 135. Anos mais tarde, o professor salmantino, no já referido artigo «Ideologia e Utopia no 'Livro da Virtuosa Benfeitoria'», vai ao ponto de assinalar uma tendência diferente a cada autor: a Frei João Verba a utópica e a D. Pedro a sociológica (pp. 18-19). Diamantino Martins, no também já citado artigo «O sistema moral na 'Virtuosa Benfeitoria'», aprecia de modo mais favorável a participação do Príncipe de Aviz: «É certamente de D. Pedro o núcleo central da obra, a tradução, desenvolvimento e interpretação pessoal dos textos de Séneca e a sua transposição para o ambiente português de Quatrocentos, assim como tudo o que na crítica dos senhores e príncipes só ele podia ter escrito» (p. 251).

O principal depende ainda da interpretação que dermos à famosa explicação do Infante na dedicatória: «E assy este liuro, que per entender meu e uuntade e do leçençado que compos e fez del le a mayor parte acordada com dictos de Seneca e doutros doctores em elle alegados, agora de todo he ia acabado». A conhecida e reafirmada modéstia intelectual do príncipe («pois cam pouco eu entendo do latim, sábeo a vossa mercee» — diz no prólogo da versão do *De Officiis*) coaduna-se bem com a interpretação que daquele passo apresentou J. M. Piei (na sua edição crítica do *Livro dos Offícios de Marco Tullio Ciceram, o qual tornou em linguagem o Infante D. Pedro, Duque de Coimbra* [Coimbra, 1948], daqui em diante citado abreviadamente como *Livro dos Offícios*), de que a tarefa do frade foi só «cotejar e harmonizar as matérias esboçadas por D. Pedro com as fontes latinas em que, directa ou indirectamente, este se baseou» (p. XXI, nota 1). A identificação de Frei João Verba com o Prior de S. Jorge (vide infra, p. 317 e nota 6) não altera, a nosso ver, os dados da questão. A invulgar erudição do Duque de Coimbra era já merecedora da admiração dos seus contemporâneos. Talvez o depoimento mais impressionante, por vir de alguém que, ou por convicção própria, ou para agradar a D. Afonso V e aos nobres em geral, procurava denegrir os méritos deste Infante (veja-se o capítulo sobre

mos de um *terminus a quo*, dado pela referência, na dedicatória, às cortes de Santarém, que, segundo apurou Joaquim de Carvalho por

os preparativos da conquista de Ceuta, na 3.^a parte da *Crónica de D. João I*), é o de Zurara, quando afirma que «além do seu grande e natural saber, estudara nas artes liberaes e andara fora destes Reinos per a principal parte da Christandade» (*Crónica de D. Duarte de Meneses*, p. 83, citada por Joaquim de Carvalho, «Zurara», pp. 125-126). São bem conhecidas as afirmações de Rui de Pina na *Crónica de D. Afonso V*, cap. 125: «foy bem latynado e assaz mystico em ciências e doutrinas de letras e dado muyto ao estudo») e de Vasco Fernandes de Lucena, no prefácio à sua tradução do *De Senectute* («sabendo que em similhaveis livros, quando a ocupação das cousas públicas vos da algum vagar, de grado estudais e como quer que eu veja certo que entendeis o latim mui compridamente») e no prefácio à versão que o mesmo cronista fez da Oração do Deão de Virge («tanta eixelencia dentender, e tam comprida de todallas boas artes»). Não esqueçamos ainda o elogio, já um pouco ao gosto humanista (não foi ele o primeiro português de que há notícia a ler e citar o *Fédon*, como muito bem viu Joaquim de Carvalho, «Zurara», pp. 14-15?) do Condestável D. Pedro, ao escrever acerca de seu pai que era «avido en grande e alta reputacion cerca de los doctos e peritos ombres» e «cuya sabiduria a los muy ensinados ensenava, e que la santa philosophia en su pecho tenia, cuya cabeza las nueve musas que çerca de la fuente pegasea abitan del verde laurel coronan» (pp. 68 e 69 da edição da *Tragédia de la Insigne Reina D. Isabel* por Carolina Michaelis). Finalmente, lembremos o de Mateus de Pisano no *De Bello Septensi*, que citamos na versão portuguesa de Roberto Correia Pinto (Coimbra, 1915), referida por A. J. Dias Dinis no artigo citado adiante na nota 6, p. 443: «D. Pedro, nascido em segundo lugar, foi desde a infância muito dedicado ao estudo das sagradas letras e das outras boas artes e tanto, ainda moço, se distinguiu por seu espírito de justiça, por sua liberalidade, comedimento e valor, que atraía sobre si as vistas de todos, dando esperança de vir a ser um grande príncipe. E que não eram vãs suas promessas bem o comprovou ele com sua vida e costumes». Nesse mesmo artigo, A. J. Dias Dinis, embora reconheça, por um lado, que o Infante D. Pedro pode ter haurido muito da sua cultura no convívio e no comércio com os livros dos mosteiros agustínianos de Santa Cruz e de S. Jorge, ambos nos domínios do seu ducado (pp. 461-462), acaba por lhe retirar a autoria de quase todas as obras que lhe são atribuídas e por reduzir a muito pouco a sua parte na *Virtuosa Benfeitoria* (p. 470), duvidando que fosse sua a versão de Egídio Romano (escrita num latim tão acessível!) (p. 467), e crendo, com Joaquim de Carvalho, que teria utilizado a versão castelhana de Fr. Jüan Garcia de Castrojeriz, o que não nos parece provado. Termina mesmo por falar de «pretensa cultura intelectual e humanística de el-rei D. Duarte e de D. Pedro» (p. 470). Mas é o próprio autor do artigo que, ao editar, de pp. 484 a 485, a carta do Infante D. Pedro a seu irmão el-rei D. Duarte (até então só conhecida numa defeituosa publicação por D. António Caetano de Sousa nas *Provas de história genealógica da casa real portuguesa*, I, III, 18), datada de 7 de Janeiro de 1434, dá a melhor demonstração da capacidade intelectual do seu autor, através das reflexões sobre a amizade que lhe inspirou a tradução do tratado de Cícero sobre o mesmo tema, a qual o Prior de S. Jorge fizera por ordem régia, e de que a mencionada carta faz a apresentação. É elucidativa, até sob o ponto de vista do estilo, uma compara-

um documento do Arquivo da Câmara de Coimbra, foram as de 1418 ⁵, e de um *terminus ante quern*, proporcionado pelo facto de o livro ser oferecido a D. Duarte ainda príncipe herdeiro, logo, anteriormente a 1433. Em 1956, um artigo de A.J. Dias Dinis, ao fazer, através de documentos, a identificação do «leçençado frey Ioham uerba» com o Prior de S. Jorge ⁶ (que o foi de 1425 a 1435), permitiu-nos, em nosso entender, tirar uma conclusão: é que, quando a *Virtuosa Benfeitoria* ficou terminada, ainda o frade crúzio não fora nomeado para o cargo, porquanto nunca mais, depois dessa data, é mencionado senão pelo seu novo título (note-se que, segundo o mesmo artigo, Fr. João Verba esteve ausente do Mosteiro de 1425 a 1428, anos das viagens de D. Pedro ⁷, a quem certamente acompanhou na qualidade de confessor, o que mais parece confirmar a data-limite). Temos, portanto, um texto composto entre 1418 e 1425, o que pode até suscitar a hipótese da sua prioridade em relação ao próprio *Livro da Montaria*, vagamente datável, como em geral se admite, de 1415 a 1433 ⁸.

Da influência que a obra exerceu, dá-nos testemunho, quer a sua conservação na biblioteca real e cópias dela tiradas, quer o elogio de D. Duarte⁹, quer os plágios de Zurara ¹⁰.

Se tal influência se exerceu certamente no campo moral e da teorização política, não se manifestou menos no da fixação do respectivo vocabulário. Ao editar, em 1948, a tradução do *De Officiis*, J. M. Piei

ção entre esta epístola e o prólogo que fez o Doutor Vasco Fernandes de Lucena à sua versão do *De Senectute*, executada por mandado de D. Pedro (publicada por J. M. Piei, *Livro dos Ofícios*, pp. XLIII-XLV1).

⁵ «Cultura Filosófica», p. 518, e «Zurara», p. 11 e nota 1. Os documentos foram depois parcialmente transcritos por A. J. Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa. Época Medieval* (Coimbra, 1959), pp. 212-213, nota 2.

⁶ «Quem era Fr. João Verba, colaborador literário de el-rei D. Duarte e do Infante D. Pedro», *Itinerarium* 10-11 (1956), 424-491.

⁷ Cf. Francis M. Rogers, *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal* (Harvard University Press, 1961).

⁸ Quanto ao *Leal Conselheiro*, o Visconde de Santarém coloca-o entre 1428 e 1437 (*apud* Joaquim de Carvalho, «Cultura Filosófica», p. 524). A possibilidade de a *Virtuosa Benfeitoria* ser anterior ao *Livro da Montaria* foi já entrevista por A. J. Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa. Época Medieval*, cit., p. 191.

⁹ *Leal Conselheiro*, p. 110, e, sobretudo p. 113.

¹⁰ Descobertos e demonstrados por Joaquim de Carvalho, «Zurara», apêndice a), pp. 129-148, onde se transcrevem os passos relevantes da *Crónica da Tomada de Ceuta*, da *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné*, da *Crónica de D. Pedro de Meneses* e da *Crónica de D. Duarte de Meneses* — ou seja de todas as obras de Gomes Eanes.

realçou o significado dessa versão na história da língua, pois, embora com a reserva de que «é, por enquanto, difícil, senão impossível, determinar quais os cultismos aclimatados no 1.º quartel do séc. XV, e qual a possível contribuição de D. Pedro para este trabalho de ampliação do léxico», por outro lado, «o *Livro dos Offícios* vem a ser um documento interessante da crise em que a língua se encontrava no momento da transição entre a Idade Média e o Renascimento, quando se vê constrangida a satisfazer as exigências não só de novos géneros literários, como ainda de um novo ideal de civilização»¹¹.

Um primeiro aspecto a considerar seria precisamente a consciência da evolução da linguagem, que D. Pedro, aliás, partilha com D. Duarte, e da dificuldade de encontrar equivalência para o vocabulário a empregar.

Alguns exemplos: no *De Beneficiis* de Séneca, «a sentença e ordenança» é «do fallar que agora usamos desacostumada» (p. 27); «e os que menos letrados forem do que eu som nom se anoiem dalgũas palauras latinadas e termhos scuros, que em taaes obras se nom podem scusar» (*ibidem*)¹².

Em diversos passos, o Infante tem a preocupação de encontrar correspondência para termos latinos necessários à sua exposição. Eis um pequeno número de exemplos (os três primeiros provenientes de S. Tomás de Aquino), alguns dos quais patenteiam a dificuldade de equivalência, que obriga ao emprego de perífrases:

... «chamansse em latim letiçie, que quer dizer lediçes». (p. 59)

«Estonçe se chamam em latim, exultaçiones. E segundo nossa linguagem podemos dizer que som alegrias», (p. 59)

«Taes prazeres como estes, chamamsse em latim speçialmente Iocunditates. E nos por nom teermos em nossa linguagem uocabullo appropriado podemo los chamar sobre auondante e stremada alegria», (p. 59)

... «he nos outorgada hũa uertude a que chamam em latim Religio, e nos a podemos chamar em linguagem subieyçom santa e relegiosa». (p. 280)

... «he outorgada hũa uertude moral, que em latim se chama pietas.

E nos a podemos chamar em nossa linguagem piedosa reuerença»¹³. (p. 282)

... «hũa uertude moral, que em latim he chamada ouseruança. E nos em linguagem a podemos dizer afeyçom humildosa». (p. 283).

¹¹ As citações são, respectivamente, das pp. XXXVI e XXXVII.

¹² Também D. Duarte dá equivalências (e.g., pp. 18, 56, 61, 98) e adverte: «Circonspecto he pallavra latynada pouco costumada em nossa lynguagem» (p. 225). Outros exemplos na p. 252, para já não falar do famoso cap. LRIX, «da maneira pera tornar algũa leituia em nossa lynguagem».

¹³ Na p. 284 torna a falar-se na «uertude, què he chamada piedosa reuerença». É curioso notar que a tradução, que é afinal também de proveniência latina, re-

Outras traduções mais fáceis são as de *benivolentia* por *benquerença* e *beniffiçença* por *benffeytoria* ¹⁴ (ambas na p. 83) ou de *obsecrações* por *subpricações* (p. 212)¹⁵.

parece sem mais explicações na página seguinte: «E por sabermos geeral conclusom, notemos que som quatro auctos, de que pode usar todo agradeçedor. O primeyro se chama em latim rreuerença».

De resto, a instabilidade da língua é revelada através de muitos outros factos. Um exemplo especialmente significativo é a inconstância do termo usado para designar em conjunto o pai e a mãe, e que pode oscilar entre *geer adores*, *parentes* e *padres* no mesmo capítulo (p. 137). As palavras terminadas em -or, que como se sabe, eram uniformes, também o são na *Virtuosa Benfeitória*, mas não já o vocativo *senhora*, aplicado à «misericordiosa Reynha dos çeeos e emperial prinçesa do mundo» (p. 338). (Mas «Virgem maria, nossa senhora», nas pp. 65-66, e «a virgem maria senhora dos angeos» — VB 197). Também D. Duarte trata por «muyto prezada e amada Raynha Senhora» (p. 1) a destinatária do *Leal Conselheiro*, depois de ter invocado «nossa senhora Sancta Maria». As *Cantigas de Santa Maria* ainda chamam *Sennor* à Virgem. Uma curiosa excepção encontra-se, no entanto, numa cantiga de amigo de D. Dinis (CV 137), onde o vocativo *senhora* está assegurado pela rima com *agora*. [Agradecemos esta última observação à Dr.^a Maria José Moura Santos].

¹⁴ Aliás, a explicação do composto, também de origem latina, que figura no título do livro, tinha sido dada logo na p. 32, ao terminar o «Capitulo quarto que falia do nome daquesta obra». Aí se expusera a razão do abandono da epígrafe «Liuro dos benefiços», como o de Séneca (cf. p. 21): «E eu querendo seguir as peegadas dos outros em a moral l douctrina, consyRANDO como esta composição tem muytas regias spirituaaes e de natureza, por concluir as partes ambas, parece me que deue seer intitulada liuro de uirtuosa bemfeytura, em o qual nom se mostra cousa que a esto nom seia em algũa guisa compridoyra.» (p. 31). Este passo poderia ser decisivo na questão da dupla autoria, se a tal se não opusessem, segundo cremos, duas objecções: (a) o próprio Infante esclarece na dedicatória que não só ele, mas também o seu confessor, se serviram do filósofo cordovês («tomou aquelle liuro que eu tinha feyto. E também outro, que fez seneca em que me eu fundara, e apanhou o que achou en elles que fosse bem dicto ou bem ordenado» (p. 22); (b) o facto de a «Virtuosa Benfeitória» ser uma das seis donzelas que aparecem na alegoria final do livro — trecho que discutiremos adiante — e que acusa a autoria logo na introdução («e andando por filhar prazer com mynha companha, em os deleytosos sabores de que usam os príncipes, em alegrosas caças e suas montaryas...» — p. 328). Poderemos talvez aduzir para a mudança do nome o facto de a passagem ao feminino (Benfeitória por Benefício) se prestar melhor à efabulação das donzelas.

Mas, voltando à questão da etimologia, lemos, na p. 32, esta cuidadosa explicação: «E esto mostra a sua composição, que he de três palauras em latim. E a primeyra he aqeste uocabullo, moralis, que quer dizer uirtuosa. E outra he bene, que quer dizer bem. E a terçeyra he facere, que quer dizer fazer. Das quaaes todas três se iuntam moralis benefiçença, que significa uirtuosa benffeytura, a que os antigos philosophos chamarom benefiço».

¹⁵ Note-se que a palavra aqui apresentada como latina já sofreu a característica evolução fonética do português, quanto ao tratamento do /n/ intervocálico (a menos que se trate de um erro do copista).

Mais interessante, porém, do que esta breve amostragem, que deve completar-se com as cuidadosas e bem fundamentadas observações que escreveu J. M. Piei na introdução à sua já citada edição do *Livro dos Ofícios*¹⁶, é, a nosso ver, a presença de um número relativamente elevado de helenismos, as quais nos referimos no início deste trabalho, e cujo estudo nos propomos fazer.

Deixando de lado alguns vocábulos isolados, os campos semânticos por que eles se repartem são fundamentalmente quatro: o teológico-eclesiástico, o político, o filosófico-científico e o literário. A via de transmissão é quase sempre a latina, ou porque as palavras já estavam fixadas nessa língua, ou porque se tornaram conhecidas através de versões divulgadas nesse mesmo idioma. Daremos, no entanto, a forma grega de que derivam. Sempre que possível, e não obstante a já apontada limitação da inexistência de um dicionário com a data segura da entrada das palavras na língua, referiremos os elementos de que dispomos sobre a antiguidade desses vocábulos.

I

Dos campos semânticos acima mencionados, faremos referência breve ao teológico-eclesiástico, onde certamente não reside a novidade da obra. Efectivamente, palavras como *apostólico*, *arcebispo*, *bispo*, *caonigo*, figuravam já no testamento de D. Afonso II (1214), actualmente considerado, como se sabe, o mais antigo texto português em prosa. Na *Virtuosa Benfeitoria* estão documentados as seguintes palavras desta área^{16 17}:

angeo (VB 196, 197, 203, 224, 253) ou anio (VB 196 bis) (lat. *angelus* < gr. *ἄγγελος*)

¹⁶ Especialmente de pp. XXXIII a XXXVII.

¹⁷ Para os textos a citar, usaremos daqui em diante as siglas seguintes (além de VB para o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, na edição indicada): BD = *Boosco Deleitoso*, ed. A. Magne (Rio de Janeiro, 1950); Beja = Frei António de Beja, *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes* (Lisboa, 1525); CA = *Cancioneiro da Ajuda*, ed. Carolina Michaelis (Halle, 1904), 2 vols., e *Glossário* respectivo (Lisboa, 1921); CG = *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, edd. A. J. Costa Pimpão e Aida Dias (Coimbra, 1973), 2 vols.; CGE = *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ed. L. F. Lindley Cintra (Lisboa, 1951), 3 vols.; CSM = *Cantigas de Santa Maria de Afonso o Sábio*, ed. Walter Mettmann (Coimbra, 1959-1972), 4 vols.; Ferreira = Antonio Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. Marques Braga (Lisboa, 1939), 2 vols.; Góis, D. Manuel = Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* (Coimbra,

apostolico ¹⁸ (VB 110) (lat. *apostolicus* < gr. *ἀποστολικός*)
 apóstolo (VB 25, 69, 73, etc.) (lat. *apostolus* < gr. *ἀπόστολος*)
 baptismo (VB 203) (lat. *baptismus* < gr. *βαπτισμός*)
 bispado (VB 33, 134) formado dentro da língua, a partir do lat.
episcopus < gr. *ἐπίσκοπος*
 canonico (dereyto) (VB 123) (lat. *canonicus* < gr. *κανονικός*)
 christaão, chrisptaão (VB 109) (lat. *christianus* < gr. *χριστιανός*)
 christyndade (VB 70) ou chrisptandade (VB 31) (lat. *christianitas*,
 mas provavelmente já formado dentro do português)
 igreja (VB 135, 259) (lat. *ecclesia* < gr. *ἐκκλησία*)
 iherarchia (VB 334) (do gr. tardio *ἱεραρχία* deve ter vindo uma
 forma latina *hierarchia*, que os dicionários não registam
 — nem mesmo Du Cange, que apenas tem *hierarcha*)
 monge (VB 187, 190) (< prov. *monge* < lat. *monachus* < gr. *μοναχός*)
 parayso (VB 183 ter) (lat. *paradisus* < gr. *παράδεισος*)
 patriarca ou patriarcha (VB 160, 194, 197, 324) (lat. *patriar-*
cha < gr. *πατριάρχης*) *

1949-1955), 4 vols.; *ln. Ale.* = Frei Fortunato de S. Boaventura, *Collecção de Inéditos Portugueses dos sécs. XIV e XV* (Coimbra, 1825); LC = D. Duarte, *Leal Conselheiro*, ed. J. M. Piei (Lisboa, 1942); LM = D. João I, *Livro da Montaria*, ed. F. M. Esteves Pereira (Coimbra, 1918); Lobo = Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, ed. Afonso Lopes Vieira (Lisboa, 21959); Macedo, *Segredo* — José Agostinho de Macedo, *O Segredo Revelado* (Lisboa, 1810), 2 vols.; Miranda = *Poesias de Sá de Miranda*, ed. Carolina Michaelis (Halle, 1885); OE = *Orto do Esposo*, ed. Bertil Maler (Stockholm, 1964), 3 vols.; Sanches — *Obras de Ribeiro Sanches* (Coimbra, 1959-1966), 2 vols.; *Sete Reis ~ Crónica dos Sete Reis*, ed. C. Silva Tarouca (Lisboa, 1952-1953), 3 vols. Os dicionários gerais utilizados foram os de Liddell-Scott para o grego clássico (Oxford University Press, 9th ed., repr. 1968) e de G. W. H. Lampe para o patristico (Oxford University Press, repr. 1972); os de Lewis and Short (Oxford, repr. 1969) e Forcellini (Pataviae, 1940), para o latim clássico, o de A. Souter (Oxford, 1949), para o tardio, e o de Du Cange para o medieval (1883-1887). Quanto a dicionários etimológicos das línguas românicas, servimo-nos do de José Pedro Machado (Lisboa, 21967), 3 vols., para o português (sigla JPM); do de Corominas (Madrid, 1954-1957), 4 vols., para o castelhano; do de Bloch-Wartburg (Paris, 21968), para o francês; do de Angelo Prati (Torino, 1951), para o italiano.

As citações dos textos são feitas pelas siglas acima convencionadas, seguidas de número romano (no caso de haver mais de um volume) e de um número árabe, que indica a página; salvo nas edições de que existe glossário, onde, na maior parte dos casos, nos pareceu desnecessário repetir a abonação.

¹⁸ Sobre o sentido de *apostóligo*, vide Leite de Vasconcelos, *Lições de Filologia Portuguesa* (Rio de Janeiro, 31959), p. 81, que remete para o *Elucidário* de Viterbo.

HELENISMOS NO «LIVRO DA VIRTUOSA BENFEITORIA»

323

scolastico (VB 133) (lat. *scholasticus* < gr. *σχολαστικός*)
 théologal (VB 105, 256) (formado dentro da língua a partir de
teólogo)
 theolisia, theolisia, theolesia, theolesya (VB 44, 66, 68, 108, 126,
 178, 191, 251) (lat. *theologia* < gr. *θεολογία*)
 theologo (VB 251, 334) (lat. *theologus* < gr. *θεόλογος*)

Um extenso grupo é constituído pelos nomes da *Bíblia* e seus livros^{19 20}. Assim temos:

Apocalipse²⁰ (VB 196) (lat. *Apocalypsis* < gr. ⁵*Αποκάλυψις*)
 Brivia (VB 31, etc.) (lat. *Biblia* < gr. *Βιβλία*)
 Ecclesiastes (VB 251) (lat. *Ecclesiastes* < gr. *Εκκλησιαστής*)
 Ecclesiástico sb. (VB 73, 104, 113, 122 bis, 147, 170, 300) (lat. *Ecclesiasticus* < gr. ³*Εκκλησιαστικός*); adj. (VB 33, 106, 110)
 Epistolia (VB 71 bis, 72, 73, 190, 193, 196, 336) (lat. *Epistula* < gr. *Επιστολή*)
 Euangelho (VB 60, 122, 124, 126, 194) (lat. *Euangelium* < gr. *Ευαγγέλιον*)
 Exodo (VB 124, 137, 138), Exsodo (VB 121) ou Eysodo (VB 104) (lat. *Exodus* < gr. *Ἐξοδός*)
 Genesy (VB 31, 33, 71, 77, 79, 106, 120, 160, 194, 197) (lat. *Genesis* < gr. *Γένεσις*)
 Psalmo, Salmo (VB 194, 196, 280) (lat. *Psalmus* < gr. *Ψαλμός*)
 Salteiro (VB 124, 138) (lat. *Psalterium* < gr. *Ψαλτήριον*)
 Uteronomio²¹ (VB 72, 121), Uteronomyo (VB 139), Utronomyo (VB 189) ou Utronomio (VB 242) (lat. *Deuteronomium* < gr. *Δεύτερον όμιον*)

¹⁹ Lembre-se o conhecido facto de D. João I ter mandado traduzir os *Evangelhos*, os *Actos dos Apóstolos* e as *Epistolas de S. Paulo*, segundo informa Fernão Lopes no prólogo da IIª Parte da *Crónica de D. João I*. Havia também umas *Histórias de abreviado Testamento Velho*, publicadas por Fr. Fortunato de S. Boaventura, *Inéd. Alc.*. Modernamente, Serafim da Silva Neto editou fragmentos da *Bíblia Medieval Portuguesa* (Rio de Janeiro, 1958), vol. I. Sobre as versões medievais portuguesas da *Bíblia*, vide Mário Martins, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da Literatura Medieval Portuguesa* (Lisboa, 1975), p. 191, e sobre a influência desta obra, *A Bíblia na literatura medieval portuguesa* (Lisboa, 1979), cujo cap. VIII é dedicado a *Virtuosa Benfeitoria*. Na biblioteca de D. Duarte havia um *Genesy* «em linguagem» (LC, p. 415), além de *O Livro dos Evangelhos*, *Actos dos Apóstolos* e *O Livro de Salomom*. Quanto à *Blivia*, tinha-a em latim e em português (ibidem, pp. 414-415).

²⁰ Note-se que o *Leal Conselheiro* escreve *Epcalipse* (p. 124) e *Epcalisse* (p. 264).

²¹ A forma correcta *Deuteronomio* nunca aparece.

Na área do vocabulário religioso, pode dizer-se que gravitam ainda (por ter sido essa a sua via de transmissão e o sentido que tomaram) mais as seguintes:

propheta (VB 73 bis, 115, 124, 194, 196, 197, 224, 252, 280 bis, 307)

(lat. *propheta* < gr. *προφήτην*)

proffecia (VB 72) (lat. *prophetia* < gr. *προφητεία*)

smolla (VB 159 bis, 196, 220, 299) (lat. *eleemosyna* < gr. *ελεημοσύνη*)

ydolo (VB 96) (referente ao oráculo de Delfos) (lat. *idolum* < gr. *εἶδωλον*)

ypocrita²² (VB 187, numa citação de Santo Agostinho) (lat. *hypocrita* < gr. *υποκριτής*).

II

Demorar-nos-emos de preferência no vocabulário da teoria política, que, pelas razões apontadas, é o que traz maior novidade^{22 23}. Embora também neste campo a via transmissora tenha sido geralmente

²² Desta série, tinham entrado na língua, pelo menos desde CSM, *angeo*, *apostoligo*, *apostolo*, *baptismo*, *bispado*, *canonigo* (sb.), *crischão*, *eigreija*, *esmolna*, *Genesy*, *monge*, *par ay so*, *patriarca*, *profecia*, *profeta*, *salmo*, *psalmo*, *salteiro*, *ydolo*, *ypocrita* (abstraimos de diferenças ortográficas ou de tratamento fonético). Encontram-se a partir de OE o adj. *eclesiástico* e *escolástico*. Em JPM, muitas das palavras referidas estão documentadas para época posterior a VB, como *Apocalipse* (que aí é datado de LC), *Eclesiastes* que abona para o séc. XVI, *Eclesiástico*, do qual dá o adj. como principiando em Fernão Lopes e o subst. como do séc. XVII; *epístola*, que encontra no séc. XV, na *Vida e Feitos de Júlio César*; *hierarquia* que localiza em Gil Vicente, *Auto da Cananeia*, derivando-o através do francês.

Mas o mesmo JPM regista ocorrências anteriores de outros termos, como *Christião* {*Descobrimentos Portugueses*, ed. Silva Marques, I, S., p. 74 (1394); *Cristindade* (*Frad. Men.* I, p. 35); *Deuteronomio* {*In Aie.*, séc. XIII), *Evangelho* {*Descobrimentos Portugueses* I., p. 28 — séc. XIII), *Êxodo* {*ibidem* em trecho do séc. XIV); *Genesy*, *teolisia* e *teoligia* (na versão galega da *General Estoria*, do séc. XIV); *theologo* (na *Crónica dos Frades Menores*, II, p. 53, do séc. XV, pode ser posterior à obra que estudamos, bem como *boutissimo* {*ibidem* II, p. 153). A *teologal* não se refere. Quanto a *canónico* como adj. (*direito canónico*), regista-o em Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*. Para *Brivia* dá como exemplo mais antigo VB 31.

²³ Aproveitamos aqui uma pequena parte dos dados que reunimos para um trabalho de conjunto do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra para a Akademie Verlag de Berlim, intitulado «Soziale Typenbegriffe von Homer bis Aristoteles und ihr Fortleben im Portugiesischen», actualmente no prelo, e do qual nos coube, além da direcção, a recolha de termos relativa à *Virtuosa Benfeitoria*. Será discriminada a origem dos exemplos de outros autores localizados pelos colaboradores,

o latim, continuaremos a dar também a forma grega de que derivam. Onde isso for possível, indicaremos se se trata de um primeiro emprego, ou se já se registaram ocorrências anteriores. A ordenação far-se-á por famílias de palavras.

barbaro, barboro (lat. *barbarus* < gr. *βάρβαρος*)

No seu sentido corrente, de oposto a civilizado:

... «segundo sse faz antre os barboros, que per myngua de rregimento uiuem como bestas» (VB 190-191)
«as gentes barbaras» (VB 280)

A palavra figurava já em OE (192 e 234), obra que se julga anterior ao séc. XV e que, em todo o caso, existia já na livreria de D. Duarte ²⁴.

É curioso notar, a este propósito, que, em meados do séc. XVI, *bárbaro* se torna designação dos povos descobertos. Assim, Ferreira, 11.78:

*O português império, que assim toma
senhorio por mar de tanta gente,
tanto bárbaro ensina, vence e doma.*

gouernar (lat. *gubernare* < gr. *κυβερνάω*)

No sentido translato, já existente em grego, de «reger», verbo com o qual concorre ²⁵ :

«E deos que o mundo gouerna e rrega» (VB 24)
.... «subjectos Hures que som rregidos e gouernados per outrem» (VB 105)

É frequente também o sentido afim de «administrar» (politicamente):

.... «perque ueo a seer dereyto neçessario de os senhores o gouernarem em lustiça....» (VB 107)

²⁴ O editor do *Orto cio Esposo*, Bertil Maler, supõe a obra terminada por voltas de 1390 (p. 17).

Os códices alcobacenses 198 e 212 (ambos do séc. XV) também contêm esta obra, o que é mais uma prova da sua larga divulgação.

²⁵ Esta fornha dupla de sinonímia, que tem paralelo em LC 16 («nom se gouernando nem regendo per razom ou entender») e em Beja 150 («e rege e gouerna as virtudes morais»), mantém-se, pelo menos, até ao séc. XIX («temos o báculo e o anel para reger e gouernar» — Garrett, *Obras* (Porto, 1966), I, 271). Destes exemplos, o primeiro foi colhido pelo Doutor Jorge Osório, o segundo pelo Dr. Sebastião T. Pinho e o terceiro pelas Dr.^{as} Ana Paula Quintela Sottomayor e Maria de Fátima Silva.

... «os príncipes polios quaaes nom seendo gouernados os sobdictos, nunca a terra seria aproueytada como deuya...» (VB 190)

... «a quem de o gouernar tem encarrego» (VB 192)

...«em deos que o ajudara a bem gouernar o que lhe for cometido» (VB 206)

«E aynda que elles muyto tenham, nom lhes he doesto pedirem mais, se gouernam o menos segundo que deuem» (VB 219)

«E por tanto os regedores per que tal unyom he gouernada...» (VB 219)

...«pera tal stado se bem gouernar...»²⁶ (VB 228)

...«nunca o stado politico e amigauel poderya seer gouernado» (VB 228)

Outros exemplos em VB 284 (bis).

A administração pode entender-se no sentido particular:

«E porem solícitamente se trabalhara de os rreçeber quem seu stado bem quiser gouernar» (VB 250)

Pode ainda entender-se no sentido moral:

...«pareçe que somos mais obrigados de gouernar a primeyra e príncipal bondade» (VB 123)

...«perque he gouernada a uertuosa dereytura» (VB 284)

«E sse o rregimento da consciência, per graça de deos nom for gouernado, lígeyramente cayra en error ...» (VB 323)

«Por esto nom he prezada auctoridade, dos que nos gouernarom em a cryaçom.» (VB 323)

Outros exemplos em VB 85, 190, 290, 325-326.

Em relação com a noção de «administrar» aparece desde cedo a de «sustentar», «alimentar», que já data do séc. XIII («O mar dá muit' e creede que non / se pod'o mundo sen el' gouernar» — CA 256). Os exemplos são numerosos na *Virtuosa Benfeitoria*. O sentido de transição, «ser provido de», talvez se possa notar numa frase como esta:

«Pero os ofiços e dignydades e rrendas da terra, en que deuem ser gouernados os que por ella melhor trabalharem, nom seram outorgadas, senom a quem as mais merecer.» (VB 135)

²⁶ Note-se que em *Os Lusíadas* o verbo já pode dispensar o complemento: «O rei que bem governa» (*Lus.* VIII. 54).

Exemplos claros são:

...«todos, que pera se governarem teem auondança» (VB 228)

...«algũas cousas, con que seiam governados, que nom pereçam subitamente»
(VB 250)

...«os mantimentos temporaaes governam o corpo» (VB 299)

...«todollos uiçios tomam umores, daquesta raiz porque som governados»
(VB 307)

Os sentidos de «administrar», «dirigir» e «alimentar» figuravam já em OE 14; 61; 43, 245, 344. Este último, na forma reflexa, em 26 e 78.

Note-se que o significado etimológico, que não encontramos em textos medievais, parece ter ressurgido por influência humanística. Assim, temos um exemplo de 1566 ²⁷ : «Cõton ... que partidos daquela baia toparão cõ ha nao ... e pedirã a George mêdez que lhes desse capitão pera os reger e hü piloto que hos governasse» (Góis, *D. Manuel*, 11.29). Com o derivado regressivo *governo* forma Camões um trocadilho aplicado aos preparativos ordenados por D. João I para a expedição a Ceuta:

*Lá na leal cidade, donde teve
origem (como é fama) o nome eterno
de Portugal, armar madeiro leve
manda o que tem o leme do governo.*

(*Lus.* VI.52)

A palavra referida, que JPM documenta para o séc. XV nas *Ordenações Afonsinas* (I, título 54, §13, p. 325), como adaptação de um texto de 1317, onde aparece sob a forma *governo*, a qual por sua vez também já se encontrara no *Fuero Real de Afonso X, o Sábio*, p. 35, tem, na época medieval, apenas o sentido genérico de «manutenção», «alimento». Também em OE 338, acrescentaremos nós, figura com esse sentido, e só com esse.

gouernança

Em sua vez, aparece sempre na *Virtuosa Benfeitoria* um derivado formado dentro da própria língua, *gouernança*, termo que estará em

²⁷ Exemplo do Dr. Sebastião T. Pinho.

uso até ao séc. XVI. O sentido de «sustento», «alimentação», é nítido em passos como estes:

...«se as cousas pedidas perteeçerem prinçipalmente aa gouernança e soporamento do filho» (VB 201)

...«reçebendo corporal gouernança» (VB 284)

«Per modo que deos que he começador, e faz conthnuar per gouernança...» (VB 338)

Ao passo que nas restantes ocorrências, embora numa ou noutra possa estar também presente este significado, prevalece o de «direcção» ou «administração» quer política, quer moral ²⁸. Destes, a expressão mais clara é *gouernança do mundo* que surge repetidamente (VB 25, 85, 133, 227). Em VB 60 fala-se mesmo na *politica gouernança do mundo*. Outros exemplos podem apontar-se, como:

«poher tal gouernança em o que despende, que possa dar boa conta do que rreçeber» (VB 30)

«E outro político e moral o quali sta em a boa gouernança do senhorio e lealdade dos subditos» (VB 88)

«Tal gouernança de uida pedia o sabedor em o treçesimo capitullo dos prouerbios» (VB 219)

«E pera gouernança desta se requerem os benefiçios proueytosos e honrrosos» (VB 219)

Outros exemplos ainda em VB 105, 110, 118, 139, 204, 209, 232, 269, 283, 283-284, 308.

E curioso que o antónimo (*desgouernança*), bem como o verbo *desgouernar*, não figuram na *Virtuosa Benfeitoria*, mas só no *Leal Conselheiro* (respectivamente, p. 243 e 89) ²⁹.

gouernador

O substantivo *gouernador* (lat. *gubernator*, formado já dentro da

²⁸ JPM dá como primeira abonação as *Ordenações Afonsinas*, I, tit. 58, 2, p. 338.

Paulo Merêa, *As teorias políticas medievais no Tratado da Virtuosa Benfeitoria*, cit., pp. 7-8, observa que o poder público recebe a designação de *poderio*, *gouernança*, *regimento*, sendo a mais usada a de *senhorio*.

²⁹ Exemplos colhidos pelo Doutor Jorge Osório.

língua), com o sentido de «chefe», «administrador», completa a família de palavras:

«Em uertude do gouernador, uiuem os milhares de comunydades, os quaaes seendo desemparados e desacordados de sua cabeça, som feytos prea e rroubo dos seus Imygos». (VB 107)

«Outros aynda soffrem aquesto, por se manter a poliçia do mundo, en que elles som príncipes e gouernadores...» (VB 228)

Aqui não se trata de primeiras ocorrências, porquanto JPM dá um exemplo do séc. XIV, nos *Portugaliae Monumenta Historica*, 1.22.

poliçia (lat. *politia* < gr. *πολιτεία*)

Neste vocábulo podem distinguir-se pelo menos seis sentidos diferentes:

1. Título de uma obra de Aristoteles (hoje substituído por *Política*);
2. Governo, administração;
3. Civilização, cultura, arte;
4. Cortesia; urbanidade;
5. Corporação responsável pela ordem nas cidades;
6. Elemento dessa corporação.

Deve notar-se que eles não só não coexistem na língua, como têm origens diversas. Assim, os sentidos 1 a 4 vêm por mediação latina; o 5, pela francesa; e o 7 é directamente formado em português. Além disso, os três últimos são tardios, em relação à época que nos ocupa. «Cortesia», «urbanidade» está documentado em 1619 (Lobo, 295). A «corporação responsável pela ordem nas cidades» foi criada em 1760, com a instauração da «Intendência de Polícia da Corte e do Reino de Portugal» (Sanches, 1.146)³⁰. O sentido de «guarda» é do nosso século.

Os três primeiros são todos do séc. XV. Desses, 1 e 2 aparecem pela primeira vez na *Virtuosa Benfeitoria*. Efectivamente, é esta a primeira obra em português a citar a *Política* de Aristoteles, a que chama *poliçia* (em razão da etimologia apontada)^{30 31}. Há, com efeito,

³⁰ Dado colhido pelo Dr. Francisco de Oliveira.

³¹ Observe-se que em LC a única citação da obra aparece com a grafia *polecia* (p. 214), que verificámos no Ms. de Paris, e que é indirecta, porquanto vem de Egidio Romano. É pouco provável que os dois irmãos usassem cada um sua pronúncia da mesma palavra, pelo que julgamos que poderá tratar-se de erro do copista do Ms. parisino do LC.

ama referência ao Livro I (VB 70) e outra ao Livro II (VB 175). O famoso tratado é ainda dado como fonte na p. 105, mas aí usa-se uma perífrase para o título ³².

«E porque segundo diz aristotilles em o começo da ensinança política»

Do sentido de «governo», «administração», é exemplo bem claro a *polícia do mundo*, expressão que ocorre em VB 190 e 228 ³³. No mesmo sentido ainda, lê-se na p. 105 :

«E por esto seguesse que ouuera polícia em o primeyro stado dos homeês...»

e bem assim na p. 190:

.... «e os lauradores da terra mantem as compreysões em as persoas, as quaaes ligeiramente pereçeryam, se com dereyta polícia nom fossem rregidas.»

Em outras ocorrências, aproxima-se da noção de boa ordem no plano geral, como parece ser o caso desta frase da dedicatória:

«E quando dalli parte falleçermos, chegaremos aa dereyta regia de moralidade e de polícia.» (VB 23)

E mais ainda na p. 109:

«Porem em como uiuer em stado de moral polícia seia bem natural. Seguesse que per fe, que he speçial graça, treçebe mayor uirtude.»

O sentido 3, que figura em CG 1.89, em texto de 1481 (citado por JPM), está também consagrado em *Os Lusíadas*, X.92:

*Vês Europa cristã, mais alta e clara
que as outras em polícia e fortaleza.*

³² O nome exacto da obra era oscilante já na Antiguidade, embora fosse mais corrente *Πολιτικά*. Diógenes Laércio V. 24 dá-lhe uma designação parecida com esta: *Πολιτική ἀκρόασις*. Cf. a nota 3 da p. VII da Introdução de J. Aubonnet à sua edição da obra (Paris, Les Belles Lettres, Tome I, 1960).

³³ A sentença de VB 190, «a polícia do mundo ligeiramente pereçera se o stado caualleyroso dos rrex e dos príncipes e dos outros senhores a nom governara» é utilizada para a análise da origem da concepção da legitimidade do poder político no importante estudo, já citado, de Paulo Merêa, pp. 10 a 14. As *Ordenações Afonsinas* 4.31 (c. 1433) também dizem «pera o dito povo viver em boa, e directa policia».

O mesmo Camões usara anteriormente, na ode ao Conde de Redondo, de apresentação dos *Colóquios dos Simples e Drogas* de Garcia de Orta, portanto de 1563, a expressão «médica policia» com o sentido de «arte médica».

político (lat. *politicus* < gr. *πολιτικός*)

Da mesma família de *policia* é *político*, inicialmente um adjectivo, e só nessa categoria gramatical usado nos textos mais antigos.

Observe-se, de passagem, que a forma feminina *política*, com valor de substantivo, é que irá, no séc. XVII, substituir *policia* no sentido definido anteriormente sob o número 2:

«A politica he a administração do domestico comunicada ao bem universal.»³⁴

Do valor adjectivo, de «relativo aos negócios publicos, ao Estado», que JPM abona com um passo das *Décadas* de João Barros (II.IV.4), temos numerosos exemplos no nosso autor:

...«a politica gouernança do mundo» (VB 60)

«E outro politico e moral o quali sta em a boa gouernança do senhorio e lealdade dos subditos» (VB 88)

«Porem pois todollos homeês som juntos em hũa politica comunydade» (VB 100)

«E per ella he gouernado iustamente o politico e comum regimento daquesta uida» (VB 105)

...«temporal e politico rregimento» (VB 109)

...«a ij fim do aucto de pedir he chamada ciuel e politica» (VB 219)

«E aqieste se parte em dous modos, huü he chamado politico, e he usado antre pessoas desyguaaes, segundo que som os senhores e os objectos.» (VB 225)

«Seguesse per modo semelhante, que nom seendo rreçebimento moral, nunca o stado politico e amigauel poderya seer gouernado.» (VB 228)

...«a dar honrra e reuerença ao que sobre elle tem poderyo polytico e denydade» (VB 283)

³⁴ O exemplo é de Sebastião César de Meneses, *Summa Política...* copiada fielmente da edição de Amsterdam de 1650 in *Filozofia de Principes* por Bento Jozé de Souza Farinha (Lisboa, 1790), vol. III, e foi encontrado pelo Dr. Sebastião Tavares de Pinho. JPM apresenta um datável de 1651, uma vez que é da *Carta de Guia de Casados* de D. Francisco Manuel de Melo (ed. Ocidente, p. 31): «A politica entende sobre o governo das cidades, reinos e impérios.»

Em ligação com o plano moral, tal como já vimos anteriormente para *polícia*, temos um exemplo como este:

«A iij liança he política e moral» (VB 101)

Não deixa de ser curioso notar que, referindo D. Pedro a famosa definição aristotélica de homem como ζῷον πολιτικόν 35, ^o faça escolhendo outro adjetivo, em vez do que acabámos de estudar:

«Todo homem he naturalmente animal acompanhael» (VB 105)

O facto pode explicar-se pelo conhecimento porventura indirecto de tão divulgada sentença. A fonte mais provável deve ter sido o *De Regimine Principum* de Egídio Romano, designadamente em passos como este ^{35 36 37 38} :

«Naturaliter ergo homo est animal sociabile» (p. 128v)

De qualquer modo, esta busca do termo corrente em vez do erudito está na mesma linha do processo que é assinalado por J.M. Piei em relação à metodologia usada na versão do *De Officiis* 37.

tiranno, tyranno, tyrano (lat. *tyrannus* < gr. *τύραννος*)

O sentido primitivo, não-pejorativo, figura em *Dionysio tyranno* (VB 146), mas prevalece o de «usurpador» 38, também já vindo da Antiguidade:

...«mais som tirannos que senhores» (VB 57)

...«era melhor home que a tyrano perteeçia» (VB 229)

Também há exemplos do valor adjetivo:

«Porque scaso e tyranno se mostra o que a alguü rouba o seu» (VB 62)

³⁵ O que não o impede de usar, em VB 188, a definição à maneira estoica: «Definyçom de homem he seer criatura rrazoauel».

³⁶ A frase repete-se, quase pelos mesmos termos, nos foi. 129, 142, 151v, 225v, 239, etc. No foi. 79v traz a indicação da fonte: «Si enim homo est naturaliter animal sociale, ut probari habet I Politicorum...». Todos estes exemplos não excluem, no entanto, a possibilidade de a via de transmissão ter sido a tradução de Guilherme de Moerbeke ou o comentário de S. Tomás de Aquino.

³⁷ *Op. citpp.* XXXIII-XXXVI.

³⁸ Sobre o assunto, vide Paulo Merêa, *op. cit.*, p. 19.

Quanto ao derivado *tirania*, não aparece na VB, mas sim na *Carta de Bruges*:

...«se o fizesseis com tirania ou temporal cobiça, eu nom seria em conselho.»

Julgamos ser esta a primeira ocorrência de *tirania* em português. Quanto a *tirano*, quer como substantivo, quer como adjetivo, figura repetidamente em OE (10, 109, 114, 195). JPM regista-o na CGE. A mesma palavra ocorre, no seu valor despectivo, em LC 214.

III

No campo semântico da filosofia e da ciência, avultam, naturalmente, e com múltiplas ocorrências, as próprias designações de *filosofia* *Q* *flósofo*, bem como o derivado, que pode ter sido formado dentro do português, de *filosofal*³⁹.

philosopho (lat. *philosophus* < gr. *φιλόσοφος*)

A palavra, de que JPM dá uma abonação em CSM 15, e que tem larga representação em BD (43, 73, 294, etc.) e em OE (6, etc.) é tão repetidamente usada em VB que se torna inútil uma enumeração exaustiva. Apenas valerá a pena realçar que o copista tem tendência para escrever *philopho* (VB 133, 134) e que os louvores maiores vão para Platão («o grande philosopho Prato» — VB 71), Aristoteles («Aristotilles philosopho muy sottill» — VB 32), Cícero («Tullio, que antre os philosophos moraaes em bem fallar tem frol graciosa» — VB 75), e, naturalmente, Séneca («o grande philopho moral Seneca» — VB 27).

philosophia (lat. *philosophia* < gr. *φιλοσοφία*)

Já se encontrava na língua, pelo menos, desde CGE ⁴⁰. Surge também em BD 227 e em OE 40 ⁴¹, e é muito corrente na *Virtuosa*

³⁹ O adjetivo com este sufixo não existia em latim. Se apresentamos apenas como hipótese que a sua formação se tenha verificado dentro do português, é porque JPM documenta a sua existência em castelhano, «em texto presumivelmente do séc. XIII», embora só a registre, na nossa língua, no séc. XVI. Ocorre, contudo, em OE 226.

⁴⁰ p. 167. Abonação de JPM

⁴¹ Com essa forma, no Ms. B, e com a dissimilada, *filosafia*, no Ms. A; O mesmo sucede com *filosofo*. O copista do *Livro dos Offícios* usa também as duas formas. Mário Martins aventou a hipótese de OE e BD serem de um só autor

***Benfeitoria*. É curioso que apenas num exemplo é empregada em sentido absoluto, ao formar o clássico contraste entre a Grécia e Roma:**

«E o imperio de greçia cobrou o mundo com philosophia. E os rromaãos per studiosos senadores conquistaram as terras.» (VB 134)

Nos restantes casos, que são a maioria, a palavra é usada numa perífrase para referir obras de Aristoteles: assim, a *Ética* é designada por *moral philosophia* (VB 66, 126, 146, 174, 177, 256, 296, 333); a *Metafísica*, por *transcendente philosophia* (VB 28, 105); a *Física*, por *natural philosophia*⁴² (VB 46, 193). Aliás, esta prática não impede o uso do helenismo físicos para designar esta última obra (VB 42, 70) e methafísica para a que se lhe seguia na ordenação dos tratados do Filósofo (VB 249)^{42 43}. Observe-se ainda o emprego do título latino corrente, em genitivo, nesta frase:

«... diz aristotilles em o primeyro liuro çely e mundy» (VB 335-336)

Ao passo que o *De Anima* é chamado *da alma* (VB 70) e os *Praedica-menta* aparecem como *predicamentos* (VB 51).

Em contrapartida, *logica* tem três ocorrências (VB 32, 158, 193), duas das quais referentes a Aristoteles e uma a Porfírio⁴⁴.

Quanto a *philosophal*, é usado para designar o que é relativo à filosofia («os sabedores *philosophaaes*», VB 76; «*ley philosophal*» — *ibidem*) ou para qualificar o saber do «profundo *philosophal theologo grande alberto*» (VB 334). Surge também no nome de uma obra muitas vezes utilizada, o *Liuro da uida philosophal* (VB 86, 97, 133) ou *liuro da uida e costumes philosophaaes* (VB 99, 103, 133), que Joaquim de Carvalho desde logo identificou como sendo o *Liber de vita et moribus philosophorum* de Walter Burley⁴⁵.

{*Estudos de Literatura Medieval*, [Braga, 1956], p. 434), hipótese essa que A. J. Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa. Época Medieval*, p. 210, não rejeita.

⁴² Joaquim de Carvalho, «Zurara», p. 23, hesita entre *Physica* e *Parva Naturalia*. Mas os passos citados pertencem efectivamente à primeira destas obras, como tivemos ocasião de verificar.

⁴³ JPM encontra a palavra num texto do séc. XIV, a versão galega da *General Estoria*.

⁴⁴ JPM dá como primeiras ocorrências de *lógica*, *logical* e *lógico*, passos da *Eufrosina*. Encontra um adjectivo *logiado* (de *logicado*) em CG 1.117. No entanto, *logica* (com as variantes *losica* e *lisica*) ocorrem em OE 40, 52, 77, bem como *logico*, sinónimo de «*dialecticus*», em 77.

⁴⁵ «Zurara», p. 12.

sophistico (lat. *sophisticus* < gr. *σοφιστικός*)

O grego *σοφιστής* > lat. *sophista* parece não ter dado entrada em português antes do séc. XVI⁴⁶. Mas, por isso mesmo, mais curioso se torna que alguns derivados seus estejam atestados na centúria anterior. Precisamente o adjectivo *sophistico* já se encontra na *Virtuosa Benfeitoria*⁴⁷:

«E quanto perteeçe aa ij rrazom. Por çerto ella he sophistica e enganosa...» (VB 123)

Note-se que *sophismar* é usado em 1440 por Zurara (*Crónica da Conquista de Ceuta*, 55) e *sophisma* cerca de 1481, em CG, 1.87⁴⁸.

scollar do lat. *scholaris*, formou-se tardiamente dentro desta língua a partir de *schola* < gr. *σχολή*. Ocorre numa frase como esta:

«...em tanto que os scollares podem dizer que nom aprendem, mas rreçebem o que ouuem rrazoar». (VB 271)

Outro exemplo em VB 147.

JPM dá um exemplo de 1389 em *Descobr. Port.* I, s., p. 70.

phisico (lat. *physicus* < gr. *φυσικός*)

De *phisicos* já falámos, ao tratar da obra de Aristoteles (tradução do plural neutro, *physica*). Mas o seu sentido mais corrente é o de médico. Já existente no séc. XIII⁴⁹, regista numerosos exemplos na VB (86, 93 bis, 96, 155, 171, 268, 271, 272 bis, 319). O abstracto correspondente, *fisica*⁵⁰, aparece num saboroso passo de crítica às amas que supõem saber mais do que os médicos:

«...entremetensse de fisica de que nunca ouuyrom...» (VB 155)

⁴⁶ Cf. «Solistas me são defesos / com seus bandos, suas cismas» (Miranda, 211) e «Sofistas, que me ensinaram / maus caminhos por direitos» (Camões, *Rimas*, ed. Costa Pimpão, Coimbra, 1973, p. 110). No primeiro dos exemplos é já visível a aplicação às disputas religiosas da época. Vale a pena referir que, depois da Revolução Francesa, os seus adversários chamam assim aos teóricos do movimento (Macedo, *Segredo XIII*) — observação do Dr. Francisco de Oliveira. Tornando à época medieval, saliente-se que OE 93 fala de «mestre de sofistaria» (ou seji, dialéctico).

⁴⁷ JPM dá como primeira ocorrência um texto do séc. XVII, a *Arte de Furtar* (cap. 27).

⁴⁸ Ambas as abonações são de JPM.

⁴⁹ JPM dá como primeira abonação CSM n.º 88, e, pari o sentido moderno, de especialista de fisica, a segunda edição de Morais (1813).

⁵⁰ No mesmo sentido no *Livro dos Ofícios*, p. 89.

triaga (lat. *theriaca* < gr. *θηριακά*)

Dentro desta área semântica, podemos ainda mencionar *triaga*, que figura em contexto bem elucidativo do seu sentido de «mezinha»:

...«e faremos de peçonha uirtuosa triaga» (VB 130)

O vocábulo já era conhecido de OE 96.

mecânico (lat. *mechanicus* < gr. *μηχανικός*)

Qualifica *artes* em VB 190 e 191. JPM, no entanto, regista a palavra já no séc. XIV, na versão galega da *General Estoria*.

Nos domínios da psicologia, encontram-se dois vocábulos:

fantasia (lat. *phantasia* < gr. *φαντασία*)

«Aquesta fantesya he desperadoyra, dos que boos agradeçedores deseiam seer» (VB 287)

JPM dá um exemplo desta forma dissimilada em LC 44 e outro da *Crónica dos frades Menores* (*Fantisia*, II, 147). A forma erudita, só a partir do séc. XVI.

fantástico (lat. *phantasticus* < gr. *φανταστικός*)

«e poendo sua fantastica maginaçom» (VB 245)⁵¹

planeta, preneta (lat. *planeta* < gr. *πλάνητες*)

Do léxico astronómico, temos o vulgar *preneta* (VB 127) em alternância com o erudito *planeta* (VB 85, 221). A forma *planeta* figurava já, aliás, no cap. I da CGE. Mas JPM assinala o seu uso no séc. XIII (CBN 1272, Estêvão da Guarda).

(e)sferico (lat. *sphaericus* < gr. *σφαιρικός*)

Na famosa e discutida frase atribuída a Hermes Trismegisto⁵², o adjectivo apresenta a forma *sperita* no Ms. de Viseu e *esferica* no do Porto, a qualificar roda (VB 334). É provável que a forma original fosse a primeira, apenas com um erro de leitura corrente de *t* por *c*,

⁵¹ JPM aponta um exemplo do séc. XVI, na Écloga VIII de Camões, que na verdade não se encontra lá (observação do Dr. C. A. Louro Fonseca). De notar que *fantasia* ocorre em OE 296.

⁵² Cf. Joaquim de Carvalho, «Zurara», pp. 7-12, e R. Ricard, *Études*, pp. 135-136.

que na escrita gótica são quase idênticos, e sem a notação da aspirada, forma que, como se sabe, era corrente no tempo de D. João II 53.

pratico, platico (lat. *practicus* < gr. *πρακτικός*)

O adjetivo latino *practicus* é uma formação tardia, usada para referenciar a vida activa, em oposição à contemplativa. Assim se compreende que se fale de «entendimento pratico» (VB 256) ou «pratico entender» (VB 276) e que apareça também o abstracto *platica* (VB 197) e o verbo derivado praticar (VB 258, 271)⁵⁴.

zodiaco (lat. *zodiacus* < gr. *ζωδιακός*)

...«segundo o desuayro quaternaryo do çircullo do çeeo, que he chamado zodiaco...» (VB 162)

O registo de JPM data-o do séc. XVI, na *Eufrosina*.

IV

É também rica em helenismos a terminologia literária usada pela *Virtuosa Benfeitoria*.

Os dois principais vocábulos para designar a narrativa de feitos do passado, *crónica* e *história*, têm, como é natural, larga representação.

cronyca (lat. *chronica* < gr. *χρονικά*)

Só no latim tardio se regista *chronicus* (do gr. *χρονικός*) a qualificar *libri* (Aulo Gélio 17.21.1), ou seja, para significar «crónicas», tal como em grego tardio se fala de *αι χρονικοί γραφαί*. O plural *chronica* aparece também no mesmo autor romano, e *chronica*, no singular, só em Gregório de Tours.

A mais antiga ocorrência portuguesa, segundo JPM, é a forma com anaptixe, *caronica*, na *Crónica dos Frades Menores* (1209-1285), manuscrito do séc. XV publicado por José Joaquim Nunes (Coimbra, 1918), ao passo que *crónica* surgiria pela primeira vez na *Crónica* ^{53 54}

⁵³ A avaliar pela conhecida explicação da divisa «Espera», dada por D. João II a D. Manuel, segundo Garcia de Resende na *Crónica de D. João-II*, cap. 47.

⁵⁴ Para *prático*, JPM aduz um texto de 1436, de *Descobrimientos Portugueses*, Documentos publicados por Silva Marques, I, p. 371. Para *prática*, um de Fernão Lopes, no prólogo da *Crónica de D. Pedro*. Para *praticar*, uma abonação do séc. XV, de Zurara, *Crónica de D. Duarte de Meneses*, cap. 5.

de *D. João I*, 1.^a Parte, prólogo. Acrescentaremos que a palavra se lia já no cap. I de CGE. Podem apontar-se diversos exemplos no nosso autor: «as cronycas antigas» (VB 79), «a cronyca troyana» (VB 100), «a cronyca de spanha» (VB 298), «em desuayradas cronycas» (VB 326).

estoria (lat. *historia* < gr. *ιστορία*)

A forma *estoria*, que aparecera já em CSM n.º 78, alterna com *storia* em CGE, logo no cap. I. Em VB 144 encontramos também «estorya eclesiástica». O seu derivado estoriador abona-o JPM com Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, 1.^a Parte, cap. 172. Mas já em VB 34 se refere o «liuro de troya, onde contando o estoriador quaaes erom de hũa parte e quaaes da outra...» Na mesma página, surge a forma com aférese na frase «e tal modo como este teue o storiador, que os feçtos de hercoles contou».

dialogo (lat. *dialogus* < gr. *διάλογος*)

A palavra grega, bem como a latina, serviram desde cedo para designar obras de edificação moral. Estão neste caso os *Diálogos de S. Gregorio*, uma das fontes de VB, que, aliás, ora diz *dialogo* (VB 195), ora *dialago* (VB 147) 55.

Em títulos de obras, haveria ainda que referir o liuro didascalicom de Hugo de S. Vítor (VB 181, 222) e o liuro examerom de Santo Ambrosio (VB 123). Ao primeiro, chama-lhe também pelo equivalente português, ou seja, *liuro da enssynança meestral* (VB 221). O nome vem do lat. *didascalicum* < gr. *διδασκαλικόν*, já usado na época clássica. O segundo título refere-se aos *Hexaameron libri sex*, uma das muitas obras que se compuseram sobre a duração do tempo que levou a criação do mundo. Daí a existência do latim *hexaemeros* < gr. *εξαήμερος* (sc. *περίοδος*). Exclusivamente medieval é um outro composto, o *Polycraticus* de João de Salisbury (que significa «o que tem muitos poderes»), citado em VB 139, 148 como *policratom* 55 56.

⁵⁵ JPM regista a primeira ocorrência no séc. XVI, em Pedro Calvo, *Homilias*, I, 1, cap. 1, p. 474.

⁵⁶ Sobre o conhecimento indirecto deste autor, vide Joaquim de Carvalho, «Zurara», pp. 64-65 e 71-74. Note-se que, quer do livro de Hugo de S. Vítor, quer do de Santo Ambrósio, havia cópia na biblioteca do Convento de Alcobaça, respectivamente no cód. 155, do séc. XIII, e no cód. 150, do séc. XIV — como se pode ver pelos índices do *Inventário dos Códices Alcobacenses*, tomo VI (Lisboa, 1978), organizado, sob a direcção de Diaz y Diaz, por Aires do Nascimento et alii.

pausa (lat. *pausa* < gr. *παύσις*)

Esta palavra entrou no grego através da versão dos Septuaginta e é tardia no latim⁵⁷. Tem o sentido de «paragem», «cessação». É, sem dúvida, um dos helenismos mais interessantes do livro, pela sua relação com a história da prosa portuguesa. Começamos por transcrever o passo, que figura na dedicatória, p. 22:

«E corregendo e acreçentando o que entendeo seer compridoyro, acabou o liuro adeante scripto, o qual he dictado em alguüs logares, quanto quer scuro, e em outros bem claro, e parte troncado e em pausas curtas, que ao dictar som de gram trabalho. E outra parte em pausas compridas que de rrazoar he mais chaã maneyra. E tall deferença he em elle feita porque aynda que principalmente o liuro aos príncipes seia aderençado, a outros muytos daa geeral doutrina. E porque antre muytos ha desuayramento, assy de entenderes como de uoontades, desuayradamente foy a obra composta, pera o engenoso e sotill achar delectaçom a seu entendimento. E ao simprez porem nom minguisse a tal clareza per que aprender podesse as cousas que a elle conuem. E também aquelles que filham prazer em nouas maneyras de curto fallar achassem hi alguü comprimento, do que en esto quer o seu desejo. E os que chaaõ fallam e querem ouuyr achassem scriptura segundo seu geyto».

Esta teorização não passou despercebida aos especialistas. J.M. Piei anota que a referência é, «segundo toda a evidência, a uma nova técnica de tradução, com que se procurava imitar em português a concisão do período latino, o que não era possível sem se fazer violência ao modo de escrever tradicional, *em pausas compridas*»⁵⁸.

António José Saraiva e Oscar Lopes, que relacionam o trecho com os novos hábitos de leitura a sós, ensinados pelo *Leal Conselheiro*, interpretam-no como denunciativo de «dificuldades de criar uma língua literária distinta da fala coloquial», e continuam: «As pausas da língua escrita estabelecidas pelos sinais de pontuação são, com efeito, mais frequentes que as da língua falada, em que o ritmo é mais fluido e mais simétrico e, sobretudo, estabelecido por critério diverso. A dificuldade de ditar em ‘pausas curtas’ resultava de que o autor tinha de constringer o ritmo natural da fala, para se adaptar às pausas impostas pelo mais analítico entendimento escrito»⁵⁹.

As «pausas curtas» representam pois uma novidade de estilo que ajuda a compreender que, como notam os mesmos autores, a VB seja,

⁵⁷ Pertence ao número de palavras que mudaram de declinação, ao passar de uma para outra língua (metaplasmo). Em português, JPM dá como abonação Frei Luís de Sousa, *Vida do Arcebispo*, vol. III, cap. V: «Começaram-se a rezar os sete Salmos. Dizia ele um verso com muita pausa e clara pronunçiação».

⁵⁸ *Livro dos Offícios*, p. XXIII.

⁵⁹ *História da Literatura Portuguesa* (Porto, 81975), pp. 116-117.

em relação ao LC, de «exposição muito mais fácil e ofereça uma estrutura frásica muito mais sólida e eurítmica» (p. 117). Na sua *História da Literatura Portuguesa. Idade Média*, A.J. Costa Pimpão recorda o «valor narrativo», «singularidade» e «esmerada elegância» já apontados por outros autores, e chama a atenção para a «especial cadência», aparentada com o ritmo de arte maior, do capítulo nono do Livro VI ⁶⁰, de que falaremos adiante.

Este sentido de *pausa* caiu inteiramente em desuso ⁶¹. No *Elucidário* de Viterbo, por exemplo, apenas se lê: «Pausa: o mesmo que pausa». Para este último vocábulo dá diversos sinónimos, como «estância», «residência», «apousentadoria», e cita uma frase de um documento de Pendorada de 1285 (?), em que figura a expressão «onde havia de haver pausa o prestameiro da terra».

poeta (lat. *poeta* < gr. *ποιητής*)

A palavra *poeta* está bem documentada na *Virtuosa Benfeitoria*, quer em aposição a nomes de grandes escritores antigos («Arato poeta» — VB 71; «Eneo poeta» — VB 139; «Naso poeta» — VB 171), quer em referência aos artistas do verbo em geral («Nos seguiremos em ella os poetas antigos» — VB 61 ; «E o soll antre os poetas he chamado Rey do çeeo, porque todollos planetas e strellas recebem delle claridade» — VB 85). O vocábulo já era conhecido de BD (25) e de OE (27).

É interessante notar que a mesma palavra aparece aplicada a Cícero e associada à sua qualidade de filósofo (diríamos melhor, de transmissor da filosofia grega ...) no seguinte passo do *Boosco Deleitoso*:

....«e foi-me dito que era um poeta filósofo que havia nome Ciceram; e porque fora gentil e nom fôra católico, porém a guirlanda que trazia, que pertence aos poetas, era sêca.» (cap. 30, p. 71)

⁶⁰ P. 196, passim. Relacione-se este facto com a possibilidade de o texto publicado por Frei Fortunato de S. Boaventura nos *Inéd. Ale.* I, 173-212, ser o das perdidas *Oras de confissom* que D. Duarte (LC 109-110) atribuiu ao irmão — hipótese formulada por Mário Martins, *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*, p. 93, que as considera «as páginas mais rítmicas da nossa prosa medieval». A. E. Beau, *Estudos*, I (Coimbra, 1959), cap. «A preocupação literária de Fernão Lopes», procura descortinar no cronista os diversos tipos de *cursus* da oratória medieval, e chama a atenção (p. 29 e nota 32) para o conhecimento do «estilo asiático» por parte de Vasco Fernandes de Lucena (prólogo à tradução da oração do Deão de Virge). No *De Vulgari Eloquentia* II.6, Dante teorizou sobre os quatro modos de construir: *insipidus; pure sapidus; sapidus et venustus; sapidus et venustus, etiam et excelsus*.

⁶¹ Do sentido, que actualmente conserva, de “intervalo” ou “cessação de actividade” há exemplos já no século XVI, e.g. em Sá de Miranda, *Écloga Encantamento*, v. 46, e em Diogo Bernardes, *Écloga XVI (Peregrino)*, v. 428, com as formas, respectivamente, “pousa” e “pausa”.

e, mais adiante:

... «que direi dos filósofos e dos poetas filósofos... outrossi non falo dos poetas que fazem versos de vaidade e de chufas, dos quaaes há i tanto avondamento que é fastidio. Mas entendo os poetas verdadeiros, que sempre foram mais poucos que os filósofos, e a sua mente mais santa é e o seu engenho mais chegado a Deus.» (cap. 99, pp. 224-225)

Noutro passo repete-se o sintagma:

...«Dom Ciceram, filósofo e grão poeta» (cap. 100, p. 228)

Se transcrevemos estes textos, entre outros de menor interesse, é porque deixam entrever uma concepção da arte do poeta de que precisaremos em breve. Não esquecemos, aliás, que, desde os estudos de Mário Martins sobre esta obra, se reconhece que, na sua maior parte, é uma tradução do *De Vita Solitaria* de Petrarca⁶².

A mais antiga ocorrência de *poeta* pode ser, no entanto, do séc. XIV, no *Livro de Esopo*, se, na verdade, esse manuscrito do séc. XV trasladou um texto bastante anterior⁶³.

poesia < it. *poesia* < lat. *poesis* < gr. *ποιησις*

Porém outro tanto parece não ter sucedido com o abstracto correspondente. JPM, que o dá como vindo através do italiano, aduz como ocorrência mais antiga a da p. 261, do vol. III da *Vida do Arcebispo* de Frei Luís de Sousa.

Se percorrermos as obras dos introdutores do *dolce stil nuovo*, verificamos, efectivamente, que António Ferreira, embora use com frequência da palavra *poeta* (e.g., Cartas II.2.92, 130, 160, 168, 177; 5.2; 12.1, 3, 19-20), e ainda de *poema* (Cartas 1.8.126), *poético* (Cartas 1.13.101), *poetar* (Epitáfio a D. Dinis), emprega *versos* ou *verso* (e.g., Cartas 1.8.44, 177; II.2.99; 4.179), opõe *prosa* a *verso* (Cartas

⁶² «Petrarca no Boosco Deleytoso», *Brotéria*, 38 (1944), 361-373 = *Estudos de Literatura Medieval* (Braga, 1956), pp. 131-143 (onde, de pp. 139 a 140 se encontram as correspondências para a edição de Basileia de Petrarca). É curioso observar que, segundo E. Norden, *Die antike Kunstprosa* (Stuttgart, 1958), II, p. 898, Petrarca chamara a atenção do seu antigo mestre de jurisprudência, Giovanni Andrea de Bolonha, por, numa carta, se ter referido a Cícero como poeta (*Ep. de rebus familiaribus* IV. 15). Que no séc. XII poeta e filósofo se confundiam, demonstrou-o E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), p. 212.

⁶³ JPM, de quem tomámos esta referência, abona-se em Leite de Vasconcelos, *Textos Arcaicos*³, p. 51.

1.8.111; II.4.2) ou a *rima* (Cartas 1.12.60) ou escreve *canto* (Cartas 1.8.50; em 1.13.101, *poético canto*) ou, finalmente, serve-se da metonímia consagrada *Musas* (*brandas Musas* — Cartas II.2.81; *Musas, letras* — Cartas II.2.214-215). Quanto a Sá de Miranda, também usa *rimas* ou *ritmas*, *versos*, e *poeta* para a pessoa que os faz, mas não *poesia*⁶⁴.

Já o mesmo se não passa com Camões, que emprega *poesia* em *Os Lusíadas* — embora apenas duas vezes (VII.76 e X.84), contra quinze para o uso de *verso*, sinónimo de *rima* em V.97 e oposto a *prosa* em V.63⁶⁵. Num dos empregos acima citados, VII.76, a *muda poesia* é a pintura; inversamente, as perífrases a *pintura que fala* (VIII.41) ou a *pintura que varia* (X. 84) designam a poesia, tendo em mente o famoso dito atribuído por Plutarco a Simónides, de que este chamava à pintura poesia silenciosa e à poesia pintura falante⁶⁶.

Anteriormente, no séc. XV, falava-se em «livros de cantigas», como se lê no começo do *Livro da Montaria*, e em «trovas».

Por estes motivos, mais interessante se torna que a palavra *poesia* apareça três vezes na *Virtuosa Benfeitoria*.

O primeiro exemplo é um delicioso jogo de palavras, que serve de anteloquio ao mito das três Graças:

«E nom embargante que a poesya mais seia sabor que saber. Nos seguiremos en ella os poetas antigos...» (VB 60-61)

Duas reflexões suscita este passo. Uma é que, se a inspiração vem de Séneca, como parece comprová-lo o uso do mito por ele introduzido, o paralelo é a favor de D. Pedro. Efectivamente, Diamantino Martins⁶⁷ coteja-o com um texto do cordovês muito mais difuso:

«Poetae non putant ad rem pertinere verum dicere, sed aut necessitate coacti aut decore corrupti, id quaeque vocari iubent quod belle facit ad verbum». (*De Beneficiis* 1.3.10)

⁶⁴ Para este autor, servimo-nos do *Glossário das Poesias de Sá de Miranda* por Carlota de Almeida Carvalho (Lisboa, 1953).

⁶⁵ Números tirados do índice de A.G. Cunha (Rio de Janeiro, 1966).

⁶⁶ *De gloria Atheniensium* 3. Esta noção da correlação entre as artes foi renovada em passo célebre da *Arte Poética* de Horácio: *ut pictura poesis* (361). A questão encontra-se historiada, com bibliografia, em C.O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'* (Cambridge, 1971), pp. 368-371.

⁶⁷ «O 'De Beneficiis' de Séneca e a 'Virtuosa Benfeitoria' do Infante D. Pedro», cit., pp. 264-265.

Outra é que a atribuição da sentença ao Infante encontra apoio na comparação com um trecho do Conselho que deu a D. Duarte sobre a expedição a Tânger, segundo se lê na Crónica de Rui de Pina, trecho esse a que não custa reconhecer um certo cunho de autenticidade ⁶⁸, até pela sua semelhança com passos da Carta de Bruges ⁶⁹ :

«Mas, posto caso que passasseis e tomassees Tanger, Alcácer, Arzila, queria, Senhor, saber que lhe fariees; porque povoardelas com Regno tam despovorado e tam minguido de gente, como he este vosso, he impossivel: e se o quisessees fazer, seria torpe comparaçom, como de quem perdesse boa capa por maa ca pêlo; pois era certo perder-se Portugal, e non se ganhar Africa.»

As outras ocorrências de *poesia* estão ambas relacionadas com a alegoria com que encerra o tratado.

Assim, na p. 304, ao terminar o prólogo do sexto e último livro, anuncia-se:

«E mostrando os que podem empeeçer em as benffeytorias que som postas em termho, saberemos em fim hũa pequena poesia, acabando com ella aqueste cuydado.»

A promessa é cumprida no capítulo nono do mesmo livro, cujo título reza assim:

«Capitulo ix, em que se mostra hũa pequena poesia, per cuio aazo se comprio esta obra.» (VB 328)

Nas três ocorrências, *poesia* está empregado como sinónimo de *figura* (cf. VB 60-61), ou seja, de «ficção» ou «fingimento», que é um dos sentidos primaciais da palavra ⁷⁰.

⁶⁸ Sem embargo da conjectura de Damião de Góis (*D. Manuel*, IV, 104), de que na *Crónica de D. Duarte* havia «três pincéis», o de Fernão Lopes, o de Zurara e o de Rui de Pina, sendo «hos razoamentos da ida de Tanger de Gomezeanes de Zurara, que parece que por ho volume ser pequeno lhe quis acreçentar aquelles razoamentos». A argumentação dos infantes ocupa, efectivamente, vários capítulos, mas tal não invalida, a nosso ver, a possibilidade da existência de uma tradição oral de alguns dos ditos neles contidos.

⁶⁹ Citamos pela edição de Manuel Lopes de Almeida, *Crónicas de Rui de Pina* (Porto, 1977), p. 533. A Carta de Bruges chama a Ceuta «muy bom sumydoiro de gente de uossa terra e darmas e de dinheiro» (ed. A. Moreira de Sá in *Biblos* 27 (1950), p. 52).

⁷⁰ R. Ricard, *Études*, p. 131 e nota 2, ao traduzir o capítulo para francês, emprega «imagination poétique». Mário Martins, *Alegorias, símbolos e exemplos*

Se ascendermos às origens, verificamos, com efeito, que *ποίησις* significa em geral «fabrico», «criação», «produção», e que neste sentido é ainda frequentemente usado por Platão, o mesmo autor, aliás, que a emprega com referência à «arte da poesia» ou ao resultado dessa arte, ou seja, o «poema». O Dicionário de Liddell-Scott dá, para ambos os sentidos, o registo mais antigo em Heródoto (respectivamente, 11.82 e 11.23). Os mesmos dois últimos sentidos passam ao latim (cf. Cícero, *De Oratore* 3.25.100 e *Tusculanae* 4.33.71 e Quintiliano 12.11.26 — exemplos citados no Dicionário de Lewis and Short). Mas o significado de «fabricar» está ainda presente (talvez porque o modelo grego assim o inculcava) em Plauto⁷¹:

«nam tu poeta es prosus ad eam rem unicus».

Tanto *poesis* como *poema* tornam-se raros na Idade Média. Como observa Curtius, «a poesia não era reconhecida como arte autónoma»⁷². O mesmo autor recorda ainda a curiosa distinção terminológica estabelecida por Santo Isidoro:

«Poesis dicitur Graeco nomine opus multorum librorum, poema unius».
(*Etym.*, 1.39.21)

Nota ainda o papel apagado que *eloquentia* e *poesis* desempenham em Hugo de S. Vítor, até atingirem lugar de honra em Bernardus Silvestris, de cuja obra consta a definição⁷³:

«Poesis est poetarum scientia habens partes duas, metricum poema et prosaicum».

Mais relevante para o nosso propósito, até pelo magistério intelectual que exerceu, é a definição de Dante no *De Vulgari Eloquentia*⁷⁴:

«Revisentes igitur quae dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerumque vocasse poetas; quod procul dubio rationabiliter eructare

morais da Literatura Medieval Portuguesa, cit., p. 244, designa-a por «visão simbólica».

⁷¹ *Asinaria*, 748. O exemplo é também de Lewis and Short. Outros podem ver-se no sugestivo artigo de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, «Um momento plautino: 'sed quasi poeta...?», *Humanitas*, 27-28 (1975-1976), 95-130. Veja-se ainda o artigo de Ludwig Gompf, «Figmenta poetarum» in *Literatur und Sprache im Europäischen Mittelalter* (Darmstadt, 1973), 53-62.

⁷² *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, p. 160.

⁷³ As citações são, respectivamente, de pp. 450 e 476.

⁷⁴ Citamos pela edição de *Tutte le opere di Dante Alighieri* (Firenze, 1954). Guido Battelli, em artigos a que não pudemos ter acesso (citados por F. M. Rogers,

praesumpsimus, quia prosus poetae sunt, si poesim recte consideremus; quae nihil aliud est quam fictio rhetorica, in musice composita».

A esta definição deverá juntar-se a de Petrarca (*Seniles* XII.2) ⁷⁵ :

«Officium eius [sc. poetae] est fingere, id est componere et ornare, et veritatem rerum, vel mortalium, vel naturalium, vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus, et velo amoenae fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat, eo gratior, quo difficilior sit quaesitu».

A do Marquês de Santilhana, na carta-proémio em que oferecia obras suas ao Condestável D. Pedro, embora de data discutível (entre 1443 e 1449), cai fora do âmbito cronológico que nos interessa ⁷⁶. Para Corominas, é de 1449 e constitui precisamente a primeira ocorrência em castelhano. Entrada no francês quase meio século antes (Wartburg data-a de 1405), é o próprio tratamento fonético da final que aponta para a mediação italiana na transmissão de *poesia*, que o *Vocabolario EtimoJogico Italiano* de A. Prati ⁷⁷ regista como entrada com Dante no sentido de «arte di far versi», e de B. Davanzati (1529-1606), no de «componimento poetico». Será, portanto, através do italiano que a palavra terá entrado na nossa língua, embora não precisamente com aquele sentido, mas sim com o que se deduz dos trechos de Dante e Petrarca acima referidos. Mas voltemos aos textos da *Virtuosa Benfeitoria*.

Principia então a alegoria das seis donzelas, que aparecem ao autor, quando, tomado do desejo de terminar a obra, em dia de festa primaveril de Nossa Senhora ⁷⁸, se apartou para um sítio ermo «e tam neuoado ficou o entender, que nom pode saber onde começasse». Aproximam-se as donzelas, chegando-se «a huü banco que ante mym staua, em que os meus liuros iaziam spalhados».

The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal, p. 51), sustentou que o tratado do príncipe de Aviz «tem diversos ecos de Dante».

⁷⁵ Este e outros textos importantes (com bibliografia) para a história da palavra *poesia* são citados por Alfredo Schiaffini, «‘Poesis’ e ‘poeta’ in Dante» in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer* (Bern, 1958), pp. 379-381. [Agradecemos o conhecimento e empréstimo deste artigo ao Prof. Doutor M. Paiva Boléo].

⁷⁶ Sobre o assunto veja-se Aida Fernanda Dias, *Condestável D. Pedro: Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo* (Coimbra, 1976), p. 23.

⁷⁷ Agradecemos o conhecimento desta obra à Dr.^a Maria José Moura Santos.

⁷⁸ Segundo R. Ricard, *Études*, pp. 132-133, nota 2, seria a festa da Anunciação.

De cada uma é dada uma descrição de carácter alegórico, que o capítulo seguinte descodifica, chamando agora à visão uma «fegura». Temos assim os nomes das donzelas: Uertuosa bem feyturia, Liberal graadeza, Honesta petiçom, Graçiosa rreçebedor, Leda graçedor e Dereyta rregedor (sendo que desta última é referido também o nome em grego e em latim, ponto a que voltaremos adiante). Cada uma delas inspirou um dos livros da obra.

A «fegura» foi já analisada por Mário Martins ⁷⁹, que aventa a hipótese de o autor ter colhido a inspiração para este passo no *Livro das Três Virtudes* de Cristina de Pisano, que — recorda — foi traduzido para português por ordem da rainha D. Isabel, mulher de D. Afonso V e filha do Regente (logo, entre 1447 e 1455). Aí aparecem à autora três virtudes: Razom, Dereitura e Justiça, que lhe mandam retomar o trabalho, quando ela havia acabado a *Cidade das Damas*, e lhe ensinam o que há-de escrever para benefício de princesas, imperatrizes, rainhas, duquesas e todo o género feminino, até que «eu Christina fiquey com esto cansada» ⁸⁰. Embora a forma aqui seja mais semelhante a uma prosopopeia, não é difícil aceitar a sugestão de Mário Martins⁸¹. Em contrapartida, a de R. Ricard, de que há analogias

⁷⁹ *Alegorias, símbolos e exemplos morais da Literatura Medieval Portuguesa*, pp. 243-245. Esta mesma obra é prova de que o gosto medieval pelas alegorias também tinha lançado raízes em Portugal. Um caso extremo seria o bordado que, segundo LC 209-210, D. João I mandou fazer «em hũa roupa» para representar «os grandes cárregos dos Rex».

⁸⁰ Christine de Pisan, *Buch der drei Tugenden*. In portuguisischer Übersetzung. Ed. Dorothee Carstens-Grokenberger (Münster, 1961), p. 152.

⁸¹ É tentadora também a hipótese de D. Manuel II, *Livros Antigos Portugueses 1489-1600* (Londres, 1932), I, p. 349, *apud* Dorothee Grokenberger, *op. cit.*, p. 12, nota 30, de que o Infante tenha trazido à filha, das suas viagens, um exemplar do original francês da obra de Cristina. A tal se opõe, porém, a data-limite que no começo deste trabalho postulámos para a segunda versão da *Virtuosa Benfeitoria*, que teria de situar-se antes da partida de D. Pedro e da elevação ao priorado de Frei João Verba — embora, por outro lado, nos pareça verosímil que quem traduzia ou mandava traduzir livros didácticos para o seu régio pupilo (como o Livro de Paulo Vergério, por Vasco Fernandes de Lucena — cf. *Livro dos Ofícios*, pp. XLVI-XLVII) sugerisse à rainha sua filha que vulgarizasse obra tão «compridoira» para a sua alta hierarquia. O *Livre des Trois Vertus*, considerado o melhor da vasta produção em prosa de Cristina de Pisano, teria sido redigido por 1407, embora só fosse publicado noventa anos depois (cf. Leite de Vasconcelos, *Lições de Filologia Portuguesa*, p. 137 e nota). Era, portanto, uma novidade literária. Quanto ao possível conhecimento da língua em que estava composto, lembremos que na biblioteca do Condestável D. Pedro havia livros em francês, como em toscano. além das outras línguas vulgares da Península (cf. Condestável D. Pedro de Portugal, *Tragédia*

significativas com a *Visión deleitable de la filosofia y artes liberales*, do bacharel Alfonso de la Torre, encontra obstáculos na cronologia, visto esta última obra datar de cerca de 1440 ⁸².

Nas coplas que enviou a João de Mena a pedir-lhe obras suas, D. Pedro emprega *trouar* para referir a arte do poeta e, mais adiante, *poesyas* com um sentido que nos parece afim do que víramos na *Virtuosa Benfeitoria*, pois deve aludir às ficções dos poemas alegóricos que tornaram célebre o vate castelhano. Transcrevemos as duas primeiras estâncias ⁸³ :

*Nom vos sera gran louuor
por serdes de mym louuado.
que nam sam Iam sabedor
em trouar que vos dey grado.
Mas meu desejo de grado
a mym praz de vos louuar
e vós o podeys tomar
tal quejando vos he dado.*

*Sabedor e bem falante,
graçyoso em dyzer,
coronysta abastante
em poesyas trazer
ou de novo as fazer
hu compre, com gram mees try a,
de comparar melhoria
dos outros deueys auer.*

Para devidamente apreciarmos a relevância cultural e histórico-linguística do emprego desta palavra, atente-se no facto de ser outra

de la Insigne Reina Dona Isabel, ed. Carolina Michaelis de Vasconcelos [Coimbra, 2^a1922], pp. 121-144). Já nos «Livros de Lingoagem do claro Rey D. Duarte» (LC pp. 415-416), só se mencionam, ao lado do português, o «castelhão» e o «aragoês». Quanto ao Infante D. Pedro, não esqueçamos os factos referidos supra, nota 4, e que o conhecimento, por exemplo, da Vida de Santo Aleixo na versão portuguesa, então recente, prova que as novidades literárias lhe eram familiares (cf. F. M. Rogers, *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, cit., pp. 20-21).

⁸² *Études*, p. 131, nota 1.

⁸³ CG I, n.º 256. Da resposta castelhana deduz-se que a composição é contemporânea do período da regência («que por syrdes byen regido / Dios vos fyzo su regyente»).

a área lexical que, desde Santo Agostinho, servia para referir as obras literárias: *dictare*, *dictator*, *ars dictandi* (que se mantêm no alemão *dichten*, *Dichter*, *Gedicht*)⁸⁴.

Esses mesmos termos, e outros da família, *dictare*, *dictamen* e *dictator* (ou *dittator*) também se encontravam, aliás, no *De Vulgari Eloquentia* de Dante e figuravam em Petrarca no seu sentido medieval⁸⁵. E, naturalmente, no imitador português do *De Vita Solitaria*, que diz por exemplo⁸⁶:

«E Marco Tâlio e Virgílio Maro, que foram príncipes de falar e de ditar apostamente em latim E Virgílio, quando queria fazer seus ditados frescos.... E um grande poeta, que havia nome Horácio Fraco dizia «Eu nom posso em Roma escrever ditados poéticos, antre tantos cuidados e tantos trabalhos e antre os arroídos de noite e de dia Todos os escrevedores e ditadores se pagam dos ermos e dos matos e fugem das cidades que a cidade emmiga é aos poetas».

Na sua tradução do *De Officiis*, o Infante D. Pedro escreve no prólogo «no exercício de ditar», para verter «in dicendi exercitatione» e traduz «orator» uma vez por «ditador», outra por «em ditar», embora mais adiante use «storiadores» para «oratoribus» (p. 76).

A *Virtuosa Benefitoria* também emprega, à maneira medieval, *dictador* e *dictar*, em passos ambos demonstrativos das suas preo-

⁸⁴ Sobre a história destas palavras, vide E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, especialmente p. 83, e E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, II, pp. 953-959, que, depois de observar que na Idade Média o vocábulo típico era *dictamen* e o seu autor *dictator*, documenta com textos a evolução semântica de *dictare*, desde «ditar» a «escrever», e deste a «compor poemas».

⁸⁵ Esta última observação é de E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, II, p. 958.

⁸⁶ *Boosco Deleitoso*, pp. 226-227, *passim*. Vale a pena fazer uma breve comparação com o original, não só por causa da terminologia, como para mostrar que não se trata de uma tradução *ad unguem*: «Equidem ut huic tandem articulo finem faciam, et Marcus Tullius et Virgilius Maro, quos eloquentia principes latine nemo eloquens negabit, huic consilio haerebant: dum alter cum sepe alias tum presertim ad tractatum legum civilium accessurus, frondosas querens et delectabiles secessus, quodque ibi scriptum memini; alter autem suum Alexim, quisquis est, pastorio carmine laudaturus, 'inter densas umbrosa cacumine fagos' assidue veniens, solus in montibus et silvis id faceret..... O passo relativo a Horácio, que é do Liber II, pp. 528-529, inclui várias citações da Epístola de Floro, que no *Boosco Deleitoso* aparece parafraseada. [As citações de Petrarca são feitas pela edição das *Prose* de G. Martelotti, Ricci, Carrara e Bianchi (Milano — Napoli, 1955), Liber I, pp. 366-367].

cupações de estilo (o primeiro dos quais transcrevemos já *in extenso*, na p. 339) :

—«o liuro adeante scripto, o quail he dictado em alguüs logares, quanto quer scuro, e em outros bem claro, e parte troncado e em pausas curtas, que ao dictar som de grande trabalho». (VB 22)

... «E nom me culpe polios nom poer que ey grande rreção de seer doestado por sobeio dictador, em pouca doctrina, stendendo a obra com muytas palauras, que em mais poucas se bem pode comprir». (VB 78)

Mas *dictar* concorre com *screuer* e *compor*, sendo este último vocábulo o que regista maior número de ocorrências. Damos um exemplo do primeiro:

«Propuse de screuer algüas cousas, que ao bem fazer som compridoyras...» (VB 25)

Algumas amostras do segundo ⁸⁷ :

«Compoendo esta obra ao proueyto daquelles a que sua douctrina he compridoyra». (VB 26)

...«e chamou a obra en que compos muytas cousas compridoyras ao bem fazer, liuro dos benefícios.» (VB 31)

...«E ia eu que este liuro compuse...» (VB 155)

Talvez o mais interessante seja este, em que um dos sentidos de *poesia*, que vimos atrás, se exprime pela palavra derivada do latim que melhor lhe corresponde:

...«que nom componho acquesta obra, por buscar nouo fingimento, mas por fazer proueyto a mym e a outrem.» (VB 46)

prologo (lat. *prologus* < gr. *πρόλογος*)

No tratado que estamos a analisar, surgem ainda outros vocábulos da terminologia literária. Um deles, que aparece em todos os capítulos iniciais de cada um dos livros, excepto do primeiro, é *prólogo* (VB 66, 181, 221, 251, 303) e ainda noutros lugares, e.g. 249 — que o copista do *Livro dos Ofícios* escreve na forma dissimilada, *prolego* (p. 9).

⁸⁷ D. Duarte usa o verbo *compor* nos dois passos em que, ao afirmar a sua afeição e orgulho pelas qualidades do irmão, menciona também o facto de ele ter escrito a *Virtuosa Benfeitoria* (LC 110 e 113).

A palavra tinha, aliás, entrado na língua através das *Cantigas de Santa Maria*.

rectorica, reytorica, rreytorica (lat. *rhetorice* < gr. *ρητορική*)

Quanto a *retórica*, ocorre com frequência em citações de obras de Cícero e de Aristoteles, escrito *rectorica* (VB 66, 75, 175, 177), *reytorica* (VB 282) e *rreytorica* (VB 280). É a forma erroneamente ditongada que daquela deriva que JPM regista como exemplo do séc. XIV, na versão galega da *General Estoria* (*reutorica* e *reitorica*), acrescentando que *retórica* só aparece tardiamente na linguagem escrita (Verney 11.1-2)⁸⁸.

rectorico (lat. *rhetoricus* < gr. *ρητορικός*)

Para o seu cultor, ou seja *retórico*, JPM abona-se no *Livro dos Ofícios* 78 (*reitoricos*). Mas o termo figurava já em VB 133:

«Tulyo cicero graçioso Rectorico diz em o seu liuro dos benefiçios...»

tragédia (lat. *tragoedia* < gr. *τραγωϊδία*)

Finalmente, a palavra que JPM referencia no *Livro dos Ofícios* 195, sob a forma *tragidia*, e que o filho do Regente havia de tornar famosa com o título da sua obra, em que, aliás, alternam «prosas» e «metros», aparece pela primeira vez, que sabemos, em VB 255^{88 89} :

«E porem diz Seneca em a quarta tragédia»

Por esta exemplificação, podemos concluir que o contributo do Infante D. Pedro para o léxico literário de raiz helénica adquire um relevo digno de nota.

No entanto, deve sublinhar-se que todos os lexemas até aqui analisados ou são importações através do latim, geralmente tardio, ou são formados já dentro do português; excepcionalmente, a via terá sido outra língua românica (caso de *monge* e de *poesia*).

⁸⁸ Não pudemos verificar no manuscrito qual a forma exacta de grafar Retorica no prólogo do *Livro da Montaria* (que, aliás, como já dissemos, pode não ser anterior à *Virtuosa Benfeitoria*). J.M. Piei, *Livro dos Ofícios*, p. 78, nota 2, apresenta a hipótese de a grafia poder ter sofrido a influência de *reitor*.

⁸⁹ Vasco Fernandes de Lucena falará depois das «antigas tragedyas» (*Livro dos Ofícios*, p. XLIX). De notar que *comédia* é usada no *Livro dos Ofícios*, 63 («antiga comédia dos áticos»).

Deixámos para o fim um termo que poderia ter sido englobado no léxico filosófico, porquanto pertence a essa área conceptual, mas que entendemos dever singularizar em tratamento à parte, por dois motivos: porque é o único exemplo de helenismo directo e porque os editores e estudiosos da obra foram induzidos em erro, ao transcrevê-lo dos manuscritos.

Trata-se do nome da sexta donzela que lhe aparece na «pequena poesia» atrás mencionada, da qual se diz o seguinte, de acordo com a edição que vimos utilizando:

«A postumeyra donzella que sobre todas mereçe de seer mayns deseitada, he chamada em grego epilreya, e em latim equytas, e nos a podemos chamar deryta rregedor.» (VB 332)

O nome grego figura no capítulo mais quatro vezes: uma na mesma p. 332 e três na p. 333.

Os historiadores que se têm ocupado do assunto não atentaram no facto de a palavra não existir em grego ⁹⁰. No entanto, a penúltima das ocorrências do estranho nome põe-nos na direcção certa, ao desvendar a fonte de que o autor se serviu:

«E porem diz Aristotilles, em o vij liuro da moral philosophia, que stando o que pos a ley presente em taaes aconteçimentos, en que soo epilreya he deryeta iulgador, ella se trabalharia que a sua ley fosse rreuogada.» (VB 333)

O passo não é do Livro VII, mas do V da *Ética a Nicómaco*, onde se trata no cap. X, *Περὶ δε επιείκειας καὶ τον επιεικούς, πώς εχει ἡ μὲν επιείκεια προς δικαιοσύνην το δ'επιεικὲς προς το δίκαιον* (1137 a 31-32). A citação da *Virtuosa Benfeitoria* exprime, de forma condensada, o que se lê em 1137 b 19-24:

ὅταν οὖν λέγη μὲν ὁ νόμος καθόλου, συμβῆ (Υπερὶ τούτων παρά το καθόλου, τότε ὀρθῶς εχει, ηὶ παραλείπει ὁ νομοθέτης καὶ ἡμαρτεν ἀπλῶς εἰπών, επαγορθεσῖν το ελλειφθέν, ο καν ὁ νομοθέτης αὐτός αν εἶπεν ἐκεῖ παρών, κα εὶ ηἰδει, ἐνομοθέτησεν.

A palavra exacta era, portanto, *επιείκεια*. Não queremos com isto significar que o Infante D. Pedro a tomasse do original grego. O que o estudo das múltiplas citações que faz da *Ética a Nicómaco* nos permite afirmar é que ele a conhecia directamente, e não através de outros autores⁹¹. A via é que poderá ter sido a tradução de Gui-

⁹⁰ E.g. Elías Tejada, *Las doctrinas políticas en Portugal*, p. 143, nota 67.

⁹¹ O facto foi já reconhecido por Joaquim de Carvalho, «Cultura Filosófica», p. 599. Depois de um confronto exaustivo entre as citações da *Ética* no *De regimine*

Iherme de Moerbecke (c. 1260), possivelmente na edição comentada por S. Tomás de Aquino, porquanto o vocábulo em questão aparece em ambos transliterado *epiichia*⁹². A ser assim, teríamos de supor

principum de Egídio Romano e as da *Virtuosa Benfeitoria*, chegámos à conclusão de que apenas uma, tirada do Livro I, é comum a ambos (respectivamente, 1.1.8, p. 15v da edição de Roma, 1556, e VB 57), mas está formulada em termos tais que levam a supô-las independentes uma da outra.

⁹² A chamada *translatio vetus* (de Guilherme de Moerbecke) e os comentários foram reeditados por R. M. Spiazzi, *S. Thomae Aquinatis in decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nichomachum Expositio* (Taurini-Romae 1949). Daí transcrevemos a versão latina dos dois textos citados acima em grego:

De epiichia vero, et epiiche qualiter habet, proximum est dicere. Epiichia quidem ad iustitiam, epiiches autem ad iustum.

.... Cum igitur dicat lex universaliter, accidit autem in hoc praeter ea, quae universaliter, tunc recte habet ubi reliquit legis positior, et peccavit simpliciter dicens, dirigere quod deficit. Quod et legis positior sic utique diceret illic praesens. Et si sciret, lege posuisset.

[Agradecemos as fotocópias desta edição, existente na biblioteca da Faculdade de Filosofia de Braga, à amabilidade do Rev. Prof. Doutor Lúcio Craveiro da Silva.]

Nos *Divi Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Opera Omnia* (Antuerpiae, 1512), existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, figuram, além da *antiqua translatio* e dos comentários de S. Tomás, a *Ioannis Argyropoli translatio*, a qual substitui sempre *epieikeia* e *epieikes* por *aequitas* e *aequum*.

Outra hipótese a considerar seria a da mediação do *Memorial das Virtudes*, do qual D. Duarte escreveu «que das Heticas d'Aristotilles me ordenou o adayam de Sanctiago» (LC 207). Ora D. Alfonso de Cartagena, depois bispo de Burgos, esteve em Portugal entre 1421 e 1423, e compôs então a obra, a instâncias do herdeiro do trono, a quem a dedicou. Traduzido em castelhano no tempo dos Reis Católicos, o *Memoriale Virtutum* conserva-se inédito no Ms. 9178 da Biblioteca Nacional de Madrid, como informa Luciano Serrano, *Los Conversos Don Pablo de Santa Maria y D. Alfonso de Cartagena* (Madrid, 1942), pp. 241-242. Conseguimos, porém, graças aos bons ofícios do Dr. Dinis Canelas Castro Duarte, um microfilme do referido manuscrito, cuja leitura nos permitiu chegar à conclusão de que, embora a cronologia autorizasse a suposição, não foi esta a fonte do Infante D. Pedro. Efectivamente, a palavra grega aparece sempre grafada *epiqueya* (foi. 19, 19v, 20) e o passo transcrito no texto afasta-se muito mais do original:

Set intervenit hic epiqueya Nam ubi lex humana deficit ille qui est epiques, id est, habens istam virtutem secundum rationem naturalem dirigit iustum legale et supplet ubi lex deficit illud exequendo quod bonus legis lator conderet si scivisset.

Entre a acção difusora da cultura clássica exercida por D. Pedro e a de D. Alfonso de Cartagena nos respectivos países (que têm sido várias vezes comparadas) terá havido, portanto, paralelismo e não convergência. Lembre-se que ambos traduziram, independentemente um do outro, como provou Joseph M. Piei (*Livro dos Offícios*, pp. XII-XVII) o *De Officiis* de Cícero.

que a cópia do conhecimento do Infante mantinha a grafia com *k*, pois só esta letra poderá ter dado origem ao erro dos códices, como vamos ver.

Efectivamente, para além da contracção dos dois *li*, que é simples de explicar, procedeu-se à substituição do grafema *k* pelos grafemas *Ir*, fenómeno que pode ocorrer com facilidade no gótico do séc. XV, onde apenas se distingue *k* de *Ir* se a haste daquele se limitar a um traço vertical. Acresce que a letra era inusitada em português, o que facilmente levaria à confusão. Com efeito, em todo o tratado, ela apenas aparece uma vez, na palavra *kalendayro* (VB 318). O copista do Ms. de Viseu grafou a líquida da maneira acima referida na primeira ocorrência, mas não nas outras. O do Ms. de Madrid escreveu um *k* semelhante ao de *kalendayro* (foi. 132), no foi. 138, nas três primeiras ocorrências, mas *Ir* no mesmo foi. (quarta ocorrência) e no foi. 139. Não pudemos utilizar o Ms. de Oxford para este efeito, pois lhe falta a parte final.

O facto nada surpreende, se o compararmos com o que se verifica com outros helenismos directos usados, quer pelo Duque de Coimbra, quer pelo seu régio irmão, e que nem sempre aparecem bem transliterados. Assim temos, no *Livro dos Ofícios*:

«A esto chamam os gregos cathóthoma, que quer dizer officio comuü...» (p. 11)

«E em este logar perteece de sse fallar daquello que em latim se chama «decorum» e em grego «prepom». E em esta linguagem lhe podemos dizer «fremosura das obras», (p. 57)⁹³

«Dôbrez he a força do spirito e da natureza: hũa he posta no apetito, ao qual em grego chamam «hormé», que traz o homem de ca pera llá.» (p. 61)

«Dos gregos achamos que Scretes foy de doce e graciosa e festival pallavra, e que teve vantagem em toda maneira de ditar fingido, a que os gregos chamam «yronya». (p. 65)

«Em esta ciência se contém aquella a que os gregos chamavam «eutaxia», a qual nom he aquella a que nos chamamos modestia, na qual palavra se entende o modo que em cadahua cousa se deve teer, mas aquella eutaxia na qual se entende a guarda da ordenança.» (pp. 83-84)

«E o tempo perteecente pera cadahua obra se chama em grego «euchenci», e em ladinho boo aazo.» (p. 84)

«A pryncipal de todallas virtudes he aquella a que os gregos chamam «sophia»; que a prudência aa qual os gregos chamam «fronesim», nos entendemos que he outra...» (p. 90)

«A outra he de rrefrear os movimentos do coração, a que os gregos chamam «patos», e de fazerem obedientes aa rrazom os apetitos a que elles chamam «hormes». (pp. 103-104)

93 É um dos plágios de Zurara descobertos por Joaquim de Carvalho («Zurara», p. 37, nota 1), que demonstrou que o cronista não entendeu o texto.

Referimos estes exemplos todos para se ver que, na maior parte deles, a transliteração é correcta, apenas com a concessão ortográfica de escrever *m* final por *n* (*prepom*, de *πρεπον*, e *frone sim*, de *φρόνησιν* — onde ficou indevidamente a desinência de acusativo do original latino), y por *i* resultante do itacismo (*yronya*, de *ειρωνεία*), *t* por *th* (*patos*, de *πάθος*).

O único erro maior é o da p. 84, onde Piei teve de emendar o inexistente *Euchenci* para o exacto *eucairia* (de *ευκαίρια*).

Esta correcção habitual na transmissão dos helenismos forma um contraste flagrante com o que se passa, no mesmo manuscrito, relativamente aos nomes próprios, mesmo os mais conhecidos. Assim, e só para dar alguns exemplos, Sófocles aparece duas vezes, na p. 84 e na p. 85, com o nome de *Sophedem*; Euripides com o de *Eurupedes* (p. 201); Temístocles como *Themostides*, *Temostede* ou *Temostides* (pp. 45, 46, 65, 102, 171). É bem sabido de todos os editores que os termos mais passíveis de erro de transcrição são os nomes próprios, pela sua estranheza, mas certamente não é este o caso dos três exemplos mencionados. As faltas do *Livro dos Ofícios*, corrigiu-as J. M. Piei de maneira exemplar⁹⁴. Quanto à *Virtuosa Benfeitoria*, já se propuseram emendas, como a de *deantes* para *Cleantes*, de *Áristotílles e orílio* para *Ariston e Grilo*, de *st il e bom philosopho* para *Estílpom philosopho*⁹⁵. Muitas mais certamente haverá a introduzir, se um dia se fizer a edição crítica e comentada que tão necessária é.

Para já, e com os limites que essa e outras faltas nos impõem, poderemos concluir que, das quatro áreas lexicais que definimos, se

⁹⁴ Outro tanto havia já feito na sua edição do *Leal Conselheiro*, relativamente aos helenismos de D. Duarte: *atheos* por *theos* (207); *eubolia* (de *εὐβουλία*, com redução do ditongo) aparece grafado assim duas vezes, na p. 235, ou como *embolja* na p. 253, mas na p. 236 o Ms. tem *euuollia*; também *gnomi* (do gr. *γνώμη*, com itacismo) está escrito *gomy* na p. 236, *gnomy* na p. 253 e *guomj* na p. 237. Muito repetido é o abstracto *acidia* (gr. *ακηδία*), que na p. 265 era *acudia*, nas pp. 267, 268, 269 *aucidia* (pronúncia vocalizada que J. M. Piei supõe dever ser a da época — p. 265, nota 4) e na p. 275 *accidia*. (Sobre a possibilidade de a palavra estar no étimo do vocábulo português *azia*, vide J. M. Piei, *Miscelânea de Etimologia Portuguesa e Galega* (Primeira Série), [Coimbra, 1954], pp. 59-62). D. Duarte parece não ter consciência da verdadeira origem dos helenismos que emprega, porquanto na p. 253 escreve: «e esta se chama em latym embolja».

⁹⁵ A primeira é de A. Costa Ramalho, com base no Ms. de Oxford (vide supra, nota 3). Sobre a segunda, vide supra, nota 2. A terceira é de R. Ricard, *Études*, p. 130, nota 2.

apuraram os seguintes resultados: no campo teológico-eclésiástico, em trinta e três palavras de origem grega, umas vindas através do latim (num caso, do provençal), outras já formadas dentro da língua, seis registam-se pela primeira vez na *Virtuosa Benfeitoria*; no político, de sete lexemas, três são primeiras ocorrências; no filosófico-científico, em dezanove vocábulos, sete surgem pela primeira vez: no literário, de treze termos, oito são primeiros exemplos.

Outros helenismos, não pertencentes a nenhuma destas áreas, cadeyra (lat. *cathedra* < gr. *καθέδρα*), musica (lat. *musica* < gr. *μουσική*) e thesouro (lat. *thesaurus* < gr. *θησαυρός*), todos entrados cedo no léxico latino (o primeiro desde Horácio, o segundo desde Cícero, o terceiro desde Plauto, com diversas abonações), empregados, respectivamente em VB 147; 29; 30, 38, 126, 288, 289, não são novidade. Efectivamente, *cadeira* aparece num documento em latim bárbaro, do séc. X, segundo JPM; *música* era conhecido desde OE 31 (e JPM encontra-a já na versão galega da *General Estoria*); *tesouro* é do testamento de D. Afonso II. E, finalmente, temos a *epieikeia* aristotélica, de que tratámos em separado.

Por conseguinte, atingimos um total de mais de sete dezenas de palavras de origem grega repartidas por vários campos do saber, todas de carácter erudito, embora uma só tenha vindo directamente do grego. No estado actual dos nossos conhecimentos, um terço faz a sua entrada na língua através do tratado do Infante D. Pedro. Se outras razões não houvesse — e o estudo da estrutura da frase, com seu pendor marcadamente aforístico, e do uso da metáfora seriam outras — estas seriam suficientes para assegurar ao *Livro da Virtuosa Benfeitoria* um lugar de relevo na história da língua portuguesa, para além daquele que já há muito detém na história da prosa e na do pensamento político e moral.

Maria Helena da Rocha Pereira

Universidade de Coimbra

INDICE DE PALAVRAS

- accidia, acudia, auvidia* 354, η. 94
aequitas vide *equytas*
aequum 352, η. 92
 afeyçom humildosa 319
ἀκηδία 354, η. 94
 alegria 319
 alegria sobre auondante e stremada 319
A Ima, Da 334
 angeo, anio 321 e 324, n. 22
Apocalipse, Epocalipse, Epocalisse 323
 e n. 20, 324, n. 22
 apostolico, apostoligo 321, 322 en. 18,
 324, n. 22
 apostolo 322 e 324, n. 22
 arcebispo 321
atheos 354, n. 94
 azia 354, n. 94
- baptismo, boutissmo 322 e 324, n. 22
 barbaro, barboro 325
 bem 320, n. 14
bene 320, n. 14
 benefício 320, n. 14
 benefiçencia 320 en. 14
 benffeytoria 320 en. 14
benivolentia 320
 benquerença 320
Biblia vide *Brivia*
 bispado 322 e 324, n. 22
 bispo 321
 boutissmo vide baptismo
Brivia, Blivia 323 e n. 19, 324, n. 22
- cadeyra 355
 calendário vide kalendayro
 canonico (direito) 322 e 324, n. 22
 canonigo 324, n. 22
 cantiga 342
 canto 342
 caonigo 321
 caronica vide crónica
cathóρθoma 353
Cely et mundi 334
 christaão, chrisptaão, crischão 322 e
 324, n. 22
- christyndade, cristindade, chrisptan-
 dade 322 e 324, n. 22
 circonspecto 319, n. 12
 comédia 350, n. 89
 compor 349 e n. 87
 crónica, cronyca 337-338
- decorum* 353
 desgouernança 328
 desgouernar 328
Deuteronomio 323, n. 21, e 324, n. 22;
 vide *Uteronomio*
 dialogo, dialago 338 e n. 55
 dictador 348
dictamen 348 e n. 84
 dictandi, ars 348 e η. 84
 dictar 348-349
dictare 348 e η. 84
dictator 348 e n. 84
didascalicom, liuro 338
 ditador vide dictador
 ditar vide dictar
- Eclesiastes* 323 e 324, n. 22
Eclesiástico 323 e 324, n. 22
 egreia, eigreija 322 e 324, n. 22
εἰρῳνεια 354
eloquentia 344
επεικεια 351, 355
 epiiches, epiiches 352, n. 92
epiikeia, epiichia, epiqueya 351-353 e
 n. 42, 355
epilreya vide *epiikeia*
Epistolia 323 e 324, n. 22
Epocalipse, Epocalisse, vide *Apoca-
 lipse*
equytas 351, 352, n. 92
 escolar vide scollar
 escolástico vide scolastico
 escrever vide screuer
 esferico vide sferico
 esmola vide smolla
 espera 337, n. 53
 estoria, estorya 338

HELENISMOS NO «LIVRO DA VIRTUOSA BENFEITORIA»

357

- estoriador, storiador 338, 348
Ética 334
Euangelho 323 e 324, n. 22
eubolia 354, n. 94
εὐβολία 354, n. 94
euchenci vide *eucairia*
eucairia 353, 354
ευκαίρια 354
 Eurípides vide Eurupedes
 Eurupedes 354
eutaxia 353
 Evangelho vide Euangelho
Exaameron vide *Exameron*
Exameron, liuro 338
Exodo, *Exsodo*, *Eysodo* 323 e 324, n. 22
exultaciones 319
- facere* 320, n. 14
 fantasia vide fantesia
 fantástico 336 e n. 51
 fantesia 336 e n. 51
 fazer 320, n. 14
 fegura 343 e n. 70, 346
 figura vide fegura
 filosofal vide philosophal
 filosofia vide philosophia
 filosofo vide philosopho
 fingimento 349
 fisica vide phisica
 fisico vide phisico
Fisicos vide *Phisicos*
 fronesim 353, 354
- geeradores 320, n. 13
Génesis vide *Genesy*
Genesy 323 e 324, n. 22
gnomi, *gnomy*, *guomj* 354, n. 94
γνώμη 354, n. 94
 governador 328-329
 governança 327-328 e n. 28
 governar 325-327 e nn. 25, 26
 governo, governo 327
- Hexaameron* vide *Exameron*
 hierarquia vide iherarchia
 hipócrita vide ypocrita
 história vide estoria
 historiador vide estoriador
hormé 353 (bis)
- ídolo vide ydolo
 iherarchia 322 e 324, n. 22
iocunditates 319
 ironia vide yronya
- kalendayro 353
- lediçes 319
letiçie 319
 letras 342
 logiado 334, n. 44
 logica, losica, lisica 334 e n. 44
 logical 334, n. 44
 logico 334, n. 44
- mecânico 336
 Metafísica, Methafísica 334 e n. 43
 metro 350
 monge 322 e 324, n. 22, 350
moralis 320, n. 14
moralis benefiçencia 320, n. 14
 Musas 342
 musica 355
- obsecrações* 320 en. 15
observantia vide *ouseruançia*
ouseruançia 319
- padres 320, n. 13
 parayso 322 e 324, n. 22
 parentes 320, n. 13
 pathos, patos 353, 354
πάθος 354
 patriarca, patriarcha 322 e 324, n. 22
 pausa 339-340 e nn. 57, 58, 59, 61
 philosophal 333 e n. 39, 334
 philosophia 333-334 e n. 41
 philosopho 333
 phisica 334, 335 e n. 50
 phisico 335 e n. 49
Phisicos 334
 piedosa reuerença 319 e n. 13
pietas 319
 planeta, preneta 336
 poderio 328, n. 28
poema 341, 344
 poema 344
 poesia 341-349, 350
poesis 344 e 345, n. 75

358

BIBLOS

- poeta* 345, η. 75
 poeta 340-341 e η. 63, 342
 poetar 341
 poético 341
ποίησις 341
 polícia vide poliçia
Poliçia (= *Política*) 329-330 e nn. 31, 32
 poliçia, polecia 329-331 e nn. 31, 33
 política 331 e n. 34
 político 331-332
Polycraticiis 338
Poly cr atom 338
 pratica 337 e n. 54
 praticar 337 e n. 54
 pratico, platico 337 e n. 54
Predicamentos 334
prepom 353, 354
πρέπον 354
 profecia vide propheçia
 profeta vide propheta
 prologo, prologo 349-350
φρόνησιν 353, 354
 propheta, profeta 324 e η. 22
 proffecia 324 e η. 22
 prosa 341, 342, 350
 Salmo vide Salmo

religio 319
 rectorica, reytorica, rreytorica 350 e
 n. 88
 regimento 328, n. 28
 retórica vide rectorica
 regedor 351
 retorico 350
 rima, ritma 342

 Salmo, psalmo 323 e 324, n. 22
Salteiro 323 e 324, n. 22
 scolastico 323 e 324, n. 22
 scollar 335
 screuer 349
 senhor 320, n. 13
 senhora 320, n. 13
 senhorio 328, n. 28
 sferico, sperito, esferico 336-337
 smolla, esmolna 324 e n. 22
 sofisma 335 e n. 48

 sofismar 335 e n. 48
 sofista 335 e n. 46
 sofistaria 335, n. 46
 sofisticico 335 e n. 47
sophia 353
 Sopedem 354
 sophistico 335
 Sophocles vide Sopedem
 sperito 336
 storiador vide estoriador
 subieçom santa e religiosa 319
 subpricações 320 en. 15

 teologal vide théologal
 teologia vide theolisia
 teólogo vide theologo
 tesouro vide thesouro
 Themistocles vide Themostides
 Themostides, Temostides, Temostede
 354
 theolisia, teolisia, teoligia, theolisyia,
 theolesia, theolesya 323 e 324, n. 22
 théologal, theolegal 323 e 324, n. 22
 theologo, theolego 323 e 324, n. 22
theos 354, n. 94
 thesouro 355
 tirania 333
 tiranno, tyranno, tyrano 332-333
 tragédia, tragidia 350 e n. 89
 triaga 336
 trova 342
 trovar 347

 uirtuosa 320, η. 14
Uirtuosa Benffeytura 320, η. 14
Uteronomio, Uteronomyo, Utronomyo,
Utronomio 323

 verso 341, 342
 virtuosa vide uirtuosa
Virtuosa Benfeitoria vide *Uirtuosa*
Benffeytura

 ydolo 324 e n. 22
 ypocrita 324 e n. 22
 yronya 353, 354

 zodiaco 337

