

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

LÍNGUAS E LITERATURAS

In Honorem

Prof. Doutor Jorge Osório Prof. Doutor Joaquim Fonseca

TOMO I



II Série • Vol. XX • 2003

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

SÉRIE DE

«LÍNGUAS E LITERATURAS»

Publicação anual

Propriedade — Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Sede e Redacção — Faculdade de Letras do Porto
4150-564 Porto – Portugal

Organizadores — Maria da Graça L. Castro Pinto; John Greenfield; José Carlos Miranda;
Pedro Vilas Boas Tavares

Tiragem — 500 exemplares

Execução gráfica — Tip. Nunes, Lda — Porto

ISSN: 0871-1682

Depósito legal: 84313/94

Os trabalhos publicados são da responsabilidade
exclusiva do seus autores

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE

TOMO I

IN HONOREM — <i>Prof. Doutor Jorge Osório e Prof. Doutor Joaquim Fonseca</i>	3
A “FOTOGRAFIA” DA VIDA OU BREVES PALAVRAS DE HOMENAGEM	5
AS PALAVRAS-CHAVE PARA UM COLEGA	7
BIBLIOGRAFIA DO PROF. DOUTOR JORGE OSÓRIO	9
BIBLIOGRAFIA DO PROF. DOUTOR JOAQUIM FONSECA	17
AO CONTRÁRIO DE DANTE	25
A FORÇA DO DIZER	27
ARTIGOS	
JOSÉ ADRIANO DE FREITAS CARVALHO — <i>As ruínas na poesia portuguesa do século XVII: uma antologia breve</i>	31
JOHN GREENFIELD — <i>The figure of the night watchman in the dawn songs from Wolfram Von Eschenbach to Oswald Von Wolkenstein</i>	47
MARIA JOÃO PIRES — <i>Possibilidades e condicionantes da tradução de poesia: o caso de Baudelaire e Poe</i>	61
MARIA DA GRAÇA L. CASTRO PINTO — <i>The current status and future prospects or university programmes for seniors in Southern and mediterranean europe: the case of Portugal</i>	71
MARIA DE FÁTIMA MARINHO — <i>El-Rei Junot e Vida e Morte de Gomes Freire de Raul Brandão: nem história nem romance</i>	91

ÍNDICE

MARIA DE LURDES FERNANDES — <i>D, Maria, mulher de D. Manuel I: uma face esquecida da corte do Venturoso</i>	105
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA — <i>Osoir'Anes, a mulher-que-canta e as tradições familiares dos Marinheiros</i>	117
MARIA JOÃO REYNAUD — <i>Eça e o prazer do Conto. Razão, imaginação e escrita</i>	131
MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO — <i>A retórica do silêncio na literatura setecentista</i>	145
CRISTINA A. M. DE MARINHO — <i>D. João e Julieta de Natália Correia: tradição e transgressão</i>	171
FRANCISCO TOPA — <i>A declamação lírica de Basílio da Gama: um inédito recuperado</i>	187
FRANCISCO TOPA — <i>Poesia (pouco) diamantina: doze sonetos inéditos alusivos à administração mineira de Serro do Frio</i>	223
FRANCISCO TOPA — <i>Quatro poemas inéditos do abade Lima Brandão</i>	235
ZULMIRA C. SANTOS — <i>O Terramoto de 1755 como Apologia da religião Cristã: Lisboa Destruída. Poema (1803) de Teodoro de Almeida</i>	249
PEDRO VILAS BOAS TAVARES — <i>Em busca das virtudes primordiais do «estado apostólico»: os fundadores lóios nas «memórias» de Paulo de Portalegre (+ 1510)</i>	261
JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA — <i>Les stratégies «puérides» de l'autofiction chez Conrad Detrez et Eugène Savitzkaya: Ludo et La traversée de l'Afrique</i>	273
ISABEL MORUJÃO — <i>“A César o que é de César”: acerca da atribuição ao padre Simão Vaz de Camões, S. J. de dois textos editados em A Preciosa de Soror Maria do Céu</i>	297
LUIS FARDILHA — <i>João Rodrigues de Sá de Meneses na corte de D. Manuel</i>	305

ÍNDICE

JORGE DESERTO — <i>Não-lugar ou lugares outros? Notas sobre a utopia no teatro grego</i>	317
ANA MARTINEZ PEREIRA— <i>El simbolo de la grulla en la emblemática española</i>	331
LUDUMILA ARAGÃO — <i>O tema da velha nas cantigas d'escárnio e maldizer</i>	357
SUMMARIES	381
ÍNDICE	387

TOMO II

JORGE OSÓRIO — <i>Discurso e articulações interfrásicas nos primeiros Commentarii de Damião de Góis (1539)</i>	397
MÁRIO VILELA — <i>Os estereótipos da metáfora animal: comer gato por lebre</i>	429
MARIA DA GRAÇA L. CASTRO PINTO — <i>A dislexia: um tema a várias vozes</i> .	447
MARIA DA GRAÇA L. CASTRO PINTO — <i>As universidades da Terceira Idade em Portugal: das origens aos novos desafios do futuro</i>	467
FERNANDA IRENE FONSECA — <i>Vergílio Ferreira, Escrever: o título inevitável</i>	479
ANA MARIA BRITO — <i>Os possessivos em Português numa perspectiva de Sintaxe Comparada</i>	495
FÁTIMA OLIVEIRA — <i>O tempo dos indivíduos</i>	523
ISABEL MARGARIDA DUARTE — <i>O discurso das personagens em Os Maias: polifonia, modernidade</i>	539

ÍNDICE

OLÍVIA MARIA FIGUEIREDO — <i>Cadeias de referência do discurso. A designação no romance. Que farei quando tudo arde?</i>	551
ROGELIO PONCE DE LÉON ROMEO — <i>El Liber de octo partium orationis constructione (Medina del Campo, 1600), de Bartolomé Bravo, S.I. y sus comentadores durante los siglos xvii y xviii</i>	569
FÁTIMA BRAGA E ROSA BIZARRO — <i>Metáforas e representações de professores principiantes: do estudo de caso aos desafios de Bolonha</i>	607
JULIA CORDAS E MARGARIDA MOUTA — <i>A reinvenção da democracia ou a Universidade segundo Saramago</i>	637
FÁTIMA SILVA — <i>Contributo da hiponímia e da meronímia para a configuração de relações anafóricas</i>	657
 TRABALHOS DE ALUNOS	
<i>Fernanda Jones</i>	675
<i>Helena Lopes</i>	709
<i>Rómima Laranjeira</i>	717
RECENSÕES	725
SUMMARIES	735
ÍNDICE	741

A “FOTOGRAFIA” DA VIDA OU BREVES PALAVRAS DE HOMENAGEM

O espectador ao contemplar uma paisagem, por mais que queira, nunca fica de fora dela: fica situado no seu interior. Apenas Deus é a sua própria situação: não necessita de “relações”. Por isso, tentar dizer qualquer coisa pessoal de alguém que fez parte do nosso “meio ambiente” e durante um largo período de tempo é, de certo modo, falar de nós próprios. Revejo, neste momento, o cenário da homenagem feita pelo DEPER ao Prof. Jorge Osório, em que o homenageado, para meu espanto, de máquina fotográfica em punho e num manuseio onde a delicadeza de movimentos ia de paralelo com a perícia, estudava perspectivas, delineava ângulos. Efectivamente, a vista – seja ela a natural ou a das câmaras – chega antes das palavras –, é ela que nos situa no mundo. Era o seu lado desconhecido para mim: completava agora com imagens o que com palavras escritas tinha explicado sobre outros temas. Aliás, o recurso à imagem é a confissão tácita de que a palavra nunca explica de forma total o que vemos, e que o que vemos nem sempre se adequa às palavras que dizemos ou escrevemos. Isto vem também confirmar a necessidade que a Linguística Cognitiva tem sentido de completar com esquemas imagéticos a conceptualização e categorização do mundo.

A propósito deste breve esboço de testemunho pessoal sobre o Prof. Osório, lembro o que num distante dia de 1972, em Poitiers e no primeiro congresso em que participei, a saudosa Prof.^a Maria de Lurdes Belchior me disse: «o melhor lugar para se conhecer as pessoas era vê-las fora da “manada”». Para quem estava habituado a vê-lo nos corredores da Faculdade, de rosto fechado, com uma pasta cheia de livros e papéis, com comunicados para os Colegas ou para o Conselho Directivo, isto é, traços de alguém nado e criado no ar duro e frio do Marão, com um aspecto de frade capuchinho, não imagina que por detrás dessa máscara estava

muito mais do que isso: uma pessoa que se ria e sobretudo fazia rir, dotado de transparência e flexibilidade. Fazer uma viagem ao seu lado era ter a certeza de ouvir falar do seu entranhado amor à Faculdade, das suas preocupações pedagógicas, da sua preocupação em defender os seus pontos de vista, da frontalidade com que vias coisas e se afirmava sem rebuços, sem nunca se esconder por detrás das palavras ou de atitudes menos leais. Ouvi da sua boca as melhores anedotas e peripécias que me fizeram rir à gargalhada.

Ensinou-me a “gramática de valências” que na língua tudo é relação e a língua pretende representar e categorizar o mundo. Tudo é relação, solidariedade entre as coisas e as pessoas. E essa perspectivação do mundo levou o homem a ver o mundo como espelho, em que as coisas se reflectem e se expandem. Deve haver sempre um animal e um objecto que nos espelham, que são o nosso símbolo. Os símbolos aqui só podem ser o caracol (sempre com a CASA – a nossa casa comum –, com a REVISTA – a nossa revista – às costas) e aquela máquina fotográfica que o acompanha (espelhando a sua preocupação em ser verdadeiro e em não mentir ao descrever as coisas).

Mário Vilela

AS PALAVRAS-CHAVE PARA UM COLEGA

Será um defeito de quem dirigiu projectos de investigação, publicou artigos em revistas, procurar sempre seleccionar as palavras-chave do que se escreve. Também as pessoas têm palavras-chave que as retratam e resumem. No caso do Prof. Joaquim Fonseca – o linguista e o homem – talvez uma única palavra sirva como palavra-chave, ao mesmo tempo caracterizadora e resumidora: “pragmática”. Aliás, esta palavra, no seu sentido actual, quanto é do meu conhecimento, foi por ele introduzida em Língua Portuguesa, melhor dito, na Linguística feita em Portugal. Isto leva-me ao encontro de enunciado inferível dessa palavra-chave, para mim também um enunciado-chave: o que vemos ou aquilo em que acreditamos afecta o modo como vemos as coisas. Isto é, se definimos o homem como “animal loquens” (ou “homo loquens”), o linguista como “homo grammaticus”, neste caso concreto teremos o “homo pragmaticus”. As regras de quantidade de Grice aplicam-se à justa: não mais nem menos do que é necessário e imprescindível ou o “quantum satis” da retórica clássica: se se pode ir com uma perna não se usam as duas, se uma mão dá conta do recado não se utilizam as duas, se uma palavra é suficiente, para quê empregar mais do que essa palavra. A vida e a profissão identificam-se convergindo na pragmática.

Mas a palavra-chave “pragmática” depois expandiu-se em análise do discurso – a sua outra palavra-chave – e aqui nasce o “homo rhetoricus”: em que a descrição e a inferência se jogam na ocultação por detrás das palavras, em que não se lineariza claramente o entendido e o “entendido”, o posto e o pressuposto, o implicado e o implícito. A perspectiva fotográfica aqui não funciona, o conhecimento e a explicação não se adequam completamente à visão.

Estas duas palavras-chave – pragmática e análise do discurso – fornecem a explicação de atitudes e acções: saber ouvir, ser capaz de perceber as coisas e ter a percepção da decisão adequada. Trata-se de um silogismo.

Durante muito tempo, os corredores da Faculdade recordarão as suas gargalhadas sonoras que soltava, sobretudo, quando ouvia anedotas no seu grupo restrito de amigos.

Mário Vilela

BIBLIOGRAFIA
PROF. DOUTOR JORGE OSÓRIO

SCRIPTA EDITA ET IN PRELIS

I. EDITA

Me. João Fernandes “Rhetor Conimbricensis”, *A Oração sobre a Fama da Universidade (1548)*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1967

O “Convivium Religiosum” de Erasmo, numa edição coimbrã dos “Colóquios”, “Humanitas”, XXV-XXVI, Coimbra, 1974, p. 239-263

Crítica e Humanismo no Renascimento, “Humanitas”, XXVII-XXVIII, Coimbra, 1975-1976, p. 23-51

Em torno do humanismo de Damião de Góis: A divulgação dos Opúsculos através da correspondência latina, “Annali dell’ Istituto Universitario Orientale”, Nápoles, 1976, p. 297-342

Autour d’ un discours humaniste d’ un éditeur coimbrois des “Colloques” d’ Érasme, “Arquivos do Centro Cultural Português”, XI, Paris, 1977, p. 41-106

Frei Heitor Pinto leitor da “Menina e Moça”, “Biblos”, LIII, Coimbra, 1977, p. 459-500

Sentido e forma em Tomás António Gonzaga. A Propósito do seu horacianismo, “Revista de História”, II, Porto, 1979, p. 5-22

O Testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino. Algumas reflexões, “Humanitas”, XXXI-XXXII, Coimbra, 1979-1980, p. 71-96

BIBLIOGRAFIA

- As redondilhas "Sobre os rios": Ensaio de leitura a partir do "Cancioneiro de Cristóvão Borges"*, "Arquivos do Centro Cultural Português", XVI, Paris, 1981, p. 427-436
- Colaboração nos *Soziale Typenbegriffe von Homer bis Aristoteles und ihr Fortleben im Portugiesischen*, na parte elaborada e redigida por Maria Helena da Rocha Pereira *Das Fortleben altgriechischer Typenbegriffe im Portugiesischen*, Band 6, Berlin, Akademie Verlag, 1982, p. 351-393
- Um contributo francês para o ensino coimbrão no séc. XVI: A edição do "Organon" de Aristóteles*, "Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France", Paris, 1983, p. 67-89
- No V Centenário de Sá de Miranda*, "Humanidades", 3, Porto, Associação de Estudantes da Faculdade de Letras da U.P., 1983, p. 106-111
- L'Humanisme portugais et l'Espagne: Luis Vives et les Portugais. A propos d'un livre dédié à João de Barros*, "L'Humanisme portugais et l'Europe", Paris, 1984, p. 229-244
- O texto da tradução do "Cato Maior" por Damião de Góis: alguns problemas críticos*, "Critique Textuelle Portugaise", Paris, 1986, p. 185-198
- Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da écloga "Alejo"*, "Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas", II, Porto, 1985, p. 47-103
- As redondilhas "Sobre os rios" no "Cancioneiro de Cristóvão Borges"*, "Actas" da III Reunião Internacional de Camonistas, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, pp. 269-288
- O diálogo no humanismo português*, "O Humanismo Português. 1500-1600", Lisboa, Academia das Ciências, 1988, p. 383-412
- Cícero traduzido para português no século XVI: Damião de Góis e o "Livro da Velhice"*, "Humanitas", XXXVII-XXXVIII, Coimbra, 1986, p. 191-266
- "Cantiga de escarnho" galego-portuguesa: sociologia ou poética?*, "Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas", III, Porto, 1986, p. 153-197

BIBLIOGRAFIA

- O Humanismo: a intersecção da “história cultural” com a “história literária”*, “Problemáticas em História Cultural”, Anexo I de “Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas”, Porto, 1987, p. 209-231
- Énoncé et dialogue dans les “Colloques” d’Érasme*, “Actes du Colloque International “Érasme” (Tours, 1986), Genebra, Librairie Droz, 1990, p. 19-34
- Diálogo e citação nos “Colóquios” de Erasmo*, “Humanitas”, Coimbra, XLI-XLII, 1989-1990, p. 99-119
- Alguns aspectos literários de Erasmo em “Lingua” (1525)*, “Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas”, IV, Porto, 1987, p. 7-41
- Os primeiros textos em latim de propaganda da Expansão portuguesa. Séc. XV-XVI*, “Actas do Congresso Internacional “Bartolomeu Dias e a sua Época”, vol. IV, “Sociedade, Cultura e Mentalidades na Época do *Cancioneiro Geral*”, Porto, 1989, p. 533-545
- Algumas considerações sobre a “Crónica do Imperador Clarimundo”* “Revista da Faculdade de Letras”, 5ª Série, Nº 13-14, Lisboa, 1990, p. 145-155
- Ressonâncias de Medeia em tempos medievais e renascentistas*, “Medeia no Drama Antigo e Moderno”, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991, p. 199-208
- Aspectos da narrativa em João de Barros e em Bernardim Ribeiro. Um confronto*, “Máthesis”, 1, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1992, p. 35-54
- D. Dinis: o Rei, a Língua e o Reino*, “Máthesis”, 2, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 1992, p. 17-36
- Uma carta de João Rodrigues de Sá de Meneses sobre Rui de Pina*, “Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho”, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1992, p. 137-156
- Humanismo e História*, “Humanismo Português na Época dos Descobrimentos”, Coimbra, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 1993, p. 461-483

BIBLIOGRAFIA

A prosa do Infante D. Pedro. A propósito do “Livros dos Ofícios”, “Biblos”, LXIX, Coimbra, 1993, p. 107-127

A propos de l'emploi de “grito/gritar” dans la poésie lyrique de Luís de Camões, “Langage et Vérité, Études Offertes à Jean-Claude Margolin”, Genebra, Librairie Droz, 1993, p. 255-263

Erasmus, a cortesia e a piedade, “Espiritualidade e Corte em Portugal (Séculos XVI a XVIII)”, Anexo V de “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, Porto, Faculdade de Letras - Instituto de Cultura Portuguesa, 1993, p. 7-22

Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV. Algumas considerações, “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, X, Porto, 1993, p. 93-108

De Homero ao séc. XVI. Algumas notas sobre o riso e o discurso directo na tradição narrativa, “Humanitas”, XLVI, Coimbra, 1994, p. 231-243

Reflexos de Tordesilhas numa nota antiportuguesa de Pedro Mártir de Anghiera, “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, XI, Porto, 1994, p. 191-213

Hilarião Brandão, “Antologia de Espirituais Portugueses”, org. de Maria de Lourdes Belchior, José Adriano de Carvalho e Fernando Cristóvão, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 327-351

Duarte de Resende, tradutor do “Laelius de Amicitia”, “Humanitas”, Coimbra, XLVII, 1995, p. 721-738

Sobre a organização do Livro I da “Compilação” das Obras de Gil Vicente, “Máthesis”, 4, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1995, p. 35-48

Acerca de uma hipótese de Vergílio Ferreira sobre Camões, “Actas” do Colóquio Interdisciplinar “Vergílio Ferreira. Cinquenta anos de vida literária”, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995, p. 445-455

Algumas reflexões sobre o ‘Preâmbulo’ de “Menina e Moça”, “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, XIII, Porto, 1996, p. 65-85

Evocação da Biblioteca, “Da memória do mundo”, 1, Porto, Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p. 59-60

BIBLIOGRAFIA

Christiana persuasio Erasmi opinione, “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, XV, Porto, 1998, p. 233-258

Da cítola ao prelo. Estudos sobre Literatura. Séculos XII-XVI, Porto, Granito Editores e Livreiros, 1998

O tópico ovidiano da “militia erotica” no “Cancioneiro Geral” de Resende (intertextualidades maliciosas), “Raízes Greco-Latinas da cultura portuguesa”, Actas do I Congresso da APEC, Coimbra, 1999, p. 135-146

Considerações em torno do “De gestis” do Pe. José de Anchieta. Cruzamentos literários, “Actas” do Congresso Internacional “Anchieta em Coimbra — Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)”, Porto, Fundação Engº António de Almeida, 2000, p. 681-703

Viagem ao mundo das notas, “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, XVI, Porto, 1999, p. 263-293; também “II Encontro Questões Pedagógicas”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 75s

O persuasor cristão segundo Erasmo, “A Retórica Greco-Latina e a sua perenidade”, Porto, Fundação Eng. António e Almeida, 2000, p. 697-714

Das “Neue” an der “cantiga de amigo”, trad. alemã da comunicação *O “novo” da cantiga de amigo*, publ. in *Frauenlider / “Cantigas de amigo”*, Herausgegeben von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller, Estugarda, S. Hirzel Verlag, 2000, p. 213-225 (Tradução para alemão do texto em português)

Plutarco revisitado por João de Barros, “Ágora. Estudos Clássicos em Debate”, 3, Aveiro, 2001, p. 139-155

Um “género” menosprezado: a narrativa de cavalaria do séc. XVI, “Máthesis”, 10, Viseu, 2001, p. 9-34

“Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente”. Anotação sobre um preceito de “Menina e moça”, “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, XVIII, Porto, 2001, p. 107-132. (Também “Actas. Colóquio Internacional Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925)”, Porto, Escola Secundária Carolina Michaëlis, 2001

INTRODUÇÃO

A “Compilação” de 1562 e a “fase” manuelina de Gil Vicente, “Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas”, XIX, Porto, 2002, p. 211-234

“A minha arma é esta caneta de 10 réis”. Uma Camiliana oferecida à Faculdade de Letras do Porto, “Revista da Faculdade de Letras ∇ Línguas e Literaturas”, XIX, Porto, 2002, p. 571-592

Luís de Camões e Ausias March, “Península. Revista de Estudos Ibéricos”, nº 0, Porto, Instituto de Estudos Ibéricos / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p. 171-183

II. *IN PRELIS*

Errâncias por leituras italianas, Actas do I Encontro de Italianística “Caminhos da Italianística em Portugal”, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras, 25 de Fevereiro de 2003

Discurso e articulações interfrásicas nos primeiros “Commentarii” de Damião de Góis (1539), “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, XX, Porto, 2003

Em torno dos dois “De Bello Cambaico” de Damião de Góis, “Máthesis”, 12, Viseu, 2003

Jorge Osório

BIBLIOGRAFIA
PROF. DOUTOR JOAQUIM FONSECA

PUBLICAÇÕES

1. DISSERTAÇÕES

— 1970 — *Elementos para o estudo da colocação do epíteto em português*, Coimbra (Dissertação de Licenciatura) – (296 p.)

— 1981 — *Coesão em Português. Semântica-Pragmática-Sintaxe*, Porto (Dissertação de Doutoramento / Faculdade de Letras) – (603 p.)

— 1982 — *Aspectos da formulação de ênfase em Português*, Porto (Dissertação Complementar de Doutoramento / Faculdade de Letras) – (57 p.)

2. ARTIGOS

— 1976 — “Dimensões pragmáticas da linguagem e sua exploração na didáctica da língua materna”. (em colaboração com F. Irene Fonseca), in *Actas do I Encontro Nacional para a Investigação e Ensino do Português*, Lisboa (Ed. dos Centros de Linguística de Lisboa e do Porto) – (12 p.)

— 1984 — “Verbos simétricos”, «Boletim de Filologia», XXIX, Lisboa (20 p.)

— 1985 — “Sintaxe, Semântica e Pragmática das comparações emblemáticas e estruturas aparentadas”, «Revista da Faculdade de Letras -Línguas e Literaturas», Vol. II, Porto (37 p.)

INTRODUÇÃO

- 1986 — “A frase no texto. Algumas propostas de trabalho para a aula de língua materna”, «Palavras», nº.9, Lisboa. (8 p.)
- 1986 — “A centralidade do verbo no Enunciado”, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Vol. III, Porto (16 p.)
- 1987 — “Quelques considérations sur l’enseignement des langues de spécialité”, «Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas», Vol. IV, Porto (8 p.)
- 1988 — “Coerência do Texto”, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Vol. V, Porto (11 p.)
- 1988 — “Ensino da língua materna como pedagogia dos discursos”, «Diacrítica», nº 3, Braga (13 p.)
- 1989 — “Aspectos da sintaxe do adjectivo em português”, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Vol. VI, Porto (14 p.)
- 1991 — “As articulações discurso-metadiscurso e a sua exploração na didáctica do português como língua estrangeira”, in *Actas do Seminário Internacional ‘Português como Língua Estrangeira’*, Macau (16 p.)
- 1991 — “Heterogeneidade na língua e no discurso”, «Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas», Vol. VIII, Porto (43 p.)
- 1992 — “«Elogio do sucesso»: a força da palavra / o poder do discurso”, «Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas», Vol. IX, Porto (52 p.)
- 1993 — “Predicação do complemento directo em português”, «Máthesis», nº 2, Universidade Católica Portuguesa/Centro de Viseu (21 p.)
- 1993 — “Pragmática dos enunciados vazados nas sequências ‘p! e q’ e ‘p! ou q’”, «Diacrítica», nº 7, Braga (29 p.)
- 1993 — “Funções sintácticas e funções semânticas do adjectivo em português”, in Fonseca, J., *Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português*, Porto (Colecção Linguística/ Porto Editora, nº 1) – (25 p.)

INTRODUÇÃO

— 1993 — “Pragmática das perguntas *como p, se q?* e *como não p, se q?*”, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Vol. X, Porto (16 p.).

— 1994 — “O lugar da Pragmática na Teoria e Análise linguísticas”, «Máthesis», nº 3, Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Letras/Viseu (7 p.)

— 1994 — “Para uma iniciação metódica à Pragmática Linguística”, in Fonseca, J., *Pragmática Linguística - Introdução, Teoria e Descrição do Português*, Porto (Coleção Linguística/ Porto Editora, nº 5) – (35 p.)

— 1994 — “Dimensão accional da linguagem e construção do discurso”, in Fonseca, J., *Pragmática Linguística. Introdução, Teoria e Descrição do Português*, Porto (Coleção Linguística/Porto Editora, nº 5) – (26 p.)

— 1994 — “Pragmática e sintaxe-semântica das consecutivas”, «Revista Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Vol. XI, Porto (89 p.)

— 1994 - “A organização e o funcionamento do bloco sintagmático *N1 como N2*”, «Revista Portuguesa de Filologia», Coimbra (28 p.)

— 1996 — “O discurso de *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo - o *Diálogo P*”, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Vol. XIII, Porto (58 p.)

— 1996 — “O funcionamento discursivo de ‘*se não A, pelo menos B*’”, «Diacrítica», nº 11, Braga (39 p.)

— 1998 — “«O grau zero»: discurso, representações ideológicas e construção do sentido”, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Vol. XV, Porto (42 p.)

— 1999 — “Aspectos centrais da semântica-sintaxe e pragmática dos predicados de sentimento”, «Diacrítica», nº 13-14, Braga (41 p.)

— 1999 — “Le discours d’opinion dans la presse écrite portugaise: étude d’un cas”, in Carreira, M.H.A. (Org), *Faits et effets linguistiques dans la presse actuelle (Espagne, France, Italie, Portugal)* – «Travaux et Documents», nº 4 - 1999, Paris (Presses Universitaires de Vincennes) – (40p.)

— 2000 — “O discurso da *Carta de Guia de Casados* (de D. Francisco Manuel de Melo)”, «Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas», Vol. XVII, Porto (126 p)

— 2001 — “«Viva a Guiné-Bissau»: a construção do sentido e da força persuasiva do discurso”, in «Clac», nº 6/2001 (revista electrónica, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Univ. Complutense – Madrid/www.ucm.es/info/circulo/)

— 2003 — “O funcionamento discursivo das comparativas condicionais independentes”, «Diacrítica, Linguística», nº 17, Braga (49 p.)

— 2003 — “As comparativas condicionais como elementos configuradores de textualidade” (no prelo, 39 p. dact.)

— 2003 — “Análise linguística – textual-discursiva – de um segmento de **Memória de Elefante**, de Lobo Antunes” (no prelo, 22 p. dact.)

3. LIVROS

(Nota: com a excepção do indicado em primeiro lugar, os livros retomam alguns dos textos referenciados em 2. – embora com modificações, e extensões, mais ou menos acentuadas – e ainda segmentos, também modificados, do segundo trabalho averbado em 1. Esta mesma observação vale para os textos integrados nos livros referidos em 4.).

— 1977 (1999) — *Pragmática linguística e ensino do Português*, Coimbra (Almedina) [em colaboração com F.Irene Fonseca] – (163 p.).

— 1992 - *Linguística e Texto/Discurso. Teoria, descrição, aplicação*, Lisboa (ICALP) – (380 p.)

— 1993 (2000) — *Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português*, Porto (Colecção Linguística/Porto Editora, nº 1)- (207 p.)

INTRODUÇÃO

— 1994 — *Pragmática Linguística — Introdução, Teoria e Descrição do Português*, Porto (Colecção Linguística/Porto Editora, nº 5) – (253 p.)

— 2001 — *Língua e Discurso*. Porto (Colecção Linguística/Porto Editora, nº 14) – (273 p.)

4. Organização de livros

— 1998 — *A organização e o funcionamento dos discursos. Estudos sobre o Português* — Tomo I. Porto (Colecção Linguística/Porto Editora, nº 8)- [organização e colaboração] – (202 p.)

— 1998 — *A organização e o funcionamento dos discursos. Estudos sobre o Português* - Tomo II. Porto (Colecção Linguística/Porto Editora, nº 9)- [organização e colaboração] – (283 p.)

— 1998 — *A organização e o funcionamento dos discursos. Estudos sobre o Português* — Tomo III. Porto (Colecção Linguística/Porto Editora, nº 10)- [organização e colaboração] – (223 p.)

5. RELATÓRIOS CIENTÍFICO-PEDAGÓGICOS

— 1984 — *Introdução aos estudos linguísticos. Relatório e Programa*, Porto (trabalho para concurso para Professor Associado da Faculdade de Letras do Porto) – (82 p.).

— 1989 — *Correntes Modernas da Linguística. Programa e Metodologia*, Porto (trabalho para provas de Agregação em Linguística na Faculdade de Letras do Porto) – (96 p.).

6. VÁRIA

— 1973 — Recensão crítica a L. Morawska, *L'adjectif qualificatif dans la langue des symbolistes français (Rimbaud, Mallarmé, Valéry)*, Poznan, 1964, «Revista Portuguesa de Filologia», XVI (1972-73), Coimbra.

INTRODUÇÃO

- 1979/80 — Colaboração em *Verbo-Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 19 e 20 (Suplemento) com os seguintes artigos: *Aceitabilidade; Ambiguidade; Antonímia; Binarismo; Causativo; Contexto; Deixis; Denotação; Epíteto; Gramaticalidade; Constituintes Imediatos; Distintivo (Propriedade ou traço); Estrutura profunda e superficial.*
- 1984 — “A propósito de um Colóquio Europeu. A componente cultural no ensino de línguas. Breves notas sobre o ensino do Português a estrangeiros”, «ICALP-Boletim Interno», Dezembro
- 1984 — Recensão crítica a Jef Verschueren, *Pragmatics: an annotated bibliography*, Amsterdam, 1978, «Revista Portuguesa de Filologia», XVIII, Coimbra
- 1988 — “Note sur la production terminologique en Portugais”, «TermNet News», 22, 1988 (“Special Issue on the Iberoamerican Countries”).
- 1989 — Apresentação de Pinto Bull, B., *O crioulo da Guiné-Bissau: Sabedoria e Filosofia* (Lisboa, ICALP/Bissau, INEP, 1989), «ICALP-Revista», nº 15, Lisboa.
- 1998 — «O ensino da gramática», entrevista a «*EU Ensino Português*», Porto Editora, Porto

7. ACTIVIDADE EDITORIAL

- Cria e dirige, desde 1993, a *Colecção Linguística/Porto Editora* (catorze volumes publicados).

AO CONTRÁRIO DE DANTE

O anfiteatro estava cheio, apesar do dia da semana (sexta-feira) e da hora (oito e meia da manhã). A noite anterior fora de farra e deixara marcas nas olheiras de uns e nos bocejos de outros. Mas todos estavam ali com um único propósito: queriam satisfazer a curiosidade alimentada ao longo dos anos anteriores de Faculdade acerca de um dos professores mais conhecidos, o Doutor Jorge Osório.

Fora logo no primeiro ano, atirados de novidade em novidade, por entre capas, praxes, cervejas e descidas ao piso -1 da Biblioteca, que ouvíramos falar dele aos mais velhos como um dos professores mais carismáticos, para o bem e para o mal. Certo era que não deixava nenhum aluno indiferente.

Por isso aguardávamos com expectativa aquela primeira aula de Literatura Portuguesa II. Quando o Professor Osório entrou na sala alguém falou num certo ar de cavaleiro templário. Sorrisos.

Logo aí, fomos surpreendidos pelo modo como o Doutor Osório expunha a matéria. Discorrendo, nesse dia, sobre a literatura oral e a passagem da oralidade à escrita, pareceu-nos (o que se veio a confirmar ao longo de todo o ano lectivo) que as suas aulas eram muito bem estruturadas e cadenciadas, harmonizando as várias incursões paralelas que fazia com o fio condutor inicial. As aulas eram de tal modo saborosas que muitos se limitavam a ouvi-lo, concentrando-se mais nas suas palavras e menos na preocupação de tirar apontamentos.

Às vezes interrompia a sua exposição com uma pergunta, momento que muitos temiam, por várias razões. Numa dessas primeiras aulas, em que tratávamos da introdução da imprensa em Portugal, resolveu perguntar se “algum dos senhores presentes” sabia o que era um incunábulo.

Um incunábulo!!!! Mas que diabo seria isso? Alguns trocavam olhares de espanto, outros baixavam a cabeça sobre o caderno, fingindo escrever qualquer coisa. Todos esperávamos que alguém respondesse, mas só ouvimos o silêncio total, até que o Doutor Osório o quebrou: “Ai, ai... Então ninguém sabe? Bem,

parece que se os senhores morressem hoje iam direitinhos para o céu, por obra da Doutra e Santa Ignorância”.

Ao longo desse ano lectivo, o Professor Osório ajudou-nos a combater essa doutra e santa ignorância. Com ele visitámos vários recantos da literatura portuguesa que nos eram desconhecidos ou que conhecíamos mal. Nas suas aulas fizemos a viagem inversa de Dante, abandonando o Paraíso em busca do Inferno da sabedoria. Espero que um dia possamos fazer companhia ao nosso professor e arder com ele *ad aeternum* nas chamas do conhecimento. Celestial, não?

*Joana Gomes**

* Aluna finalista do curso de Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses.

A FORÇA DO DIZER

Recordo com tal nitidez que parece ter sido ontem: Anfiteatro Nobre da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vai iniciar-se a aula de *Introdução aos Estudos Linguísticos* – uma das primeiras do curso de Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses, em que havia acabado de ingressar nesse ano lectivo de 1989/90. Os alunos já estão na sala quando, com a calma inversamente proporcional ao nosso nervosismo de caloiros, o Professor Joaquim Fonseca entra, se senta à secretária, inicia a aula. Os pressupostos epistemológicos da Linguística como ciência e os seus marcos teóricos – os fundamentos básicos do pensamento de Saussure, as principais orientações do estruturalismo, as teses e instrumentário da Teoria Generativo-Transformacional e os grandes domínios da reflexão sobre Enunciação e Pragmática Linguística – foram-nos sendo apresentados da forma mais natural e aparentemente óbvia. Ficávamos fascinados com o seu pensamento rigorosamente estruturado, o seu discurso logicamente organizado e a familiaridade com uma terminologia a que tínhamos então acesso pela primeira vez e nos chegava, por vezes, com uma indecifrável densidade. Do discurso pedagógico do professor que, perante as interrogações e dúvidas bem visíveis no rosto do largo conjunto dos que assistiam a estas aulas, procurava simplificar os conceitos, por exemplificação ou por associação com situações quotidianas, perpassava a complexidade dos assuntos abordados. Os sorrisos e alguns comentários do investigador e importante linguista (que só mais tarde eu descobriria na sua escrita), embora não se sobrepusessem ao discurso pedagógico do professor, vinham, a instantes, cruzar-se nesse dizer. Ficávamos intrigados. Para além do conhecimento transmitido ficava do seu dizer a interpelação à nossa curiosidade para uma procura de mais aprofundados e novos saberes nessa área em que nos iniciávamos.

Foi já em 1995, no Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva, que contactei, de forma reflectida, com a escrita do Prof. Joaquim Fonseca. Ela trazia-nos o produtivo e intenso trabalho intelectual do linguista: as reflexões problematizantes; a análise de aspectos centrais da textualidade como a coerência/coesão; os estudos de sintaxe-semântica e pragmática do Português onde se contam as descrições pragmáticas e semânticas de elementos como os adjectivos, dos predicados de sentimento, ou de construções como as consecutivas ou sequências interrogativas “*como p, se q?*” e “*como não p, se q?*”; as estimulantes análises de textos/discursos de natureza argumentativa (Diálogo I de *Corte na Aldeia*, de Rodrigues Lobo, «Elogio do Sucesso», «O grau zero», «Viva a Guiné-Bissau»). Tais descrições serviam de base para o diálogo, às vezes discussões, que preenchiam os seminários, quando o Professor Joaquim Fonseca ouvia seriamente as nossas incipientes e quiçá atrevidas tentativas de indagação. Devo, aliás, referir que esses textos rigorosos e estimulantes eram lidos quase sempre antes da realização de qualquer dos trabalhos requeridos para nos imbuirmos do seu registo de escrita preciso, rigoroso, estruturado. Era o motor para a nossa construção.

Dois anos de orientação da dissertação de mestrado: dois anos em que o desafio, a interpelação, o contínuo e repetido trabalho em busca de, mesmo que de forma ténue, nos aproximássemos do seu registo de escrita – preciso, rigoroso, estruturado – eram constantes. Os comentários críticos, fruto de uma leitura analítica fina e profunda que abriam pistas orientadoras de novos desenvolvimentos, sobressaem deste trabalho.

O professor foi, enfim, um Mestre que abriu e estimulou o meu interesse pela Linguística, o Mestre que abriu caminhos de leitura e estudo na Pragmática e na Análise do Texto/Diálogo, o Mestre que, enfim, representou sempre para mim um desafio, uma interpelação constante, tanto na palavra como na escrita. Ensinou-me o não contentamento com o satisfatório, com a evidência, com as primeiras cinco versões...; ensinou-me o sentimento da procura, do aprofundamento, do aperfeiçoamento; ensinou-me a não dependência excessiva do professor-aluno (os seus *actos directivos não impositivos* – «Avance», «Experimente», «Arrisque» – eram constantes); ensinou-me o sentimento da procura, do aprofundamento, do aperfeiçoamento...

Sónia Rodrigues

AS RUÍNAS NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII UMA ANTOLOGIA BREVE

*Para o Jorge e para o Joaquim: antes de mais - como sempre - os poemas,
e depois - muito depois - o comentário.*

1

Sextina

Que se fez de Cartago? Escassamente
Mostra sinal de seu destroço a praia.
Em fim, morrem cidades, morrem reinos,
Cobre o fausto e a pompa area e erva,
E nós, inda soberbos, vendo claro
Que tudo gasta e leva o tempo esquivo.

Porém, por mais que se descobre esquivo,
Amostrando que a vida escassamente
Pode ver cousa que não leve em claro,
Não deixamos do mundo a cega praia,
Não vendo tornados em area e erva
Mil edificios de bravosos Reinos.

Se ricas torres, se galhardos Reinos
Não poderam gastar do tempo esquivo
A viva força, e venenosa erva,
Que será dos mortais, que escassamente
Tocam da vida a lagrimosa praia,
Quando já a morte os arrebatava em claro?

Oh como vemos descoberto e claro
Esta verdade, que por vários reinos
Houvera de correr de praia em praia,
Mas ninguém quer o desengano esquivo!
Todos lhe fogem; inda escassamente
Nace, quando se arranca e corta em erva.

Ditoso aquele que em nacendo a erva,
Que tolhe o fruto d'alma, logo claro
A vê, e corta, e deixa escassamente
O rasto dela, e por triunfo ou Reinos
Não quebranta o que deve, e pisa esquivo
Quanto recolhe a mais ditosa praia.

Nem grata selva, nem fermosa praia,
Nem linda flor, nem estimada erva
Se poderá livrar do tempo esquivo.
Tudo nos levará de claro em claro;
Inda de grandes e soberbos Reinos
Nos deixará a notícia escassamente.

Em fim, vidas e Reinos dão na praia
Da certa morte; escassamente a erva
Nace, e já claro a leva o tempo esquivo.

Duarte Dias, *Varias obras em lingoa Portuguesa, e Castelhana*, Madrid, Luis Sánchez, 1592, 68r-68v (ed. de António Cirurgião, Paris, 1991, 227-228).

2

Tróia destruída

A flebiles cenizas reducida,
La cabeza del Asia, respetada,
Aunque fué por las armas desdichada,
Quedó por las desdichas conocida.

Por las llamas del odio consumida,
Fenix fue por el fuego eternisada,
Y la gloria al agravio vinculada,
Celebrada quedó por ofendida.

En láminas de eternos pedernales
Sus desdichas los hados escribieron,
Con rubricas de llamas inmortales.

Comum alivio, que a los males dieron,
Que fuesen conocidos por los males,
Los que por las venturas no lo fueron.

Paulo Gonçalves de Andrada, *Varias Poesias offerecidas a Francisco de Faria Severim, Chantre na See d'Evora*, etc..Em Coimbra, Na officina de Manoel Dias Impressor da Universidade, anno 1658, 30v (1º ed. 1629).

3

Ruina de sumptuoso edificio

Este, que a las edades obediente,
Cadaver prodigioso,
Em trozos a la tierra desparcido,
Sino en cenizas desatado al viento,
Logra en la tierra formidable asiento,
Donde piedosamente recebido
Con trato, bien que pobre, generoso,
Firme, sino decente,
Entre la amiga hierba,
Eternisado tumulo conserba,
A sua perdidas glorias y delicias,
Cortesés, aunque bárbaras, caricias.
Y las tenaces yedras,
Vestiendo nobles, y abrazando graves,
A las desnudas y estrañeras piedras,
Con alagos suaves,
Resignados en rústicos abrazos,
Señas, sino de amor, de cortesia,
Repite cada día.
A su desdicha indisolubles lazos,
A grandezas que yacen por el suelo
Sino arrimo, consuelo,
Cobrando en qualquier suerte,
Temor la vida, adulación la muerte.

Este, que conocerse deja a penas,
Y en si mismo escondido,
No se halla a si, dentro de si perdido.
Un tiempo, de si mismo remontado
Se vió de sus principios olvidado,
Alto edificio fue, cuyas almenas,
Con osados sacrílegos alientos,
En fé de sus cimientos,
Se fueron coronar a las estrellas
De lucidas centellas.
Sino fue que arrogante
De cada almena fabricó un Gigante,
Que desmentidos hijos de la tierra,
Dieron sobre sus ombros
Al mundo todo asombros,
Leyes al aire, y a los cielos guerra.
El viento a su grandeza respetoso,
Registraba su aliento,
Y soberbio señor de todo el viento,
No se atrevía el viento a su reposo,
Y a tanto se excedía,
Que elevado y constante,
No sé si fulminando, o fulminante,
Sin alterar al imperial sosiego,
En el horrendo ensayo
Soberbio parecia
Que superando el fuego,
Mandaba el fuego y fulminaba el rayo.
Agora en pobre estado
De si mismo se mira derribado
Y en mortal paracismo
Vino a caer en si, desde si mismo,
Siendo el proprio edificio
Precipitado a un tiempo, y precipicio.
Magnifico aparato le prestaron
Marmoles griegos, pórfidos latinos,
Primor de sus primores perigrinos
Los Latinos y Griegos embidieron,
Que en cada adorno, en término sucinto.

Se incluyó Roma, se perdió Corinto,
Viendo sus perficiones
Las embidías quedaron confusiones.
La proporción austera y regulada,
Que la paciencia, entonces diligente,
Al modelo reparte,
Alma infunde a la ciencia y ciencia al arte.
Y el arte a sua designios aplicada
Era prolixa ya de concertada,
Y las colunas ricamente hermosas,
Cansadas ya de puro artificiosas,
Ya de puro cansadas, abatidas
Al poder de los años,
Que a sus manos vencidas
No resistieron los postreros daños.
Tierno vidrio a sus brazos
Hizo la edad los marmoles pedazos,
Que en trágicos fragmentos divididos,
Seran eternamente exemplo mudo
De lo que el tiempo pudo,
Donde por su desdicha conocidos,
Carateres seran despedazados,
Que dediquen su historia
A la inmortal memoria.
Oh vos, dos veces bienaventurados,
Frisos, cornisas, pórticos, colunas,
Cuando abatidos, cuando levantados,
Único exemplo de las dos fortunas.
Glorioso objecto de comunes ojos
Fuistes edades largas,
Cuya hermosura entonces elegante,
Rémora fué del perigrino errante,
Adonde a su cuidado, a su camino,
Dos alivios hallaba el perigrino.
Agora, a tantas lástimas atento,
Em memorias amargas,
En flebiles despojos,
Halla el entendimiento
Escuela adonde aprende el escarmiento.

Felice, oh Edificio,
A los descuidos te formó la ciencia,
Mas harto más felice a la prudencia,
Al desharcerte te hizo el precipicio,
Felice te imagina.
Aun más que al nacimiento, a la ruina.
Que en ella construido,
Fenix de tus reliquias renacido,
Para inmortal exemplo,
De tus reliquias considero un templo,
Adonde respetado y conocido
El sacro desengaño
Canonise sus créditos tu daño.

Paulo Gonçalves de Andrada, *Varias Poesias offerecidas a Francisco de Faria Severim*, Chantre na See d'Evora, etc..Em Coimbra, Na officina de Manoel Dias Impressor da Universidade, anno 1658, 30v (1º ed. 1629).

3

Este cadáver, que aqui vês rendido
No mausoleo do tempo sepultado
Enfermou de grandeza com que obrado
Foi por oitava maravilha conhecido.

Como foi na grandeza desmidido
Houve de ser nas quedas ajustado,
A variedade que o fez tão remontado,
O destina também pera caído.

Porém, ainda nas cinzas alentado
Se conserva a grandeza por memória
Desque foi neste sítio fabricado.

Novo achaque lhe temo, pos notória
Crisis foi sempre pera desgraçado
Ter a grandeza vinculada à glória.

Francisco de Vasconcelos, B.P. Braga, ms. 373 fl. 114.

5

Aos Paços Reais de Almeirim

Vestígios para magoas conservado,
Torres, que levantadas sois ruínas,
Se deixastes cair as vossas quinas,
Para que são castelos levantados?

De conservar os donos celebrados
Fostes, ò torres, pouco tempo dinas,
E em baixas sortes sois adamantinas,
Para nos conservardes magoados.

Fostes a passatempos dedicadas,
Passou por vós o tempo da alegria,
Fizestes vosso officio em nosso dano.

Venceis o tempo, enfim, à porfia,
Para que em monarquias sepultadas
De letreiro sirvais ao desengano.

Nuno de Mendonça (1º conde de Vale de Reis) in *Fenix Renascida, ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes*, I, Lisboa, José Lopes Ferreira, 1716, 112 (onde vem atribuído a Barbosa Bacelar).

6

A uma caveira

Destroçado baixel da vida humana,
Eloquente padrão de uma ruína.
De lastimoso horror pálida mina,
Arrastado troféu de pompa ufana,

Desse caos que habitas por choupana,
Dessa que ocupas urna peregrina,
Me dize quem és, que desatina
A vista no horror que te profana.

- Sou de um grande, de um vil, de um rei procedo -
Mais retórico então quanto mais mudo
Responde aquele assombro obscuro e quedo,

Pois o grande, o vil, o rei é tudo,
Debaixo deste sólido penedo,
Tudo igual, tudo o mesmo e cinza tudo.

António da Fonseca Soares [Fr. António das Chagas, O.F.M.] in Maria Lúcia Gonçalves Pires, *Poetas do período barroco*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, 252).

7

À morte do Sereníssimo Príncipe D. Teodósio

Ignorada razão, fatal mistério,
Que de um golpe acabasse a Parca impia
Este que foi da lusa monarquia
Astro e cometa do domínio ibérico.

Deste que enche consigo este hemisfério
Túmulo é hoje pouca terra fria:
Acaba assim quem mal em si cabia
Por ser-lhe estreito o mais augusto império.

Acabou ensinando na altiveza
Do que foi que acabou, porque declina
Todo o ser que os fins toca da grandeza.

Pois se o ser grande a estragos se destina,
Que tronos busca a humana natureza,
Se é da grandeza achaque uma ruína?

António da Fonseca Soares [Fr. António das Chagas, O.F.M.] in *Fénix Renascida...*, II, Lisboa, José Lopes Ferreira, 1717, 31 (Leitura de Maria Lúcia Gonçalves Pires, *Poetas do período barroco...*, 243).

8

**Ao Senhor Joane Mendes de Vasconcelos, Tenente General,
rendendo a praça de Mourão**

Esse muro em ruínas desatado
Que hoje se prosta a vossos pés rendido,
De haver a injusto império obedecido
Se rebelde pecou, jaz castigado.

Mas tanto de seu dano acreditado
Por se ver dessa espada combatido,
Que das mesmas ruínas presumido
Quase recusa o ver-se reparado.

Com ambição de eterno luzimento
No mesmo estrago a tão famosa história
Templo vos funda e clama em línguas cento,

Porque dessa ruína à vossa glória
Cada boca vozeia um rendimento,
Cada pedra edifica uma memória.

António da Fonseca Soares [Fr. António das Chagas, O.F.M.] in *Fénix Renascida...*,
II, Lisboa, José Lopes Ferreira, 1717, 28 (Leitura de Maria Lucília Gonçalves
Pires, *Poetas do período barroco...*, 235).

9

Ruínas

Edificio del tiempo destruído,
Sin duda que la suerte hemos trocado,
Vos de un triste caer eternizado,
Yo de un loco subir desvanecido.

Vos dese mismo horror de haber caído
El no poder caer habéis sacado,
Yo siempre en mis temores despeñado
Juzgo mi mal el bien de haber subido.

Oh novedades de mi amor perjuras!
Que me enseñan estragos vuestras dichas
Cuando mis glorias se hacen desventuras.

Porque más sienta en las fortunas dichas
Ver de un mal, que senti, tantas venturas,
Llorar de un bien, que amé, tantas desdichas.

António da Fonseca Soares [[Fr. António das Chagas, O.F.M.] in *Fénix renascida...*,
V, Lisboa, Antonio Pedroso Galvão, 1728, 113

10

Soneto

Estas ruinas donde el alma, oh Licio,
Llora las que mis penas afiguran,
Para el nombre inmortal que le procuran
En su estrago fabrican su edificio.

Mientras fué su soberbia ufano indicio
De su altivez, temieron lo que apuran,
Y hoy tanto en sus ruinas se aseguran
Que parece ambición su precipicio.

Porque a los ojos fuesen sus tristezas
De más espanto y de memorias dignas,
Cayeron entre aquellas asperezas.

Si, pues, Licio, a discursos te destinas,
Que habemos de estrañar en las grandezas
Si hallamos vanidad en las ruinas?

António da Fonseca Soares [Fr. António das Chagas, O.F.M.] in *Fénix renascida...*,
V, Lisboa, Antonio Pedroso Galvão, 1728, 114.

11

A las ruínas de un edificio

Éste que de si mismo despeñado
Ludibrio de la edad, burla del viento,
Toscas reliquias de un fatal portento,
Cadáver bruto de un gigante osado,

Poder del tiempo, crédito del hado,
Ejemplo mudo de atrevido intento,
Escuela fatal del escarmiento,
Del desengaño templo acreditado,

Terror fue de la esfera cristalina
Que escalar sus estrellas intentaba,
De sus bajos principios no advertido:

Justo terror fue, venganza dina,
Si lo que había sido no miraba,
Que mire ahora humilde lo que ha sido.

António Barbosa Bacelar, B.N. L., Cod. 10 894, fl., 170 (Leitura de Maria Lucília Gonçalves Pires, *Poetas do período barroco*, ed. cit., 138).

12

Ruínas de un edificio

Este, oh Licio, que has visto sobre el viento
Y de la tierra hoy ves mediendo el llano,
Ya silla del monarca lusitano,
Ya cátedra moral de escarmiento.

Como copia antes fue de un alto intento,
Miedo es agora del discurso humano
El bronce, el marmol se asegura en vano
Contra el menos fatal acabamiento.

Para admirar prestaronle distinto
Quanto valor gozaron las edades
En Roma, Atenas, Menfis y Corinto.

Para desengañar las soledades
En cada piedra, en término sucinto,
Un fin, una memoria, unas verdades.

Francisco Manuel de Melo, *Harpa de Melpomene* (Soneto XIII) in *Obras Métricas*,
Lyon, 1665, 7

14
De la mudanza

Celia, si el cielo con benino exceso
Sus privilegios guarda al alvedrio,
Que pretende la suerte al amor mio
Mudarle por las manos de un suceso?

La máquina cayó, mas no por eso
Del valor de las piedras desconfío,
Si en las mismas ruínas del desvio
vive tu nombre inmortalmente impreso.

Postrado sí, que no desesperado,
Está el valor, más antes diligente,
Se anima a la experiencia confiado.

Dure agora el enojo eternamente,
Que eso tiene de ilustre el triste estado:
No temer nada, porque todo siente.

Francisco Manuel de Melo, *Harpa de Melpomene* (Soneto LXXVII) in *Obras Métricas*,
Lyon, 1665, 39.

14

Ao escarmento de Tróia

Esta do mundo maravilha, em tanto
Que firme ao Firmamento competia,
Cujas de pedras pródiga ousadia
Meta do assombro foi, termo do encanto,

Tanto d'enveja ao mundo lhe der quanto
De lástima lhe dá, e se algum dia
Das envejas as lágrimas pedia,
Hoje pede das lástimas pranto.

Sempre, ò Tróia, es felice , pois acabas
Com tão altos penhores de famosa,
Que mais segura estás que antes estavas,

Porque em ambas fortunas venturosa,
Se antes nem de ti mesma te fiavas
Agora nem do tempo es temerosa.

Francisco Manuel de Melo, *A Tuba de Calíope* (Soneto XLII) in *Obras Métricas*,
Lyon, 1665, 22.

15

**Redículo vexame a alguns Sogeitos da Academia, dando-
se ao autor por assunto as Ruínas de um castelo**

Quatro a um, não vai de valha,
pois Vossa Mercê, pois tu,
pois vós, pois elle, bem sabem
que lhe fazem três a um
Vá com tudo o jogo,
que eu nunca temi, truz, truz,
porque para mi é graça
toda a graça do Temú.
Os compadres não se riam,

que eu não me rendo a nenhum,
salva paz de meu compadre,
Dom António Álvres da Cun.
Pois contra as Musas de Goa,
faço da pena bambum
sem que me escape poeta
nas entranhas de Chaúl.
E, vós, meu Fernão das contas,
também zombáis de mi, hui,
cuidando eu que tinha em vós
um amigo do Sagum,
Pois o fulano de Agosto,
grão provedor do Peru
que em Lisboa é de Suécia,
mor suor ou monsiur.
Também me tira pedradas,
tão picado e tão taful,
que estou para me vingar,
sim, estou por esta cruz.
Porém, já que o desafio,
posto que não foi tão cru,
vai como quem vai aos touros
dizendo sempre u, u, u.
Deixai que arranque ò soneto
que como espada reluz,
farei fataxas não feitas
desde Cascais à Pegú.
Mas vamos nós e venhamos,
valha-nos o Berzabu,
não houve cá para mim
outro sugeito? outro assump
To me faltou por sobejo.
Mas que importa se aqui o pus,
passe o romance adiante,
que dizia eu, ora, um!
Alembre-nos Deus em trova:
ora dissei como algum
de vosoutros não temeu
de me lançar tal capuz,

Porque hum preso num Castelo
mandar-lhe agora: Ora sus,
faze-lhe a um castelo uns versos
e deita-lhe mil debruns,
É como em câz de enforcado
falar-lhe em baração nú;
que inda que seja entre amigos,
é falar muito furtum.
Se há dez anos que amarrado,
qual forçado de Dragur,
ando a torres como a cepos
os bugios de Tolú.
Que quereis vós que lhe diga
a este castelo marfus?
Se não que em cair fez mal,
se caiu sem dizer: bum!

Francisco Manuel de Melo, *A Viola de Talia* (romance XXVIII) in *Obras Métricas*,
Lyon, 1665, 214-215.

16

**A uma dama que trazia por empresa um castelo derribado
com esta letra: “Los riesgos de lo seguro”.**

Si sellas con tu suerte o con mi miedo,
Cloris, caya el castillo o tiemble el muro?
Que, pues, solo se arriesga lo seguro,
Si seguro no estoy, seguro quedo.

Tu pródigo desden ababar puedo
Hoy contra mi, tan blandamente duro
Que del mal desviándome futuro
El peligro me muestras con el dedo.

Mas, ay!, que ese peligro es más airado.
Ni subir ni caer, porque un perdido,
Claro está, que primero fue ganado.

JOSÉ ADRIANO DE FREITAS CARVALHO

O concédeme, Cloris, por partido,
Ser una hora a tus hojos levantado
Y ser mil veces a tus pies caído.

Francisco Manuel de Melo, *La lira de Clio* (Soneto XXVIII) in *Obras Métricas*,
Lyon, 1665, 14.

Seleccção e organizaçãõ de

José Adriano de Freitas Carvalho

THE FIGURE OF THE NIGHT WATCHMAN IN THE DAWN SONGS FROM WOLFRAM VON ESCHENBACH TO OSWALD VON WOLKENSTEIN¹

Classical Middle High German courtly love poetry (*minnesang*) describes (or is set in the framework of) a fictional love relationship between a knight and a lady. One of the main characteristics of this aristocratic liaison is to be found in the unreal or deceptive nature of the physical reward, since although in theory the knight is motivated by his hope of the lady's surrender, that hope is necessarily an illusion. The German *minnesang* is very much preoccupied with this inherent problem of the convention and many of the poets of the classical and post-classical periods debate it at some length in their works.

However, there are poetic situations within the classical convention where there is no such illusion, indeed, quite the contrary, where the physical fulfilment of the fictional *minne* relationship provides the very backdrop for the setting of the poem. This is the case with the dawn song or, in MHG, *tageliet*, which, more so than the traditional *Minnelied*, uses a mixture of epic and lyric perspectives to describe a specific poetic moment: that of the parting of the knight and the lady at dawn after their sexual encounter at night. As Arthur Hatto demonstrated in a comparative study of the subject, the theme of lovers' partings at dawn is omnipresent at different periods in nearly all literary traditions.² In Middle High German *minnesang* there are a relatively large number of dawn songs: the manuscripts of the early 14th Century transmit some 50 examples of these poems, and the genre lives on with a certain vitality until the later Middle Ages. The wide popularity of this poetic form in

¹ Modified text of a lecture for the 'Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft' given at the University of Leeds in 2002: I would like to thank those participating in the discussion for their valuable suggestions.

² Hatto, Arthur (ed.), 'Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry', The Hague, 1965.

German does not, however, seem to be reflected in other European literary traditions where it represents one of the less important lyric genres; in the troubador poetry of Old Provençal, for example, there are fewer than ten secular dawn songs, in Old French five and in Old Portuguese only one or two.

As, among others, Dietmar Rieger has pointed out, a set number of figures belong to the basic structure of the dawn song (*alba*) in Old Provençal: the two lovers (the knight and the lady), the jealous husband and the night watchman.³ The Middle High German *tageliet* convention does not feature the jealous husband (indeed, it is not often clear if the lady of these poems is married) and in the earliest examples of the genre there is no night watchman. However, from Wolfram von Eschenbach onwards the watch (in MHG *wahter*), becomes an important – to a certain extent central – element of the dawn song.

Cited editions: *Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus*, (eds.) Moser, Hugo; Tervooren, Helmut, Stuttgart, 1988; *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, (ed.) Kraus, Carl von, Tübingen, 1978; *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, (ed.) Klein, Karl Kurt; (adap.) Moser, Hans; Wolf, Norbert R.; Wolf, Notburga, Tübingen, 1978; *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Litteratur- und Musikgeschichte. Nebst den zugehörigen Texten aus der Handschrift und mit Anmerkungen*, (eds.) Mayer, F. Arnold; Rietsch, Heinrich, 2 Teile, Berlin, 1894 -6; *Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch*, (ed.) Schiendorfer, Max, Tübingen, 1990; *Hugo von Montfort. Mit Abhandlungen zur Geschichte der deutschen Literatur, Sprache und Metrik im 14. und 15. Jahrhundert* (ed.) Wackernell, J.E., Innsbruck, 1881; *Ulrichs von Lichtenstein 'Frauendienst'*, Bechstein, Reinhold (ed.), 2 vols., Leipzig, 1888.

Other works consulted: Borck, Karl Heinz - *Wolframs Tagelied 'Den morgenblich bi wahtaers sange erkos'*. *Zur Lyrik eines Epikers*, in: 'Festschrift für Adolf Beck', Heidelberg, 1971, 9 – 17; Corneau, Christoph - *Zur Stellung des Tagelieds im Minnesang*, in: 'Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger', Tübingen, 1992, pp. 695 – 708; Gibbs, Marion E.; Johnson, Sidney M. – *Wolfram von Eschenbach 'Titurel' and the 'Songs'*, New York; London, 1988; Hoffmann, Werner - *Tageliedkritik und Tageliedparodie in mittelhochdeutscher Zeit*, in: 'GRM' 35 (1985), pp. 157 – 178; Mertens, Volker – *Dienstminne, Tageliederotik und Eheliebe in den Liedern Wolframs von Eschenbach*, in: 'Euphorion' 77 (1983), pp. 233 – 246; Niklas, Friedrich - *Untersuchung über Stil und Geschichte des Deutschen Tageliedes*, Berlin, 1929; Rieger, Dietmar - *Tagelied ('Alba')*, in: Köhler, Erich (ed.), 'Les genres lyriques', Heidelberg: Carl Winter, 1979 ('Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters', Vol. II, Tome I, Fasc. 5 BIII), pp. 44 – 54; Rohrbach, Gerdt - *Studien zur Erforschung des mittelhochdeutschen Tageliedes. Ein sozialgeschichtlicher Beitrag*, Göttingen, 1986 (GAG 462); *Tagelieder des deutschen Mittelalters. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Martina Backes. Einleitung von Alois Wolf, Stuttgart, 1992; Müller, Ulrich - *Die Tagelieder des Oswald von Wolkenstein oder Variationen über ein vorgegebenes Thema*, in: Mück, Hans-Dieter; U.M. (eds.), 'Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern', Göttingen, 1978 (GAG 206), pp. 205 – 225; Wapnewski, Peter - *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach. Edition, Kommentar, Interpretation*, München, 1972 (cf. *Der Wächter und das Tagelied: Zur Reihenfolge der Lieder Wolframs*, pp. 245 – 258); Wynn, Marianne - *Wolfram's Dawnsongs*, in: 'Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag', Tübingen, 1989, 549 – 558.

³ Rieger - *op.cit.* pp. 44ff..

The importance of the night watchman in the *tageliet* can be seen in his relation to the other characters in the poem. Many critics have indicated the fundamental difference that exists between the classical courtly love poems (*Minnekanzone* and *Frauenlied*) and the dawn song in relation to the constellation of voices in these lyric genres. In the *Minnekanzone* and the *Frauenlied*, in which respectively the male and the female voices have their say, the sentiments of the lovers in regard to their partners form the very centre of the lyric reflections. In the *tageliet*, however, these reflections – when they are expressed – are often framed by the epic commentary of an objective narrator. Significant, however, is the presence of a further voice in this constellation, that of the night watchman. It is the interplay of this multiplicity of voices expressing often quite different opinions (the narrator, the lovers and the *wahter*), which is a determining characteristic of the dawn song. Of decisive importance in this polyphonic interplay is the voice of the watchman: it represents a constituent factor in the poem in that it determines the setting and the situation – a song, at the break of day, on the ramparts of a feudal castle: as a number of critics have demonstrated, the introduction of the figure of the watchman into the tradition of the dawn song clearly indicates the feudalisation of this genre.

As Christoph Cormeau has pointed out, the structural importance of the watch in the *tageliet* goes well beyond his merely functional role as a figure announcing the proximity of dawn from the battlements, since he normally gives an external perspective in regard to the lovers' relationship and the situation in which they find themselves.⁴ More importantly, however, he usually offers a commentary on the lyric reflections of the knight and lady. The classical *wahter* figure thereby bridges the gap between the fictional lovers and the audience of the poem, a gap which does not exist in the traditional *Minnelied*, where the lyric reflections of the knight and the lady are transmitted directly to the audience without the mediation of a further fictional entity.

It is perhaps ironic that this gap should be bridged less by the narrator in the poem, whose role in the dawn song tends to be more objective, but rather by the night watchman, who, in the reality of feudal society, is traditionally a relatively mundane figure who belonging to a socially inferior group, and whose duty it is to guard the castle, and warn of the approach of intruders. However, in the courtly poetic convention the function of the watch is not the one it would have been in feudal reality. In the *tageliet* the watch has been 're-functionalised' for poetic ends and his song from the castle ramparts at dawn warns not of the proximity of some

⁴ Cormeau - *op.cit.* pp. 700f..

possible external military threat, but of the dangers of the approaching light of day; his warning song is destined not for the inhabitants of the castle, but exclusively for the knight and lady engaged in an illicit love affair. The role of the watch is therefore to help the couple, but since he effectively puts an end to their love-making, his role is controversial as its legitimacy is often called into question and he is therefore sometimes open to rebuke from the lovers.

However, this figure is problematic for other reasons: although the *tageliet* represents one of the few moments in the courtly convention where the *vreude* / joy of the physical fulfilment of the love affair is in fact realised, the general mood of the genre remains one of sorrow. The *tageliet*, like the other courtly lyric forms, is dominated by the courtly dichotomy of love and sorrow (*lieb* and *leit*). In the dawn song convention this sorrow is almost exclusively due to the realisation by the lovers that the light of day is approaching and therefore that the *vreude* / joy of their sexual encounter will soon be coming to an end. The news that dawn is at hand is often provided by the night watchman and it is he then who introduces the element of sorrow, one of the constituent components of the courtly convention, into this lyric situation; this explains I believe, another of the reasons why the *wahter* becomes such a controversial, but also such an important figure in the genre.

Indeed, it would appear that the night watchman is so central to the German dawn song, that the names *tageliet* and *tagewise* which originally – in Wolfram von Eschenbach and in Walther von der Vogelweide – signify specifically this figure's song within the poem, are, later used by poets like Ulrich von Lichtenstein and Hugo von Montfort, to designate the love poem itself. Thus, the semantic range of the term *tageliet* is expanded from indicating merely a structural element within the poem (the night watchman's song) to the denomination of the structure itself, to the designation of the genre. Although the night watchman is certainly not present in *all* German dawn songs, this semantic expansion of the term shows, I believe, the central importance which, during the development of the *tageliet*, is attached to this controversial figure (and to his song) within the Middle High German poetic convention.

It is generally accepted that Wolfram von Eschenbach is the first poet to make use of the figure of the night watchman in the Middle High German dawn song. It is hardly surprising that it is the poet Wolfram who introduces this conventional figure of the Old Provençal *alba* to the German audiences, since he is very well versed in romance literary traditions – he is the translator / adaptor of Old French narratives, the Arthurian and Grail romance *Perceval* by Chrétien and the *chanson de geste Aliscans*. Of the lyric poems ascribed to Wolfram, five (well over half) are classified as dawn songs: in four of these, reference is made to the figure of the

THE FIGURE OF THE NIGHT WATCHMAN

watch and in three the watch speaks – indeed, in one of these poems the voice of the *wahter* is dominant – alternating, only in the third and final stanza, with the voices of the narrator and the knight.

“Von der zinnen
wil ich gēn, in tagewisc
sanc verbern.
die sich minnen
tougēnlīche, und obe si prise
ir minne wern,
Sô gedenken sêre
an sīne lêre,
dem līp und êre
ergeben sīn.
der mich des bacte,
deswâr ich taetc
ime guote raete
und helfe schīn.
ritter, wache, hūete dīn!

Niht verkrenken
wil ich aller wahter triuwe
an werden man.
niht gedenken
solt du, vrowe, an scheidens riuwe
ûf kunfte wân.
Ez waere unwage,
swer minne pflaege,
daz ûf im laege
meldes last.
ein sumer bringet,
daz mīn munt singet:
durch wolken dringet
tagender glast.
hūete dīn, wache, sūezer gast!”

Er muos eht dannen,
der si klagen ungerne hōrte.
dô sprach sīn munt:
“allen mannen
trūren nie sô gar zerstōrte
ir vrōiden vunt.”
Swie balde ez tagete,
der unverzaget
an ir bejagete,

“From the battlements
I shall go down without
singing my song of day.
Those who love
secretly, if their mutual
love is to bring them honour,
let them ponder earnestly
the teachings of him
to whom their life and honour
are entrusted.
If someone were to ask me to,
then truly I would give
him good advice
and demonstrate my help to him.
Knight, wake up and watch out!

I do not wish to betray
the integrity of all watchmen
by the way I treat this noble man.
My lady, you should think not
of the sorrow of parting,
midst hopes for the future.
It would not be right
for someone engaged in love
to have the burden
of announcing daybreak.
It is a summer day
that causes me to sing.
A brilliant shaft of light
is pressing through the clouds.
Watch out, wake up, sweet stranger!”

He simply had to leave,
the man who was so sad to hear her lamentation.
His lips spoke thus:
“Sorrow has never wrecked
so totally the store of joys
for any man.”
Though day was breaking,
the bold man
gained from her

daz sorge in vlôch.
 unvrömedez rucken,
 gar heinlich smucken,
 ir brüstel drucken
 und mê dannoch
 urloup gap, des pris was hôch.⁵

something that made care flee from him.
 Snuggling close,
 secret hugging,
 pressing breast to breast
 and more besides
 made a leave-taking of great glory.

The watch in the first stanza discusses his duties towards the lovers, duties which are characterised by *raete* (advice), *helfe* (assistance) and, most significantly, Wolfram's cardinal virtue, *triuwe* (fealty). His is the voice of a counsellor, sympathetic to the lovers, but also the voice of good sense, reminding them of their dangerous situation and explaining the obligations they have to each other: although it is his duty to wake the man, in particular, his appeal is to the lady. The watch proves, through his words, to be the lovers' loyal confidant. And this is a role the night watchman will play in all of Wolfram's classical *tageliet*, a role dominated by *wahter triuwe* (the fealty of the watch), but here the fidelity is also to his colleagues.

This quality of the faithfulness and integrity of the night watchman is also apparent in what is doubtless Wolfram's most famous and arguably his most beautiful dawn song, in which, in the first stanza, by the use of a very powerful and effective metaphor, the *wahter* describes the dawn as a demon or monstrous wild animal armed with talons, tearing through the clouds:

“Sine klâwen
 durch die wolken sint geslagen,
 er stîget ûf mit grôzer kraft;
 ich sich in grâwen
 tegelich, als er wil tagen:
 den tac, der im geselleschaft
 Erwenden wil, dem werden man,
 den ich mit sorgen in [] verliez.
 ich bringe in hinnen, ob ich kan.
 sin vil manigiu tugent mich daz leisten hiez.”

“Its talons
 have struck through the clouds,
 he mounts aloft in all his might,
 I see him growing silver-grey –
 dawn-like – as if about to dawn –
 the Day! – who from sweet fellowship
 intends to part the noble man
 whom I let in with such misgivings.
 I shall fetch him away, if I can;
 his many virtues lay that charge on me.”

‘Wahter, du singest,
 daz mir manege vreude nimt
 unde mêret mîn klage.
 maer du bringest,
 der mich leider niht gezimt,

‘Watchman, your singing
 robs me of great joy,
 and swells my discontent.
 You always bring me news,
 alas, that suits me not at all

⁵ Moser; Tervooren (eds.) - *op.cit.*, Wolfram von Eschenbach V (= Lachmann 6,10); translation: Gibbs; Johnson - *op.cit.*

THE FIGURE OF THE NIGHT WATCHMAN

immer morgens gegen dem tage.
Diu solt du mir verswîgen gar.
daz gebiut ich den triuwen dîn.
des lôn ich dir, als ich getar,
sô belîbet hie der geselle mîn.⁵

“Er muoz et hinnen
balde und ân sîmen sich.
nu gip im urloup, sūezez wîp.
lāze in minnen
her nāch sô verholn dich,
daz er behalte êre unde den lip.
Er gap sich mîner triuwen alsô,
daz ich in braechte ouch wider dan.
ez ist nu tac. naht was ez, dô
mit drucken an [] brust dîn kus mir an gewan.
me with a kiss.”

‘Swaz dir gevalle,
wahtaer, sinc und lâ den hie,
der minne brāht und minne enpfîenc.
von dînem schalle
ist er und ich erschrocken ie,
sô nînder der morgenstern ûf gieng
Ûf in, der her nāch minne ist komen,
noch nînder lûhte tages licht.
du hāst in dicke mir benomen
von blanken armen, und ûz herzen niht.’

Von den blicken,
die der tac tet durch diu glas,
und dô wahtaere warnen sanc,
sô muose erschriken
durch den, der dâ bî ir was.
ir brüstlîn an brust si dwanc.
Der rîter ellens niht vergaz;
des wold in wenden wahtaers dôn:
with his singing!
urloup nāh und nāher baz
mit kusse und anders gap in minne lôn.⁶
reward.

so early towards daybreak.
You must not speak of this to me,
I charge you by your fealty.
I will reward you as I dare.
Thus my friend shall stay with me.’

“But he must go
at once, without delay!
Now give him leave sweet woman.
Let him make love
to you some other time so secretly,
and now save life and honour.
He entrusted himself to me
on my assurance that I would fetch him out again.
Now it is day: but it was night when
”straining him to your breast you won him from

‘Sing what you like,
Watchman! But leave him here
who brought love, and love received.
By your clamour
how often have he and I been startled
while as yet no morning star had risen
to light him, come in quest of love,
or daylight was showing anywhere.
How often have you stolen him
from my arms, though never from my heart.’

At the bright glances
the day was darting through the panes
and at the watchman’s warning song,
she started with dread
for the man beside her.
She pressed her breast to his.
Nor did the knight spare his mettle,
though the watchman had meant to forestall him

Their parting - close and closer -
with kiss and otherwise brought them love’s

⁶ Moser; Tervooren (eds.) - *op.cit.*, Wolfram von Eschenbach II (= Lachmann 4,8). Translation: Hatto - *op.cit.*.

In this poem, in which the *wahter* and the lady address each other in the first four stanzas (the final stanza being assigned to the narrator), the watch is also the lovers' accomplice; he sees the light of dawn from *their* perspective, as a violent intruder and he is sympathetic of their need to be together and yet he is worried that by achieving this he may lead them into danger: it is his duty to make sure that the knight is able to get away. In the second stanza the lady naturally rebukes him for always bringing her news which leads to her suffering; she even goes so far as to offer him some sort of financial reward if she is allowed to keep her lover with her. Wolfram's *wahter* is, however, so virtuous that he does not, apparently, even consider this possibility; other night watchman figures in the later tradition of the German dawn song will not be so honourable - indeed, quite the opposite! But in this poem, with this author, the watch is the trusty and upstanding accomplice of the lovers, his discourse is not blinded by emotion (as is the lady), his is the voice of reason. And yet, although they do not agree, there is no bitterness in their entreaties to each other: indeed, they seem to understand each other on a certain level, as they are both bound by a bond of *triuwe* to the knight - the lady's *triuwe* is of love to her friend, the watch's of feudal loyalty to the knight. It can therefore be seen that Wolfram's *wahter* is, in the context of the convention, almost a poetic role model, but as with all role models, it gives rise to controversy.

Wolfram himself perhaps recognised the controversial nature of this figure and, in a poem which scholarship has alternatively termed a marriage-*tageliet*, a *tageliet* parody, an 'anti-*tageliet*' or indeed a 'pro-*tageliet*', the poetic subject, in the first stanza, addresses the watch directly, apparently questioning both the role which the figure plays in the convention and thereby the convention itself.

Der helden minne ir klage
 du sunge ie gën dem tage,
 Daz sûre nâch dem süezen.
 swer minne und wîpîch grûezen
 alsô enpfîenc,
 daz si sich muosen scheiden, -
 swaz dû dô rîete in beiden,
 dô ûf gienc
 Der morgensterne, wahtaere, swîc,
 dô von niht <....> sinc.
 Swer pfliget oder ie gepflac,
 daz er bî lieben wîben lac,
 Den merkaeren unverborgen,
 der darf niht durh den morgen
 dannen streben.
 er mac des tages erbeiten.
 man darf in niht ûz leiten

To sing the lament of secret love
 was ever your way as dawn drew near,
 the bitter after the sweet.
 When a man love and a woman's carress
 received,
 and they had to part company,
 such counsels as you gave them both
 at the rising
 of the morning star, O Watchman, silence! -
 do not sing of that!
 Whoever is or was accustomed
 to lie with his love
 without concealment from spics
 does not need out through the dawn
 to struggle,
 he can afford to wait for day,
 there is no need to guide him out

THE FIGURE OF THE NIGHT WATCHMAN

ûf sîn leben.

Ein offeniu sūeze wirtes wip

kan sölhe minne geben.⁷

in peril of his life!

One's own avowed sweet wedded wife

can give such love as this.

Critics have attempted contrasting interpretations of this poem: traditionally it has been seen as Wolfram's farewell to the dawn song convention, and therefore also to the figure of the night watchman, who, in the poem, is told to remain silent. More recently, however, critics have tended to view the poem as a parody, in which Wolfram juggles and plays with the elements of the traditional dawn song, the most important of which is the watch. However, there is still no real consensus about what – if any – the message of the poem is. And yet this *tageliet*, which on an internal level addresses itself to the watch, does demonstrate the extent to which this figure is such a central component in the dawn song convention.

Poets after Wolfram who include the *wahter* in their own *tageliet* do so in different ways – but these tend, in general, to be variations on a theme. They are variations which accompany the development of the convention (and the decline of the concept of *hohiu minne*) from the High to the Late Middle Ages. It is notable, however, that a number of *minnesinger* exclude the figure of the watch from their dawn songs; clearly we do not know, in most cases, if this is done because they disapprove of the *wahter* for aesthetical reasons. However, in the case of the mid-thirteenth century poet Ulrich von Lichtenstein, we do know the reason he sometimes avoided using this figure in his *tageliet*. In his critical commentary to one of his dawn songs, Lichtenstein does not criticise the *tageliet* convention as such, but he self-assuredly attacks one of its important constituent components – the night watchman. He rejects this figure for social reasons. Lichtenstein, who is descended from an important aristocratic dynasty in Styria, cannot accept that the watchman, a man of such lowly birth, could ever fulfil one of his most important functions in the dawn song – to keep secret an aristocratic illicit love. *man hat edeler wahter niht* (509,22),⁸ there is no such thing as a noble watch, he says in his commentary, because, *gebūren art kan niht verdagen* (509,26) those of low birth cannot keep quiet. For Lichtenstein there is simply no possibility of a trusting relationship with such a man, and he replaces him with a lady's maid. In arguing in this way Lichtenstein would seem to be confusing the fictional watchman figure of the dawn

⁷ Moser; Tervooren (eds.) - *op.cit.*, Wolfram von Eschenbach IV (= Lachmann 5,34); translation: Hatto - *op.cit.*.

⁸ Bechstein (ed) - *op.cit.*.

song with the watchman he knows from his own castle battlements – this lack of critical distance in relation to the fictional character of the *wahter* in a literary text would doubtless not be accepted in commentators of the modern age! However, it does not appear that Ulrich von Lichtenstein's criticism was considered particularly valid by the poets of the later tradition; in a few cases, as in a dawn song by Ulrich von Winterstetten,⁹ the figure of lady's maid also appears, and yet, she appears not instead of, but in addition to the night watchman (indeed, this had already been the case in a poem by Burggraf von Lienz)¹⁰.

Criticism is also to be heard of the *wahter* from another thirteenth century poet, Steinmar; however, Steinmar does not reject the night watchman for social reasons. In his poem *Swer tougenliche minne hât* the lyric subject explains that it is impossible to trust someone who would harm his own lord by letting a secret visitor into the castle: instead of the dishonest *wahter* he would much prefer to be guarded by *ein staeter friunt* – a reliable friend.¹¹

However, later poets would often seem to prefer to modify the set characteristics of the watchman himself rather than replace him with another, more acceptable figure, such as the serving girl or a friend. This is the case with number of poets, who change the personality of the watch, taking away from him the quality of *triuwe* (loyalty) which had been so central to Wolfram. Thus, in the poem by Markgraf von Hohenburg, *ich wache umb eines ritters lip*, we can already see, in the dialogue between the watch and the lady, the extent to which the *wahter* is also concerned about his *own* life – he is no longer there only on behalf of the lovers (as he had been in Wolfram), but he seems to gain a certain independence as a character, but in so doing he becomes much less virtuous and upright.¹²

This moral 'devaluation' of the character of the watch becomes particularly apparent in Wenzel von Böhmen's poem *Ez taget unmâzen schône*.¹³ After the watch's opening call for the knight to leave in the first stanza, the narrator takes over in the second, allowing us to hear the lady's voice, and soon the motivation for the watch's help becomes quite clear – he's looking for a bribe, and the lady has no choice but to offer him one. In this poem the figure of the watch has become corrupt; he is offered silver, gold and precious stones in return for allowing the knight to remain with the lady for a little longer. It is an offer the grasping watchman does

⁹ Kraus (ed.) - *op.cit.*, 59, XXIX

¹⁰ Kraus (ed.) - *op.cit.*, 36, I

¹¹ Schiendorfer (ed.) - *op.cit.*, 26, n°. 5: 3,

¹² Kraus (ed.) - *op.cit.*, 25, V

¹³ Kraus (ed.) - *op.cit.*, 63, II

not refuse; the lovers stay together and, in the final stanza of the poem, there is no parting. Such greedy, corruptible night watchmen are also to be found in poems by Burggraf von Lienz and Heinrich von Frauenberg.

But the later *minnesinger* do not only describe corrupt night watchmen: with the poet Hadlaub we see a *wachter* who lacks courage – a coward, who after attempting in vain to wake the couple, is eager it seems only to escape before anything should happen to him:

“Der ich leider dise nacht gehüetet hân,
der umbevân ist [] noch so manigvalt,
Wan ir beider wille stellet sich inein.
ir sorge ist klein: si sint so minnen balt.
Wan sorgent sî, wie ez uns irgê?
them?
wirt man sîn gewar, so komen wir in nôt.
nu welle got, daz sî sich scheiden ê!

‘Ez beginnet gegen dem tage stellen sich’:
alsus warne ich si beidiu, der ich pflag.
Des gewinnet doch mîn frowe leidcs vil,
davon sin wil nicht wîzzen noch den tag.
Mîn herre sehe selb darzuo:
ez stêt beiden umb ir lîb -, ich kum wol hin,
wan ich wil sîn ûz vor dem morgen fruo.

Ich sleich tougen ûz und sang ein warnen dô.
dô sprach ie sô mîn frowe minnenklich:
‘Âne loughen, der wachter hât uns verlân.
du solt ûf stân, mîn herre tugenden rich!
Ich weiz nu wol, daz ez ist zît,
des sich unser lieblich triuten scheiden sol.
ez kumt nicht wol, swer doch ze lange lît!’¹⁴

“The couple I have tonight - to my regret - protected
are still engaged in numerous embraces,
as both their wills are agreed on it.
They are quite unconcerned: they are so love-stricken.
Why are they not worried with what might happen to

If they are discovered, we will run into difficulties.
May God make them part beforehand!

‘Time is beginning to move towards daybreak’:
thus I warned them both, whom I have guarded.
This brings my lady great pain
and therefore she refuses to acknowledge the day.
My lord should see to it himself:
both their lives are at stake - , I shall certainly escape,
since I will be away from here before the early morning.

I secretly slipped out and sang a warning song there.
Then my charming lady said:
‘Indeed, the watch has left us.
You must get up, my virtuous master,
I know well now that it is time
for us to stop our loving caresses:
It does not end well for those who do not get up!’”

However, although Hadlaub’s *wachter* would appear to be one of the least reliable of all the night watchmen, in the third stanza he does, on leaving the castle, still sing one more warning song and with this the couple awake and prepare for their parting. Thus, even though the watch may be corrupt or cowardly, he still attempts to do his duty.

¹⁴ Schiendorfer (ed.) – *op.cit.*, 30, n° 14.

Other poets of the later 14th and early 15th centuries modify the figure in different ways: in Hugo von Montfort's *Weka, wekch die zarten lieben!*, the poet changes the dawn song framework – the lovers now are married and thus the watch no longer needs to guard the couple: his only function in the poem to listen in silence as the knight speaks to him.¹⁵ In the *tageliet Das kchühorn* by the Mönch von Salzburg, the courtly setting of the dawn song is transferred to the farm – no knight and lady, but a farmhand and farm girl, no watchman, but a shepherd to wake the lovers.¹⁶

One of the most prolific composers of the German dawn song is, without doubt, Oswald von Wolkenstein: Oswald, with his openly erotic poetry, seems to have been particularly attracted to the genre. As, among others, Ulrich Müller has demonstrated, in his 13 dawn songs Oswald experiments with this lyric form in many different ways, thereby expanding its poetic possibilities.¹⁷ Like the Mönch von Salzburg, Oswald, in his poem *Stand auff, Maredel* also moves the *tageliet* setting to the farm;¹⁸ but here Oswald juggles even more with the convention, since the lady is a self-assured, disobedient farm girl Maredel; she is woken not by a watchman, but by a scolding farmer's wife, who tells her to get along with her household chores and with whom Maredel discusses her lover, the farm hand, Chünzel. Indeed, significantly for the first time in a *tageliet*, the names of the two lovers are mentioned.

In others of Oswald's dawn songs the *wahter* does appear, to a certain extent almost in the conventional way, as in *ich spur ain lufft*, but even here, the modifications to the convention are very apparent:

“Ich spür ain lufft aus külem tuft,
das mich wol dunckt in meiner vernunft
wie er genennet, kennet sei nordoste.
Ich wachter sag: mich prüfft, der tag
uns künfftig sei aus vinsterm hag;
ich sich, vergich die morgenrot her glostent.
Die voglin klingen überal,
galander, lerchen, zeisel, droschel, nachtigal,
auf perg, in tal hat sich ir gesangk erschellet.
Leit iemant hie in güter acht,

“I sense a breath of wind from the cool dew
which from my experience I know well
that it is called - and known as - the northeasterly.
I, the watchman, say: I notice that the day is breaking
through the dark forest.
I see and proclaim that the sunrise is gleaming through.
The birds are singing everywhere,
crested larks, larks, siskins, thrushes, nightingales,
Their song was heard on the mountains and in the valleys.
If someone is lying here being well looked after,

¹⁵ Wackernell (ed.) - *op.cit.*, XXXVII.

¹⁶ Mayer; Rietsch (eds.) - *op.cit.*, 6, n° 13.

¹⁷ Müller - *op.cit.*

¹⁸ Klein (ed.) - *op.cit.*, n° 48.

THE FIGURE OF THE NIGHT WATCHMAN

der sich in freuden hat geniet die langen nacht,
derselb betracht, das er sich mer gesellet.”
Die junckfrau hett verstaffen,
der knab wacht lützel bas,
si rüfften baide waffen
all über des tages hass.
das freulin schalt in sere:
‘her tag, ir künnt nicht ere
bewaren inn der mass.’¹⁹

...

who has enjoyed pleasures during the long night,
he should take care not to stay with his beloved any longer.”
The young woman had overslept,
the young man had not woken up earlier.
They both complained about
the hatefulness of day.
The young woman insulted it furiously:
‘Sir Day, you cannot maintain respect
as it should be.’

No knight and lady for the watch to guard, but a young woman and a young man; and the watch himself is different as he describes in detail the natural surroundings and the different birds which are singing. Yet another poem *Es seusst dort her von orient* features the unreliable figure of the watch and, finally, in his poem *Los, frau*, the watch is apparently reduced to little more than blowing his horn.²⁰

It is clear that in many respects Oswald’s 15th century watch is very different from Wolfram’s courtly 13th century watchman. In the 200 year period which separates Wolfram from Oswald (a period in which the genre of the dawn-song flourished) the Middle High German lyric convention changed. The poetic form of the watch in the *tageliet* was born within the framework of classical *minnesang* and *hohiu minne* and within that context the figure of the night watchman in the dawn-song made perfect sense. However, as the convention developed and classical *minnesang* declined, the *tageliet* was modified and with that modification constituent components of the genre either disappeared or were ‘refunctionalised’. This, I believe, is what happens to the figure of the watch. Wolfram’s loyal and trusting *wahter* is very different from Hadlaub’s, Hugo von Montfort’s or Oswald’s watchman. As the figure develops it seems (during the course of time) to become less and less tied to the traditional role, to the function it occupied in Wolfram’s poems. Indeed, I believe we could almost speak of a progressive ‘defunctionalisation’ of the watch within the context of the development of the genre. It is, however, in any case, an indication of the importance which was attached to this figure that it would (from Wolfram to Oswald) be used in so many and such different ways.

John Greenfield

¹⁹ Klein (ed.) - *op.cit.*, n° 16.

²⁰ Klein (ed.) - *op.cit.*, n° 49.

POSSIBILIDADES E CONDICIONANTES DA TRADUÇÃO DE POESIA: O CASO DE BAUDELAIRE E POE¹

De um modo geral e em primeiro lugar, a problemática da tradução do texto poético reside na própria natureza do texto entendido como uma manifestação de arte. Sem querermos aprofundar neste ensaio as inúmeras questões levantadas pela natureza do fenómeno poético, ou pela própria complexa definição do conceito, limitar-nos-emos ao tratamento de apenas algumas dificuldades específicas que a tradução deste tipo de texto levanta dando como exemplo algumas das traduções baudelairianas de Poe. Pressupõe-se pois na escrita poética o emprego especial de uma dada língua natural que a diferencia de escritas ditas de outros tipos, obrigando evidentemente o tradutor a ter em consideração um conjunto de características distintivas. Por assentar em técnicas de prosódia e versificação, mais ou menos presentes segundo as correntes ou movimentos subjacentes, por partilhar o seu meio de expressão — as palavras — com outras formas de comunicação, a poesia tem sido desde sempre o centro da controvérsia sobre a possibilidade ou impossibilidade da tradução. Lembremos a este propósito Coleridge:

In poetry, in which every line, every phrase, may pass the ordeal of deliberation and deliberate choice, it is possible, and barely possible, to attain that *ultimatum* which I have ventured to propose as the infallible test of a blameless style; namely: its *untranslatableness* in words of the same language without injury to the meaning.²

¹ Comunicação apresentada no IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, organizado pela Universidade de Évora — 9-12 /5 de 2001.

² COLERIDGE, Samuel Taylor — *Biographia Literaria*, cap. 22, 1817.

A eterna questão de saber se a tradução é verdadeiramente possível ou não baseia-se, com mais ou menos evidência, na tese de que não se traduz uma língua sem deixar de fora algo de essencial: aquilo a que podemos chamar a «intraduzibilidade» da forma poética tem sido pois uma das preocupações centrais dos teóricos do séc. XX, assentando, como dissemos, na evidência geral da perda visível no acto da tradução.³

Desde o tempo de Baudelaire e Poe até hoje, o paradigma não se alterou muito: a arte de traduzir oscila na relação ambivalente entre a necessidade de reproduzir o original e a de recriá-lo. Seja como *traduttore traditore* ou não, o tradutor é sempre um ser duplamente universalizador pois contribui para evidenciar a unidade do mundo em que vive, codificando-o e decifrando-o duplamente. Como afirma Joaquim Manuel Magalhães:

Todo o esforço poético é um esforço de tradução. Tradução para palavras de planos interiores e exteriores da realidade. E se falamos de traição da tradução, reparemos também aí quanto as palavras traem e não será por isso que deixamos de as verbalizar.⁴

Pela leitura dos escritos de Baudelaire, em especial *Sur Edgar Poe*, *Edgar Allan Poe, Sa Vie et ses Oeuvres*, *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* e *Notes Sur des Oeuvres de Poe* verificamos que Baudelaire, como outros tradutores, pretende dar a conhecer o contexto cultural e estético-literário de Poe, cumprindo assim o sentido etimológico da própria palavra «tradução»: do latim *traductiōne*, ou seja, «levar de um lugar para outro». Neste processo, dão-se a conhecer simultaneamente tradutor e autor traduzido: sentimo-nos levados para dois mundos de escrita, somos confrontados com orquestrações verbais e particularidades de estilo distintas.

Atento às predisposições sensoriais do autor original, Baudelaire revela-se simultaneamente leitor em primeira instância e autor na última instância, sendo visível contudo, no texto *Sur Edgar Poe*, *A Maria Clemm*, a intenção de jogar com as palavras:

Adieu, madame; parmi les différents saluts et les formules de complimentation qui peuvent conclure une missive d'une âme

³ Cf. entre outros, BROWER, R. A.— «On linguistic aspects of translation», *On Translation*, Harvard, Harvard University Press, 1959, 238; STEINER, George - *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 3rd edition, Oxford, O.U.P., 1998, caps. II, VI

⁴ MAGALHÃES, Joaquim Manuel — «Rima Pobre», crónica de *O Independente*, 23 de Janeiro de 1993.

a une âme, je n'en connais qu'une aux sentiments que m'inspire
votre personne : *goodness, godness*.⁵

É inevitável neste contexto recordarmos novamente as palavras de Joaquim Manuel Magalhães:

A poesia é-o na língua de origem por causa de um ritmo que é um sentido, no contexto dos sentidos dos ritmos nessa mesma língua. Transpor isso para um outro ritmo, que seja um sentido no contexto dos sentidos dos ritmos da língua de chegada, é uma tarefa tão rara que é um dos fundamentos da indecisão quanto à possibilidade de confiança na própria ideia de tradução.⁶

Não se torna difícil justificar hoje o esforço de tradução operado por Baudelaire em relação a Poe. Sabendo embora que, acima disso, ou melhor, por causa disso, está o intercâmbio e o diálogo cultural que se estabeleceu entre o simbolismo francês, o transcendentalismo americano e de uma forma muito geral os movimentos estético-literários e ideológicos da Europa da segunda metade de séc. XIX, o que é facto é que, tal como aconteceria hoje, Baudelaire pôs à prova a sua capacidade criativa como tradutor. Muitos dos factores que sempre se consideram impossibilidades de tradução - ritmos, pés, sílabas métricas, rimas, jogo conceptual, contextualidade - obrigou a um esforço cujo limite se situava, como ainda situa, na obtenção dum nível de bilinguismo tão alto que o poema elaborado na língua de partida pudesse ser resgatado e transposto para a língua de chegada onde continuava a cumprir o seu destino como poema e mensagem poética. Talvez por esta razão, e apesar da nota de rodapé que alega o desconhecimento de Baudelaire relativamente às palavras *goodness/ godness/ godliness*, seja visível o compromisso entre a literalidade, prejudicial à compreensão dos leitores na língua de chegada, e a liberdade total, falseadora do significado do original.

O objectivo primordial da tradução não se poderia ter cumprido de forma mais absoluta: o poema e outros textos de Poe passaram a fazer parte do mundo literário francês da segunda metade do séc. XIX, transformando o acto de individualismo (a tradução) num acto de aprendizagem útil para todos os que se dispuseram a ler - logo a traduzir o que liam:

⁵ BAUDELAIRE, Charles - *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, p. 318.

⁶ *Idem*, 29 de Janeiro de 1993.

Quel est l'auteur parisien un peu lettré qui n'a pas lu le *Chat Noir*?⁷

Ou seja, o poeta traduz a realidade à sua volta e no seu interior para um código escrito que, por força do seu ímpeto comunicativo e intensamente translatório é traduzido pelo tradutor/poeta para um código diferente, o qual actua por sua vez no espírito de outros que demonstram interesse em traduzi-lo. Esta deveria ser talvez, no contexto específico da circunscrição de esferas de influência, a primeira etapa obrigatória na abordagem das implicações do transcendentalismo americano na Europa da segunda metade do séc. XIX.

É que, quando um poema é traduzido, existe, entre a língua de partida e a língua de chegada, um terceiro elemento - o tradutor - que preenche o intervalo e permite o reconhecimento entre a voz do autor e o entendimento dos leitores, ficando desta forma definido o próprio valor comunicativo da tradução. Assim, afirmar que o tradutor de poesia é um intermediário entre línguas, culturas e heranças literárias diversas é algo que assume no contexto dos autores em questão uma dimensão maior. Apesar da opinião de Ruland e Bradbury se orientar no sentido contrário —

If, for modern readers, Poe — - now seems the classic writer of American Romantic decadence and the source of an essential tradition in the American imagination, that is belated acknowledgment. If he has subsequently won major recognition in at least three roles - as deep troubling poet, significant symbolist theorist and major originator of the modern short story - he remained unappreciated in his own day and was long to seem to many Americans a curiously European writer; he was indeed adopted as such by Baudelaire and the French symbolists.⁸

a leitura/interpretação e reescrita de Poe em França virá a contribuir para globalizar os movimentos estético-literários no mundo da cultura ocidental oitocentista perspectivando-os na modernidade, mesmo quando erguida contra as tradições poéticas do séc. XX. A existência de traduções de Poe na França de Baudelaire serviu pois de veículo para que a obra de Poe fosse apresentada a um grande número de leitores, possibilitando o entendimento da mesma por parte de todos aqueles que, desconhecendo o código linguístico do original, iriam ficar excluídos

⁷ BAUDELAIRE — *Oeuvres Complètes*, p. 331.

⁸ RULAND, Richard & BRADBURY, Malcolm - *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, U.S.A., Viking Penguin, 1991, p. 138.

do ciclo translatório e comunicacional. Neste caso como noutros, a tradução joga com a latência das pluralidades de sentido, com os efeitos de densificação verbal, com a invenção vocabular, com o inesperado ou o esperado rimático e rítmico: há que identificar estruturas linguísticas que suportam em si mesmas sentidos denotativos e conotativos e que determinam a estrutura global do poema. Durante e após o processo de leitura analítica e interpretativa, o tradutor, neste caso Baudelaire, mesmo que inconscientemente, foi construindo uma estrutura poética dentro de si mesmo, portanto mais pessoal. Eventualmente, acabou por redefinir prioridades e ênfases, alterando a tradução de acordo também com a sua própria experiência de leitura. Assim, embora a mensagem do poema se possa ter mantido constante ao longo deste processo, a actualização formal do texto ficou sujeita a modificações ou mutações. Não esqueçamos no entanto que são os próprios poetas que dão o exemplo, ao fazerem correcções nas suas obras, de edição para edição.

Na tradução do texto poético, em que as palavras surgem imbuídas de diversos valores semânticos, o resultado deixa de ser o encontro do equivalente correcto para passar a fundar-se na escolha de um equivalente, de entre um leque de vários possíveis, que o tradutor entenda ser o que melhor transmite a pluralidade de sentidos de um dado texto. Muito mais do que uma transposição de equivalências, a tradução de poesia passará forçosamente sempre, não por filtrar, mas por permitir a passagem da polissemia das palavras, sem contudo perder de vista que as várias dimensões de significado que atribui a cada uma delas advêm de associações históricas das mesmas, bem como de associações individuais do próprio tradutor. Na tradução do texto poético, o papel desempenhado pelo tradutor reveste-se de uma importância especial porquanto também este, como o autor do texto original, realiza o que Paz chama de uma operação literária na qual a sua própria iniciativa é decisiva.⁹

Pensamos pois que não é descabido falar de tradução de poesia hoje, utilizando como exemplo dois autores do séc. XIX: com maiores ou menores aparelhos conceptuais e teóricos, parece-nos óbvio que cada poeta e toda a poesia que escreve, tal como a língua em que é veiculada, são protagonistas únicos. Traduzi-los implica necessariamente que as especificidades do poema e da língua fiquem comprometidos. A transfiguração da poesia, através do processo de tradução, é uma consequência própria da diversidade linguística e dos meios linguísticos e translatórios existentes. Importante será que essa transfiguração não contrarie a identidade própria do poema original. Deste modo, o tradutor vai atender a tudo o

⁹ PAZ, Octavio — *Traducción: Literatura y Literalidad*, 2nd ed. Barcelona, Tusquets Editores, 1981, p. 13.

que lhe é transmitido pelo poeta, via poema, vai captar e assumir o sentido do original e reproduzi-lo sob uma forma que tenha tanto da chamada fidelidade como de recriação, mantendo intacta a sua identidade estético-literária.

Pela globalidade dos textos que Baudelaire escreveu sobre Poe, percebemos claramente quão importante foi sentir a personalidade do poeta, perceber o ritmo interno dos seus escritos, na tentativa de estabelecer uma relação de cumplicidade entre os dois. Contudo, mesmo que reproduzidas por Baudelaire as metamorfoses e alquimias da escrita de Poe, é inevitável a criação de novas palavras, onde se pode reconhecer uma espécie de co-autoria:

Je recours naturellement à l'article intitulé : *The Poetic Principle* et j'y trouve, dès le commencement, une vigoureuse protestation contre ce qu'on pourrait appeler, en matière de poésie, l'hérésie de la longueur ou de la dimension, - la valeur absurde attribuée aux gros poemes. «Un long poème n'existe pas ; ce qu'on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes». En effet, un poème ne merite son titre qu'autant qu'il excite, qu'il enlève l'âme, et la valeur positive d'un poème est une raison de cette excitation, de cet *enlèvement* de l'âme.¹⁰

No processo de apropriação, Baudelaire coloca definitivamente a palavra *enlèvement* em itálico - sabendo que ela é o equivalente possível para *excitement*, *elevation of the soul*, Baudelaire partilha com o leitor da língua de chegada a mesma emoção que Poe partilhou, através do conceito original, com o leitor da língua de partida. Há que ressaltar no entanto o facto de o tratamento da actividade da alma no transcendentalismo americano não estar, em Baudelaire, plenamente veiculado: necessário seria a especificação comparativa do conceito em relação à *over-soul* de Emerson para se entender o seu impacto no contexto da conceptualização teórica americana.

Enquanto depositário do poema, ao tradutor pertence pois, em certa medida, a autoria do texto. Neste processo de assenhoreamento do texto, o tradutor, enquanto intermediário entre dois sistemas linguísticos e culturais, não recebe apenas o poema, mas também o poeta, tornando-se seu cúmplice. Para que a tradução de poesia não seja apenas o reflexo de um encadeamento amorfo de palavras, entre o tradutor, o poeta, o poema e a sua mensagem e o código linguístico deve existir uma interacção que explore todas as possibilidades do texto formal e semanticamente. Trata-se de

¹⁰ BAUDELAIRE — *Oeuvres Complètes*, p. 351.

uma relação que, qualquer que seja a época em questão, nunca deixa de ser subjectiva.

Entre *excitement* de Poe e *enlèvement d'âme* de Baudelaire, houve fundamentalmente uma transferência de sentimentos, dúvidas, apelos e ilusões, isto é, ficou contemplado o efeito emotivo e intelectual da obra. Diga-se no entanto que esta transferência podia ou pode ter sido falível, dependendo daquilo que Baudelaire viu no texto e do modo como o interiorizou e exprimiu. Ao alcançar este nível de intimidade, não só com o sistema linguístico em causa, mas também com o código cultural, histórico literário e biográfico, as idiosincrasias que definem o poeta, o que se pode verificar pelo manancial de textos que integra as traduções, o tradutor aproxima-se o mais possível do acto de escrita e das circunstâncias em que foi gerado. Forma-se então uma imagem que, transposta para o papel, refaz as uniões primordiais, criando outro poema, sem nunca perder de vista o texto primeiro, sempre comparando e buscando a fórmula ideal que simule, por afinidade, a criação original. Como podemos ver no exemplo que se segue, o tradutor partiu de uma construção textual e reconstituiu-a peça por peça, verso por verso, estrofe por estrofe, aspirando a um momento de genialidade que lhe permitiu imbuir essa construção do sentido próprio do modelo original:

TO MY MOTHER

Because I feel that, in the Heavens above,
 The angels, whispering to one another,
 Can find, among their burning terms of love,
 None so devotional as that of «Mother»,
 Therefore by that dear name I long have called you -
 You who are more than mother unto me,
 And fill my heart of hearts, where Death installed you
 In setting my Virginia's spirit free.
 My mother - my own mother, who died early,
 Was but the mother of myself; but you
 Are mother to the one I loved so dearly,
 And thus are dearer than the mother I knew
 By that infinity with which my wife
 Was dearer to my soul than its soul-life. [1849] ¹¹

Parce que je sens que, là-haut dans les Cieux,

¹¹ POE, Edgar Allan — *The Poems of Edgar Allan Poe*, Cambridge & Mass., Harvard University Press, 1980, pp. 466/7.

Les Anges, quand ils se parlent doucement à l'oreille,
 Ne trouvent pas, parmi leurs termes brûlants d'amour,
 D'expression plus fervente que celle de mère,
 Je vous ai dès longtemps justement appelée de ce grand nom,
 Vous qui êtes plus qu'une mère pour moi
 Et remplissez le sanctuaire de mon coeur où la Mort vous a installée
 En affranchissant l'âme de ma Virginia.
 Ma mère, ma propre mère, qui mourut de bonne heure,
 N'était que ma mère, à moi ; mais vous,
 Vous êtes la mère de celle que j'aimais si tendrement,
 Et ainsi vous m'êtes plus chère que la mère que j'ai connue
 De tout un infini, - juste comme ma femme
 Était plus chère à mon âme que celle-ci à sa propre essence.¹²

Sem querer especificar de forma demasiado pormenorizada as diferenças entre os dois textos, original e tradução, percebemos que, entre uma língua e outra existem divergências lexicais, sintáticas e prosódicas. Como acontece tantas vezes quando se traduz do inglês para uma língua latina, a extensão na chegada é muito superior à que existia na partida pelo que, por exemplo, *whispering* passa a ser *quand ils se parlent doucement à l'oreille*. Para a estrutura *Can find ... None so*, Baudelaire operou a única transformação possível numa língua latina, *Ne trouvent pas... plus que*. *Heart of hearts* perde efectivamente o efeito da sonoridade repetitiva que tinha, passando a ser *le sanctuaire de mon coeur*. O impacto de *mother of myself* leva Baudelaire a utilizar a repetição e a enfatizar através do itálico em *ma, N'était que ma mère, à moi*. *By that infinity* perde a especificação demonstrativa e adquire a generalização indefinida *De tout un infini*. Finalmente, *than its soul-life* passa para *à sa propre essence*. Neste último caso, como aconteceu no ponto atrás referenciado (*excitement of the soul*) Baudelaire foi atraído pela absoluta inexistência, em francês, da possibilidade de justaposição de palavras, em absoluta aglutinação de sentidos (*soul-life*).

Para além de todas estas diferenças, parece-nos útil convocar a opinião de Gideon Toury quando afirma que a tradução é uma actividade cuja função é satisfazer necessidades da cultura de chegada. Afirma também que uma tradução de um texto considerado literário na cultura de partida, capaz de reconstruir a teia de relações

¹² BAUDELAIRE — *Oeuvres Complètes*, 318.

internas que faz dele uma instância de discurso única, deve ser chamada de tradução de texto literário, reservando a designação de tradução literária para qualquer texto que, mesmo quando não considerado literatura na cultura de partida, é aceite como literário na cultura de chegada.¹³ Inferimos pois tratar-se o poema produzido por Baudelaire de tradução poética e não simplesmente tradução de poesia, na medida em que, a literariedade de um texto numa dada cultura se define com base em características, modelos e técnicas que essa cultura considera, num dado momento, literárias. Daí que Toury entenda como tradução literária a produção de textos que cumpram esses requisitos na língua de chegada, mesmo quando a subjugação a esses modelos e normas considerados literários na cultura alvo impliquem a supressão de características que marcavam a literariedade do original ou a inclusão de outras, entendidas como literárias na cultura de chegada, processo que exemplificámos acima.

Terminamos com a referência ao ensaio *Tradução e Tradição* onde João Almeida Flor questiona os critérios operatórios que permitem conciliar a literalidade de um texto com a sua literariedade, dados os horizontes de expectativa distintos dos leitores do texto original e da tradução, bem como o estatuto deste tipo de texto traduzido. Admitindo, como Flor também o faz, que o objecto da tradução de literatura será o de obter no leitor segundo, os mesmos efeitos obtidos no leitor do texto original, se o perfil dos leitores de ambos os textos é um perfil imaginário e ainda se cada nova leitura de um texto plurissignificativo gera novas e distintas recriações, reescritas essas que podem oscilar entre uma colagem à literalidade do texto original e o nascimento de uma obra original na língua de chegada então, diz Flor, talvez estas sejam falsas questões.¹⁴ Ao reescrever um texto, que pode já estar distante no tempo, e lançando mão de meios de expressão diferentes, o tradutor acaba por, a um tempo, revelar e ocultar o texto que lhe serve de base. Flor compara mesmo o tradutor ao poeta fingidor de Pessoa:

Tal como o poeta, o tradutor será, então, um fingidor por excelência uma vez que lhe compete praticar um complexo jogo de revelação e ocultação, que tende a simular a forma de um conteúdo, ou seja, a escrever o texto que o autor original teria escrito, por hipótese, se o seu veículo de expressão fosse a língua de chegada.

¹³ TOURY, Gideon — *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995, pp. 166-170.

¹⁴ FLOR, João Almeida — «Tradução, Tradição», II Jornadas de Estudos sobre a Tradução, Lisboa, GUELF, 1983, p. 14.

Mau grado as muito discutidas intraduzibilidades, certo é que, Baudelaire trouxe Poe para a Europa, convocando assim o aparelho cultural e estético-literário do transcendentalismo americano no entrecruzar das múltiplas influências que no fim-de-século se exerciam. Se nos apropriarmos da designação emersoniana de crítico, talvez possamos compreender a explicar o fenómeno da tradução poética:

The poet is the lover loving; the critic is the lover advised.¹⁵

Maria João Pires

¹⁵ EMERSON, Ralph Waldo — *The Heart of Emerson's Journals*, ed. Bliss Perry, New York, Dover Publications, Inc, 1995, p.38.

THE CURRENT STATUS AND FUTURE PROSPECTS OF UNIVERSITY PROGRAMMES FOR SENIORS IN SOUTHERN AND MEDITERRANEAN EUROPE: THE CASE OF PORTUGAL (*)

Introduction

To begin with I should like to thank the Organization of the *International Symposium on University Programmes for Seniors*, on the topic *University Programmes for Seniors in the Construction of a European Framework for Higher Learning*, in the person of Dr. Carmen Orte Socias, for having invited me to participate in such a promising scientific event. I am also grateful to Dr. Mariano Sánchez Martínez, from the University of Granada, the chairman of this round table on *The Current Status and Future Prospects of University Programmes for Seniors in Southern and Mediterranean Europe*, for having encouraged me to share with you the Portuguese state of affairs in this domain, although the Portuguese case should be taken as very peculiar, if not exceptional.

Due to the fact that traditional Portuguese universities (public or private) do not yet have any specific university programmes for senior citizens or, more exactly, in Dr. Mariano Sánchez's words, for people from 50 years of age onwards, I have been asked to give you my opinion as to why traditional Portuguese universities have not yet considered this population as a public to be taken into account as far as their mission is concerned, to tell you if any traditional Portuguese university is already thinking of doing anything in this realm and to share with you what I think of the role which the European/international networks within the *European Higher Education Area* may play to promote the creation of university programmes for senior citizens at the traditional Portuguese universities.

(*) Paper presented at the *International Symposium on University Programmes for Seniors* (Palma, Majorca, 6-9 May, 2003).

I feel I must admit that I have already reached the above-mentioned borderline age and that my educational experience in terms of student and teacher leads me to be very critical concerning the educational model which should be used with the senior population. In fact, I wonder if the problem only concerns me or if I am merely voicing a feeling shared by different people according to which the educational approach more suitable for senior citizens must effectively be different. I do not believe this feeling is unfounded. It is certainly the result of my age and long experience as a teacher.

A recent historical overview of the situation in Portugal in an attempt to find an explanation for the non-existence of university programmes for the third age in our country

As a Portuguese university professor, I regret having to say before this audience that there are no university programmes for the third age at our public or private traditional universities. A few Portuguese universities are already sensitive to the fact that, in order to know more and more about the elderly – a population which is increasing in number and which deserves particular attention –, and to be able to meet requirements, it is important to offer gerontological programmes aimed at training experts in different areas, namely connected with health, ethics, the rights of the elderly, social aspects, sexuality, nutrition, etc. In this respect, I have just read in the *Jornal de Notícias* (dated April 16, 2003) – the newspaper which is the most widely read in Portugal and which now offers every Wednesday a supplement called “Sénior” –, that two months ago, in Porto, an institution called *Instituto de Formação Sénior – Academia de Idosos* was created, whose president is a psychiatrist and whose aim is to offer courses in areas such as health, arts and design, technologies, law, economics and finance for the expected population, as well as technical courses on gerontology for training staff aimed at looking after older people and advanced studies on gerontology for the directors of institutions concerned with the elderly. Once more, this academy is a private initiative and is constituted, according to the information available in the above-mentioned newspaper, by a young team who plan to promote innovative forms of dealing with the elderly. Nevertheless, it is true that not only the traditional universities but also other institutions concerned with older people have not yet realised that it is also crucial to create scientifically based educational programmes for that population. The traditional universities may be receptive to protocols with the Universities of the Third Age (U3A)¹ but they do not yet see or

¹ As for the abbreviation U3A [University/Universities of the Third Age], see LEMIEUX, A.; BOUTIN, G.; SÁNCHEZ, M.; RIENDEAU, J. – *The faculties of education in the traditional universities and the third*

they may even ignore that, as traditional universities, their mission in terms of the education of senior citizens must be totally different. In other words, they should not only confine themselves to establishing protocols with the U3A or to collaborating with them. According to Lemieux², the traditional universities should take upon themselves training, research and intervention in the realm of a scientifically based education of the third age (see gerontagogy), and the U3A should instead deal mainly with cultural programmes.

However, the situation has not stood still and, if we go back to the mid 1970s, two distinct Portuguese realities may be outlined: one concerned with the creation, in 1976, in Lisbon, of the first U3A – the *Universidade Internacional para a Terceira Idade* –, following undoubtedly the French example³, since then other U3A have been created, mainly in the 1990s and already at the beginning of this century; and another reality, which is very peculiar to Portugal and which concerns the general low educational level of the Portuguese population, a situation inherited from the Portuguese regime which came to an end with the April Revolution of 1974.

When we look at the figures which represent the educational levels of our population at that period of our History, we are obliged to admit that we were faced with a tremendous inheritance in terms of illiteracy. Illiteracy understood as the antonym of the term literacy as it was used in the 1970s⁴, i.e., when “[l]iteracy [...] [was] considered simply the ability to read and write”⁵ and not in the sense of the literacy of nowadays, i.e., as the “estado ou condição de quem não apenas sabe ler e escrever, mas cultiva e exerce as práticas sociais que usam a escrita” [“the state or condition of someone who not only knows how to read and write, but who cultivates and exercises the social practices which use writing”]⁶. According to a report, dated February 1999, of the Centro de Investigação de Políticas do Ensino Superior [Research Centre for Higher Education Policies] (CIPES), the population who

age universities: A model of partnership. Unpublished, 2003, 9 pp. (p. 2). [This text has been referred to and quoted with kind permission of A. Lemieux.]

² Cf. exchange of ideas on gerontagogy between A. Lemieux and the author by e-mail (April 2003), and LEMIEUX, A. – *La gérontagogie: Une nouvelle réalité*, Montréal, Éditions Nouvelles, 2001.

³ See LEMIEUX; BOUTIN; SÁNCHEZ; RIENDEAU – *op. cit.*, p. 2.

⁴ OECD/PISA – *Measuring student knowledge and skills. The PISA 2000. Assessment of reading, mathematical and scientific literacy*, 2000, p. 15. Available at <http://www.pisa.oecd.org/docs/assess.htm>, visited on the 19.03.2002.

⁵ OECD/PISA – *op. cit.*, p. 18.

⁶ SOARES, M. – *Letramento. Um tema em três gêneros*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2.^a edição, 4.^a reimpressão, 2001 (1.^a ed.: 1998), p. 47.

attended higher education in 1974, the year of the Revolution, was about 6 to 7% of the Portuguese population aged between 18 and 24 years⁷. In the mid 1990s, according to the same source, the percentage was already close to 40% of the population aged 20-24 years⁸. I can add that, according to the Instituto Nacional de Estatística [National Statistical Institute] (INE)⁹, the resident population in Portugal in 1981 was 9,833,014: 26.35% of the whole population could neither read nor write; 2.64% of the whole population (were attending or) had completed higher education; about 21% of the whole population (were attending or) had completed from 5 to 12 years of schooling, and 47.62% of the whole population (were attending or) had completed primary school (consisting of 4 years of education)¹⁰.

This scenario may help to show that those in charge of the Portuguese educational policies after the Revolution of 1974 had to prioritise. They had to intervene, as early as possible, in the population that in their opinion deserved special attention in terms of the future of the country because they were certainly aware that any society needs literate people and qualified workers. In other words, they had to begin with the primary and secondary educational levels in order to prepare both a literate or more educated population as well as youngsters who could enter universities or other higher education institutions and receive a degree.

Moreover, in the early 1970s, the number of elderly people in Portugal was not so high as it became in the late 1990s and in 2001. In 1972 and in 1998, we had respectively 34 and 90.3 elderly people per 100 youngsters with less than 14 years of age. In 2001, the percentage of elderly (16.4%) overtook the percentage of the

⁷ CIPES – *Previsão da evolução do número de alunos e das necessidades de financiamento. Ensino Superior – 1995 a 2005*. Research work carried out by the Centro de Investigação de Políticas do Ensino Superior (CIPES) da Fundação das Universidades Portuguesas. February 1999. Mimeography, 60 pp. (p. 2).

⁸ *Id.*, *ibid.*

⁹ I thank the Instituto Nacional de Estatística (INE), D. R. Norte, and the Núcleo de Difusão Electrónica de Informação (NDEI) for having provided me with data concerning the educational level of the resident population in Portugal in 1981, 1991 and 2001.

¹⁰ I should like to add that, according to the INE data, in 1991, 15.26 % of the whole resident population in Portugal (9,867,131) could neither read nor write, 0.79 % of the whole resident population could read and write but did not possess any educational level, the percentage of illiteracy corresponded to 9.0 % of the whole resident population and that 4.91 % of the whole resident population were attending or possessed incomplete or complete higher education degrees, including the Portuguese “Mestrado” (Master degree) and the Doctoral degree. In 2001, according to the INE, 12.47 % of the whole resident population in Portugal (10,356,117) did not possess any educational level, the percentage of illiteracy corresponded to 11.0 % of the whole resident population, and 10.75% of the whole resident population were attending or possessed incomplete or complete higher education degrees, including the Portuguese “Mestrado” (Master degree) and the Doctoral degree.

population aged from 0 to 14 years (16%)¹¹. These figures may therefore explain why those responsible for education policies in Portugal did not see the importance of or were not so sensitive to the creation of university programmes for the third age.

The situation of Portugal today

The demographic trend and its repercussion in the traditional universities

The proliferation of traditional private universities in the 1980s in Portugal together with the increase of offer from the public universities and other kinds of higher education institutions helped to change the higher education situation as far as their traditional public is concerned. In fact, the situation changed so much that in 1997/1998 the offer of the private universities already exceeded the real needs if we take into account the number of university applicants and the offer of the public *plus* the private universities¹². We can even add that from 1993-1994 to 1998-1999, the number of places at universities increased by more than 10,000 and the number of applicants decreased by more than 5,000¹³. I am not going to enter into details but if we take as references 1995 and 2005, the predictions point to a decrease of about 23.8% of the population aged from 20 to 24 years¹⁴.

We are obliged to admit that the public which was considered the traditional university public has begun to decrease and that those in charge of the university policies are expected to promote other kinds of university initiatives in order to avoid any undesirable instability. Quality has become the focus of attention with its effects on quantity¹⁵, but much more is expected from higher education policies. We cannot forget that the increase in the number of university and higher education undergraduate courses has also caused the increase in the number of faculty and administrative staff and if these active agents may be considered excessive in the near future, universities are forced to take immediate measures to prepare themselves in order to diversify their offers. Post-graduate courses and lifelong education programmes are certainly a *must* and they are already an offer at the university but we should also consider very seriously the creation of university programmes for senior students. And the university programmes for this population cannot be confused with the U3A courses.

¹¹ Cf. data available at <http://luisjacob.planetaclix.pt/maisdados.htm>, visited on the 24/02/2003.

¹² CIPES – *op. cit.*, p. 6.

¹³ *Id.*, p. 7.

¹⁴ *Id.*, p. 14.

¹⁵ *Id.*, p. 4.

The Portuguese Universities of the Third Age

A brief note on the term "university"

Before a brief description of the U3A situation in Portugal, I should like to share with you my opinion about the term "university". I know that there are people who disapprove of the fact that the term "university" has been adopted to describe the third age (cultural) institutions. In the early 1970s, I may accept that the use of the term may have caused a certain discomfort in some circles. Today, I feel that when the talk is about the Universities of the Third Age, people take in the whole noun-phrase which is the common name attributed to those institutions and this, in my opinion, leads them not to establish a direct connection with traditional universities. Indeed, their specific missions constitute the key to avoid any ambiguity. Do the traditional universities offer university programmes whose content and quality are substantially and scientifically different from the U3A programmes? If the answer is affirmative, as I hope it is, then the ambiguity which may be caused by the term "university" does not exist and is even irrelevant. If there is any ambiguity, it only lies on a superficial level, it does not go beyond the acoustic/visual image of the word; in other words, the sense of the word – its essence in my opinion – is not affected. Therefore, both institutions may exist in parallel proposing, however, different programmes: the U3A would offer cultural programmes and the traditional universities would offer more scientific ones. This does not mean however that there are not other designations such as cultural academies, institutes or associations which are more suited to the cultural programmes proposed by what are usually called U3A. In fact, they are already adopted in our country. I believe that time and the fact of being more conscious of the aims of these institutions will help their promoters to find the most suitable designation.

As for terminology, much could be said. In this text, I have written about the term "wisdom" (see below); but, as a linguist for example, I could add that the way many non-linguists use the linguistic terminology deserves deep discussion. The same can also be said when the human and social sciences use some terms which originated in the exact sciences and, perhaps, the other way round. Is everybody using the terms they employ correctly? Therefore, I am much more concerned with public opinion of traditional universities. Are we accomplishing our mission? Are we doing our best so that our universities can be proud of us? Are our universities doing their best so that we may feel proud of them? Are they contributing, as expected, to the necessary increase of the educational and research level, as well as qualification for work of our societies? Now, thinking of the students – the main reason, in my way of thinking, for the existence of the universities –, are the traditional universities relying on their students' contributions to the creation of the European Higher Education Area in this millenium? Are the traditional universities

doing their best to create independent and critical spirits, i.e., a scientifically trained population who will be able to meet the different situations of the daily life thanks to the intellectual flexibility which they are expected to acquire or at least to be sensitive to during their time at the university? Are the universities structuring the students' minds so that they will be able to translate information into knowledge inside and beyond the university walls? These are, effectively, some aspects which should be object of our concerns. The essence must constitute our concern and not the "cosmetic" aspects.

The case of the Universities of the Third Age in Portugal

There are now around 50 U3A in Portugal; they have a population of about 7900 students and cover almost the whole country, namely the North and the Southern coastal area besides Lisbon and Porto. The first one, created in Lisbon, dates back to the year 1976. Other ones were created afterwards and mainly during the 1990s, a decade which saw a significant increase in the number of U3A. That is to say, most of them were created in the late 1990s. Their creation continues and several others have appeared this century. They were created by the civil society and are not, therefore, run by the state. They do not belong to the regular school system. Neither do they belong to traditional universities, though a small number have protocols with them. It means that they follow the basic principles of informal learning.

By law, dated 1982, the Portuguese U3A are not allowed either to evaluate or to certify their students, although the students may receive symbolic certificates at the end in certain cases. I should add that I was told very clearly, when I was collecting data on the U3A, that the U3A students do not wish to be evaluated; they had already been evaluated through their lives and did not need to be evaluated any more. Thus their programmes consist of free courses on topics mainly in the realm of humanities, sociology, foreign languages, creative reading and writing, health, and (plastic) arts. Some of them may also offer courses on ICTs and invite people to give conferences. They also offer activities such as gymnastics, choral singing, music, drama, swimming and handicrafts. In fact, their students are motivated as much by the social aspect of being attending university as by the educational one. Visits to museums and exhibitions and cultural travelling programmes aimed to discover their country or other countries may also be part of their offers. Moreover, a few of them regularly publish journals or other kind of publications. The U3A structure is very dependent on the population who attend them and this aspect has to be seen as a very important feature. In other words, their projects depend on the characteristics of the regions to which they belong.

There are U3A whose students are graduates and others whose students may only possess the primary educational level (4 years of schooling). Between these

two educational references, we may naturally find different educational levels. We cannot forget that the educational level of Portuguese elderly people is in general low and that some of these institutions, which are not only called U3A but also cultural academies, associations or institutes, are linked to other associations, as well as to parish centers, to institutions of social solidarity and to the Santa Casa da Misericórdia and are supported by the Segurança Social (Social Security), Câmaras Municipais (City Councils), the Church and private contributions. Therefore, not all of them are autonomous. As for teachers, they may have professionals or volunteers or a combination of both¹⁶.

In certain U3A we may even find people who are at the same time students and teachers. Teachers at the Portuguese U3A are not required to receive or to possess any specialised pedagogical training for the third age but, unfortunately, it is also true that there are no training courses in Portugal to prepare third age teachers. I believe that the description I have just given – perhaps with the exception of the low level of education in Portugal and its implications – corresponds to what could be found in other countries in the realm of the U3A¹⁷.

In 1998, the Portuguese Federation of the Universities, Academies and Associations for the Third Age – Federação Portuguesa das Universidades, Academias e Associações para a Terceira Idade (FEDUATI) – was created and today includes 10 U3A. This initiative shows again the vitality of these institutions¹⁸.

It is important to consider the qualitative difference between the U3A offer and the offer which is expected from the university programmes for senior students. Their learning models should in fact be distinct and their purposes should be different too. Nevertheless, I cannot help saying that, in a country like Portugal, the U3A do play a very important role. I do not mean naturally those U3A whose students already possess higher levels of education and whose directors either ignore the existence of a gerontagogical approach or are not at all interested in following that trend because they do not wish to create instability in their institutions and because

¹⁶ On the topic of Portuguese U3A, see JACOB, L. – *Caracterização das U&AS portuguesas*. Presentation given at the *II Encontro Nacional de Universidades e Academias Sêniores*, Almeirim – Santarém, 20 March 2003.

¹⁷ Cf. LEMIEUX; BOUTIN; SÁNCHEZ; RIENDEAU – *op. cit.*, pp. 2-3.

¹⁸ Some of the information obtained to write on the U3A came from a report entitled *Caracterização das UTI's* (Luís Jacob, Technical Director of the Universidade Sénior de Almeirim), distributed at the *II Encontro Nacional de Universidades e Academias Sêniores*, organized by the Universidade Sénior de Almeirim, Almeirim - Santarém, 20th March 2003. Other data and material have been obtained by means of the personal contacts I established with Mrs. Teresa Mota, a representative of the organization of the Universidade Autodidacta e da Terceira Idade do Porto, and with Mr. Luís Jacob, Technical Director of the Universidade Sénior de Almeirim. To both of them, I am naturally very grateful.

– we have to admit it – it is too hard for them to interfere with the *status quo*. I am especially thinking of the U3A which play a very important role in terms of intellectual activity if we consider that they have a population who possesses low educational levels and who may find in some of these institutions the ideal meeting point to acquire knowledge and to share experiences of life.

This population does not effectively possess the instruction which we believe – rightly or wrongly – is required to follow university programmes for senior students which, in my opinion, should be based on a gerontagogical (competential) model of education¹⁹; consequently they find in the U3A or similar institutions the appropriate climate to broaden their knowledge and to meet their immediate needs.

Recent retirements

In recent months we have been witnessing a very important social change in Portugal. People aged about 50 years have been retiring en masse. In fact, this population was intellectually active and a good percentage of them had a certain academic educational level.

A possible target public for the university programmes for senior students

Why not think of the just mentioned population as the target public for the university programmes for the senior citizens? Some of them may be motivated by the social/cultural aspect of attending free courses of the kind offered by the U3A, but others may probably be more motivated to be faced with other kind of challenges as, for example, to question their knowledge, to take advantage of their way of thinking, reasoning, memorising and perceiving and to learn how to see their objects of knowledge differently using their cognitive skills as well as their emotional potential. Indeed, they may be more interested in a process which takes their knowledge as the subject in order to enter another kind of learning adventure which will not lead them to science but to wisdom²⁰.

I believe that this public who has just retired could be the target public for the university programmes for senior citizens because they already present a different cognitive profile, another kind of cognitive potential – which they have developed through education and training during their lives – which is worth considering because they may take advantage of it to acquire a certain distance from their

¹⁹ LEMIEUX, A.; SÁNCHEZ, M. – *La gérontologie versus la gerontagogie*, in LEMIEUX, A. – *La gerontagogie: Une nouvelle réalité*, pp. 73-92 (p. 92).

²⁰ Ideas based upon the exchange of ideas on gerontagogy between A. Lemieux and the author by e-mail (April 2003). In this respect, see also MARCHAND, H. – *Temas de desenvolvimento psicológico do adulto e do idoso*, Coimbra, Quarteto Editora, 2001.

cognitive activities and to see reality from different perspectives according to the circumstances and contexts. That is to say, this public could be receptive to follow a learning model which leads them to another attitude towards life, i.e., to a model which prepares them to acquire a wise attitude towards life, in a word, to get close to wisdom. In Lemieux's words quoted by Dumoulin and Lebrun²¹: "Après la pensée formelle, qui caractérise la fin de l'adolescence et l'âge adulte, le fonctionnement intellectuel se transforme en ce que Rybash appelle la pensée post-formelle, ou dialectique. Celle-ci est capable de tenir compte d'un plus grand nombre de facteurs entourant un problème: elle ne fonctionne pas qu'avec la seule logique, mais tient compte du contexte...". Following the ideas of Rybash, Hoyer and Roodin²², Lemieux²³ insists on this point and writes: "Ce style de pensée [«style post-formel de pensée»²⁴] dépasse la logique pour atteindre une pensée dialectique caractérisée par le principe de contradiction de toute réalité et le principe de la relativité de toute connaissance [...]". This may be the first step to becoming what Sternberg refers to as "wise people", i.e., "The wise person is characterized by a metacognitive stance. Wise people know what they know and what they do not know as well as the limits of what can be known and what cannot be."²⁵ Following the ideas of Sternberg, the uniqueness which appears to characterize wisdom, i.e. sagacity, "involves more than just cognitive skills. It [sagacity] involves as much an attitude toward knowledge as knowledge itself."²⁶ Therefore, we could add that "Wisdom lies not in what a person knows, but rather in how the person uses the knowledge he or she has."²⁷

²¹ DUMOULIN, L. ; LEBRUN, P. – *Baby-boomers la retraite s'en vient!*, in "Réseau Hiver 2003. Magazine de l'Université du Québec", p. 6/17. Available at http://www.uqubec.ca/bap/bap/mag_reseau/mag2003_01/dossier2003_01.html, visited on the 25.02.2003.

²² RYBASH, J. M.; HOYER, W. J.; ROODIN, P. A. – *Adult cognition and aging: Developmental changes in processing, knowing and thinking*, New York, Pergamon Press, 1986, p. 56. Referred to by LEMIEUX, A. – *La gérontagogie et les programmes universitaires pour les personnes du troisième âge. Perspective pour les Facultés d'Éducation*. Lecture presented at the *International Conference on Elder University Programs: Education, Research, Social Reengagement and Collaboration Networks*, organized by the University of Granada, Granada, 17-18 December 1999. Mimeography, 53 pp. (p.39). Also referred to by LEMIEUX; BOUTIN; SÁNCHEZ; RIENDEAU – *op. cit.*, p. 6.

²³ LEMIEUX – *La gérontagogie et les programmes universitaires...*, p. 39.

²⁴ RYBASH; HOYER; ROODIN – *op. cit.*, p. 38, referred to by LEMIEUX – *La gérontagogie et les programmes universitaires...*, p. 39.

²⁵ STERNBERG, R. J. – *Wisdom and its relations to intelligence and creativity*, in STERNBERG, R. J. (ed.), *Wisdom. Its nature, origins, and development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 142-159 (p. 157).

²⁶ *Id.*, *ibid.*

²⁷ STERNBERG, R. J. – *Understanding wisdom*, in STERNBERG (ed.) – *op. cit.*, pp. 3-9 (p. 6).

It is perhaps relevant to write some words on the word “wisdom” because I do not think that it is always properly used when the topic concerns the education of the older people. The increase in the number of elderly people in our societies in the last years and the projection predictions for the next years/decades have led to several governmental and non-governmental, world/international, national and local events/initiatives of different amplitudes. “Wisdom” is, in fact, one of the words which is commonly heard on those occasions. “To live with wisdom” was exactly the title of a one-day meeting which took place on the 10th of April 2003 in Porto organized by local entities and with the presence of the Director of one of the U3A of Porto. It is no wonder that everybody thinks that s/he is able to say something concerned with wisdom. Moreover, as happens in different circumstances, there are words that have to be included in the speeches even if people only possess what I could call a *figurative* mastering of those words²⁸. Different readings are attributed to the term “wisdom”, some of them are very close to the common sense feeling of it, and others have nothing to do with the notion of wisdom which really interests us in this context and to which I have just called your attention. Therefore, I find that the following quotation from Lemieux, Boutin, Sánchez and Riendeau may help to show the theoretical framework suitable to the concept of wisdom which interests us in the realm of the gerontology: “Wisdom, a notion that the university had transformed to Sciences in their Theology and Philosophy faculties, finally finds its true identity in action in the Education faculties. Theory and practice rediscover the unity they had lost during the development of exact sciences at the beginning of the Renaissance period. (Lemieux & Sánchez, 2000)²⁹.”³⁰.

The university programmes for senior students vs. the University of the Third Age “programmes”

What I have said so far leads us to think that the learning model we have to use in order to guarantee this kind of attitude towards the world cannot be the learning model which aims to convey information and where the teacher plays the main role, i.e., a scientific-technological model. The model to propose here would

²⁸ Cf. GINSBURG, H.; OPPER, S. – *Piaget’s theory of intellectual development*, Englewood Cliffs – New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 2.nd edition, 1979, p. 160; SINCLAIR-DE ZWART, H. – *Acquisition du langage et développement de la pensée. Sous-systèmes linguistiques et opérations concrètes*, Paris, Dunod, 1967, pp. 130, 165.

²⁹ LEMIEUX, A.; SÁNCHEZ, M. – *Gerontology beyond words: A reality*, in “Educational Gerontology”, 26(5), 2000, pp. 475-498. Referred to by LEMIEUX; BOUTIN; SÁNCHEZ; RIENDEAU – *op. cit.*, p. 6.

³⁰ LEMIEUX; BOUTIN; SÁNCHEZ; RIENDEAU – *op. cit.*, p. 6.

be a competential model of education³¹ based on the concept of “actualisation de soi”³², i.e., by means of “la réactualisation des connaissances pour une meilleure gestion de [l]a vie personnelle et sociale.”³³, and aimed to the problematisation of knowledge depending on the contexts. According to Lemieux and Sánchez³⁴: “C’est l’approche dite compétentielle dans laquelle s’insère la gérontagogie [...]. [“Ce terme fut utilisé par Lessa (1978)³⁵ et par Bolton (1978)³⁶ pour définir la science appliquée qui a pour objet l’intervention éducative auprès de sujets âgés et qui est à la frontière entre l’éducation et la gérontologie [...].”³⁷.] Dans ce modèle compétentiel, il ne s’agit pas de formation initiale ou de recyclage des connaissances, mais de métacognition, c’est-à-dire de la connaissance du fonctionnement de la pensée [...].” This model does not depend upon science, it is instead “orienté vers l’acquisition de la Sagesse.”³⁸. As far as the programmes to be developed in the realm of the gerontagogical (competential) model and which include educational, cultural and social aspects are concerned, “le principe d’intégration ou de coordination de l’ensemble de cours choisis, est la formation et l’éducation de la personne âgée à l’acquisition de la Sagesse pour une meilleure gestion de sa vie personnelle et sociale.”³⁹. This gerontagogical process of knowledge aims to instill in older people “une connaissance réflexive des phénomènes étudiés et non une accumulation de connaissances pures et simples.”⁴⁰. We therefore have to be aware that this kind of approach requires specially trained professors. In the words of Lemieux, Boutin, Sánchez and Riendeau⁴¹: “No one can contest that this epistemological element [“«metacognition» [...] the possibility of a person to be able to reflect on the mechanism of his own reflection.” (*id.*, p. 7)] in a program destined for the elderly derives from the competence of professors in the educational faculties.” This way of considering the role of the professors means that they must

³¹ LEMIEUX; SÁNCHEZ – *La gérontologie versus la gérontagogie...*, pp. 85 and ff.

³² *Id.*, p. 85.

³³ *Id.*, *ibid.*

³⁴ LEMIEUX; SÁNCHEZ – *La gérontologie versus la gérontagogie...*, p. 92.

³⁵ LESSA, A. – *Introduction au Forum I. Écologie et vieillissement*, Centre International de Gérontologie Sociale, 1978. Referred to by LEMIEUX; SÁNCHEZ – *La gérontologie versus la gérontagogie...*, p. 90.

³⁶ BOLTON, C. R. – *Alternative instructional strategies for older learners. Introduction to educational gerontology*, Washington D.C., Hemisphere Publishing Corp., 1978. Referred to by LEMIEUX; SÁNCHEZ – *La gérontologie versus la gérontagogie...*, p. 90.

³⁷ LEMIEUX; SÁNCHEZ – *La gérontologie versus la gérontagogie...*, p. 90.

³⁸ *Id.*, p. 92.

³⁹ *Id.*, p. 91.

⁴⁰ *Id.*, *ibid.*

⁴¹ LEMIEUX; BOUTIN; SÁNCHEZ; RIENDEAU – *op. cit.*, p. 7.

be aware that they need a special preparation to work with this kind of approach. In other words, professors who wish to work with a “competential approach, within which lies the gerontagogy [...]”⁴² must also be aware of their mental functions, of their creativity, of their emotions and of their motivations⁴³ in order to be prepared to “highlight the conscience that the elderly has of his mental functions, of his creativity, of his emotions and of his motivations [...]”⁴⁴. Moreover, according to a personal comment from Lemieux⁴⁵, “il faut orienter et faire faire le travail par les pairs. Le professeur n’étant là que comme guide et personne ressource pour aiguiller les gens vers la solution.” Profiting from my analogical way of thinking which may already be taken as a characteristic of the senior intellectual activity, I dare to add that the role of this kind of professor joins the idea of the facilitator referred to by Lee⁴⁶ when he describes group learning, and Landow’s reference to the “entrenador” when the topic is about the redefinition of the role of the learner/professor as far as the hypertext technological potential is concerned⁴⁷. Although we must be aware of the fact that we are faced with distinct learning situations (the university programmes for senior students and the hypertextual environment), it is my opinion that it is worthwhile quoting Landow’s words on this topic because the expected reconfiguration of the professor is somehow comparable: “El hipertexto didáctico redefine el papel del enseñante transfiriendo parte de su poder y autoridad al estudiante. Esta tecnología tiene el potencial para hacer que el enseñante sea más un entrenador que un conferenciante, que sea más un compañero mayor y con más experiencia que un líder reconocido.”⁴⁸.

Finally, the professors should also attend courses⁴⁹ which would help them to realise that, among other competences, they need to acquire knowledge of

⁴² *Id.*, p. 6.

⁴³ *Id.*, p. 7.

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*

⁴⁵ Quotation taken from one of A. Lemieux’s e-mails on gerontagogy addressed to the author (April 2003).

⁴⁶ LEE, V. – *An experiment with group learning in diversity*. Paper presented at the 2nd International Symposium of Students and Professors. University and its Students 2001. The contribution of the university to the unification of Europe in the new millenium. Charles University in Prague, Prague 12-15 September 2001. Mimeography, 16 pp. (p. 10).

⁴⁷ See LANDOW, G. P. – *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1995, p. 157. Translation by Patrick Ducher from the original English title: *Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992.

⁴⁸ *Id.*, *ibid.*

⁴⁹ LEMIEUX; SÁNCHEZ – *La gérontologie versus la gérontagogie...*, pp. 91-92.

themselves before they are put in charge of courses for the third age where some of the main aims should be “la connaissance de soi, [...] le fonctionnement en groupe et enfin [...] la découverte de valeurs de vie.”⁵⁰

It is important that those in charge of the university policies become aware that senior citizens are also able to learn but that the appropriate models for their learning process are not similar to those aimed to a scientific formation, i.e., aimed to prepare people to solve problems. The university programmes for this group of students should instead aim to prepare people to find problems, to question, to problematise: an attitude which is intimately connected with wisdom and not with science. From the research point of view, it is possible to add that wisdom should become object of the scientific research undertaken by the faculty professionals who are interested in collaborating in these programmes in order to improve the necessary knowledge and know-how required by this kind of learning process⁵¹.

This educational approach differs drastically in qualitative and scientific terms from the normal U3A offers. The U3A offer free courses which do not follow any structure and which are not intended to follow any scientifically based educational model suited to the population who attend them. They are consequently not concerned with senior students’ post-formal thought which allows them to take advantage of their metacognitive skills, ability to question and dialectical attitude towards the situations.

It must be emphasized that the Portuguese U3A population is very heterogeneous in educational terms (from people with 4 years of schooling to graduates) and this aspect may constitute a handicap when a certain educational model is to be implemented. We have then to conclude that the two models (university programmes for senior citizens based upon scientifically suitable educational models aimed to attain a university certification and the U3A classical “cafeteria style” with a very important cultural/social component) should coexist accomplishing distinct purposes.

Tomorrow: in search of a password

After the Portuguese overview I have just presented motivated by the absence of university programmes for the third age at the traditional Portuguese universities, the moment has arrived to write on the possible impact of the European Higher Education Area on the promotion of those programmes in Portugal.

⁵⁰ LEMIEUX – *La gérontagogie et les programmes universitaires...*, p. 36.

⁵¹ Ideas based upon the exchange of ideas on gerontagogy between A. Lemieux and the author by e-mail (April 2003).

In fact, we live in a multicultural and multilingual space where monolingual and monocultural situations are becoming more and more unusual and where, as far as languages are concerned, according to Haug⁵², those most penalized are both those who cannot speak English and those who only speak English. In other words, although it is not necessary to be truly bilingual or plurilingual, it is important to possess some functional language competences to circulate within the European area⁵³.

When the subject of discussion is the European Higher Education Area, mobility is one of the key-words. But mobility cannot be seen without considering the language of those who are involved in that process. That is to say, we could say that plurilingualism is mobility and, in this realm, traditional universities must play a very important role. We cannot exclusively rely on the new technologies experts and believe that e-learning is the solution. The new technologies experts are really crucial as far as the mastering of e-tools are concerned but they do not possess the necessary expertise to draw up, among other things, the contents of the language programmes. Universities, namely the linguists and the psycholinguists when the programmes are to be used by learners of different ages, should be called in as advisers to guarantee the quality of the contents to be proposed. Language is one of the possible examples. The same can be said as far other contents are concerned. Quality is therefore expected from experts in the different areas.

Multilingualism and multiculturalism cannot therefore constitute an obstacle to the creation of a European Higher Education Area with its important implications, for example, in terms of mobility of students, teachers, researchers and administrative staff. Multilingualism and multiculturalism should instead constitute a force of attraction. The richer an area is culturally and in language terms, the more it has to offer and to share leading hopefully to convergence and not to divergence of interests, although the preservation of identity and autonomy of the parts cannot be forgotten. This means that, for better or for worse, multilingualism and multiculturalism are aspects the European Higher Education Area cannot neglect or ignore.

⁵² HAUG, G. – *Linguistic aspects of the process of convergence at universities in Europe*. Presentation given at the *Berlin European Year of Languages 2001 Conference* (Workshop 1 – Universities and language policy in Europe, Session 4: The implementation of language policies). Freie Universität Berlin, 28-30 June 2001.

⁵³ Cf. LÜDI, G. – *The new role of languages and new forms of knowledge*. Presentation given at the *Berlin European Year of Languages 2001 Conference* (Workshop 1 – Universities and language policy in Europe, Session 1: The main issues of a university language policy). Freie Universität Berlin, 28-30 June 2001.

If we look at the programme of this symposium, we see that two moments are dedicated to the current status and future prospects of university programmes for senior students: one moment is concerned with Northern Europe and another one with Southern and Mediterranean Europe. We are then forced to conclude that the above-mentioned aspects deserve a special attention and are worth separate discussion in the European space. If the languages may constitute an obstacle to the creation of projects or university programmes for senior students covering the whole European area bearing especially in mind the student mobility and their exchange of ideas, then it is perhaps advisable to look at the cultural and language specificities of the European space and create international programmes with countries which share cultural and social affinities and whose populations speak languages which are closer: for example, on the one hand, the germanic languages and, on the other hand, the romance languages. Nevertheless, this does not mean that the possibility of combining both language groups is to be excluded. The European diversity of languages and cultures may, on the contrary, be seen as a promoter of new challenges. Flexibility is then another key-word to be taken into consideration in this context.

The European Higher Education Area is expected to be established by 2010, according to the European Ministers in charge of Higher Education who met in Prague in 2001, two years after the signature of the Bologna Declaration and three years after the Sorbonne Declaration. This area is mainly intended (see the document *Towards the European Higher Education Area. Communiqué of the meeting of European Ministers in charge of Higher Education in Prague on May 19th 2001*) to promote the cooperation implied by transnational education, mobility of people involved in it, European cooperation in quality assurance, European dimensions in higher education, attractiveness of the European Higher Education Area – a point which highlights the importance of creating bridges, not only concerned with student mobility, between Europe and other parts of the world instead of staying confined to the European area –, the adoption of a system of easily readable and comparable degrees, the adoption of a system essentially based on two main cycles and the establishment of a system of credits. The Ministers also outlined “lifelong learning strategies [...] to improve social cohesion, equal opportunities and the quality of life.” (see the above-mentioned document). In respect to mobility, it is worth including the following quotation taken from the aforementioned source: “[...] efforts to promote mobility must be continued to enable students, teachers, researchers and administrative staff to benefit from the richness of the European Higher Education Area including its democratic values, diversity of cultures and languages and the diversity of the higher education systems.”

The philosophy of this document reveals an openness, which easily allows the inclusion of an older student population, i.e., the population which is the subject of this symposium. Nevertheless, it is important to clarify some aspects, some of which are connected with the degrees and credits, and others with the framing of the university programmes for senior students in the general European higher education framework. As I defend the existence of university programmes for older people based upon a gerontagogical perspective, two situations are possible: one concerned with a degree in gerontagogical studies in general or in specific fields for people who want to be trained to teach this population (this course would correspond to any classical university curriculum with the same credits and aiming to obtain the normal academic degrees); and another situation concerned with university programmes for senior students following, in my way of thinking, a gerontagogical approach. The last situation is the one which may be more problematic in terms of its inclusion in the already existing European frameworks for higher education. The repercussions of its introduction may have both educational and political implications. It is then up to the different members of the European Union to do their best to create the desired programmes depending naturally both on the number of people in each country who wish to attend them and on the commitment of each country. The countries which may be already involved in this process have certainly much to share with those which are not yet involved.

The existence in the universities which belong to the European Higher Education Area of teachers who show interest in working both with the traditional university programmes and with the university programmes for senior citizens after receiving the suitable gerontagogical training seems to me a very reasonable solution because universities would not be obliged to have a special group of professionals to teach this new public. From the research point of view, it is also possible that this area may interest those who are already doing research, for example, in the realm of education and who also wish to undertake research from a gerontagogical point of view. It would also be desirable that researchers and teachers from different universities of the European space who share common interests in this domain could exchange ideas about their experiences on the cognitive, linguistic, cultural and social characteristics of the populations with which they are used to working, as well as on the learning and information processing styles of their (senior) students. Fundamental and applied research are indeed required because it is not possible to have proficient university professionals without the necessary scientific training.

Following this model it would not be necessary to take on extra teaching staff – because we would be relying both on professionals in each country and on professionals of the European area who wished to be involved in this project besides their work with the traditional university public – but also to create international

research and teaching networks with people sharing the same interests and disposed to exchange experiences.

Mobility based on this kind of synergy may be seen as very promising. I should like to emphasize that, although we are thinking in terms of the European area, our scientific background/training does not allow us to exclude the exchange of experiences with other experts from other parts of the world. Everybody knows that research has no borders and that it is very important to keep in touch with non-European scholars who share the same interests, who work in the same domains, and with whom the discussion of ideas is indispensable.

The existence in the European Higher Education Area of professors, researchers and administrative staff concerned with university programmes for senior students could therefore help to form different international networks aimed to exchange experiences not only scientifically but also from the administrative point of view, and to help those countries which do not yet possess any programmes – like Portugal – to implement their own programmes without having to begin at the very beginning, running the risk of repeating undesirable experiences. Moreover, the creation of an international degree organized with the collaboration of different experts from several countries would also be welcome and important for those countries interested in participating but which do not yet possess any experience.

E-learning is obviously not to be excluded in this context. But it has to be taken into consideration with the necessary contention. I dare to add that the university programmes for older people as well as any other university programmes cannot take the risk of becoming an industry. Teachers must not become resigned to this. They must be the supervisors of any learning initiative which uses the electronic environment⁵⁴.

If we compare senior students with regular students, I am of the opinion that the mobility of the former should be considered for shorter periods. Nevertheless, this is an aspect which goes together with many others concerned with the organization of international university programmes for this new public and which will deserve long moments of reflexion if we wish to include this population in the framework of the European Higher Education Area.

⁵⁴ Cf. SŁODZIAN, M. – *European Universities helping to promote multilingualism at a technological level*. Presentation given at the *Berlin European Year of Languages 2001 Conference* (Workshop 1 – Universities and language policy in Europe, Session 1: The main issues of a university language policy). Freie Universität Berlin, 28-30 June 2001.

Conclusion: a few brief notes

Although Portugal does not yet have university programmes for senior students at its traditional universities, the moment has arrived to think very seriously about this particular public due, among other social aspects, to the demographic trend we are witnessing.

The Pro-rector in charge of Lifelong Education at the University of Porto has already tried to render our university more sensitive towards the fact that the education of the older people requires specific educational models and that any offer which may be provided by the traditional universities must be qualitatively and scientifically different from the programmes which the Portuguese senior population may find in the U3A⁵⁵.

My department, the Department of Portuguese and Romance Studies – Departamento de Estudos Portugueses e Românicos (DEPER) – at the Faculty of Arts, after an informal talk I had with my colleagues, on the 9th of April 2003, on the role the traditional universities were expected to play as far as the education of senior citizens is concerned, is now very receptive to organizing an international conference which would include workshops on gerontagogy and on gerontagogical models of education in order to deepen our knowledge on this domain.

The next step would be the progressive creation, with the necessary collaboration of foreign experts not exclusively from Europe, of university programmes for senior citizens at our university. It is also my feeling that the participation of Portugal in international projects within the European Higher Education Area for this population will facilitate the exchange of experiences and of scientific knowledge helping us to achieve our purposes in a not too distant future. Let us hope that where there is a will there is a way.

It is however my belief that, although the process may take a bit longer, it is better to take sufficient time to produce scientifically based university programmes for senior students than to put on any kind of programme without the required educational approach, merely for the sake of showing society that the traditional universities have not forgotten the older members of society.

As a university professor, I cannot help finishing this text with the following quotation from André Lemieux, to whom I owe my acquaintance with the gerontagogical approach and with whom, through his talks, lectures and writings, I

⁵⁵ The main initiative which took place at the University of Porto, in April 23-24, 2001, was a workshop on *Introduction to Gerontagogy* with the participation of A. Lemieux, Professor at the University du Québec à Montréal, Canada, and of Mariano Sánchez Martínez, Professor at the University of Granada, Spain.

have learned to look differently – why not more wisely? – at certain concepts: “Ils [les universitaires] croient que les universités doivent avoir des programmes orientés vers la science (“problem-solving”). Ils n’ont pas encore compris qu’au 3ème âge on doit s’orienter vers des programmes axés sur la sagesse (“problem-finding”). Lorsque l’université traditionnelle aura compris que la sagesse est aussi objet de science, elle ouvrira ses portes aux personnes du 3’ème âge. Ce sera une révolution de la pensée universitaire.”⁵⁶ .

Acknowledgements

Special thanks go to my colleague João Veloso for his comments and for reviewing the references.

I am also grateful to my colleague Catherine Evangelista who helped me with the English.

Maria da Graça L. Castro Pinto

⁵⁶ Quotation taken from one of A. Lemieux’s e-mails on gerontagogy addressed to the author (April 2003).

EL-REI JUNOT E VIDA E MORTE DE GOMES FREIRE DE RAUL BRANDÃO: NEM HISTÓRIA NEM ROMANCE

De 1912 a 1915, Raul Brandão deve ter sentido uma espécie de tentação histórica, que aliás se enquadrava perfeitamente no gosto e nas tendências da época, o que deu origem a duas obras, *El-Rei Junot* e *Vida e Morte de Gomes Freire*, seguidas do prefácio, no último ano, a *O Cerco do Porto* do Coronel Owen.

A introdução a este livro, da autoria do pai da célebre Fanny Owen que Camilo Castelo Branco¹ e, mais tarde, Agustina Bessa Luís² e Manoel de Oliveira³ ajudaram a immortalizar, contém, em poucas páginas, os conceitos fundamentais para se estabelecer uma tipologia do discurso histórico de Brandão. Ao apontar as virtudes do texto do inglês, o autor de *Húmus* revela as suas obsessões e indica-nos subreptícia e tacitamente a sua arte poética: o fascínio pela testemunha ocular («Eu estive lá, eu vi, é uma grande força.»⁴) que nos faz lembrar as primeiras pessoas narrativas dos seus relatos; a importância do *fait-divers* («Leiam os quadros, as anotações, os descritivos. São rápidos e curiosos. E tem mais alguma coisa: sente-se ternura na forma porque elle falla do cerco, dos soldados, do perigo, da fome, e das pobres mulheres do povo, todas de lenço preto na cabeça, levando ao penhorista, escondidas sob o chale, as pequeninas coisas inuteis á vida quotidiana e de que só

¹ «Sete de Junho de 1849», in *Duas Horas de Leitura*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 8ªed., 1967 e «1854», in *No Bom Jesus do Monte, Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão, XI Vol., 1990.

² *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Ed., 1979.

³ Realizou o filme *Francisca* (baseado na figura de Fanny Owen), em 1980.

⁴ Raul Brandão, «Prefácio» a *O Cerco do Porto Contado por uma Testemunha o Coronel Owen com Documentos Novos*, Porto, Renascença Portuguesa e Rio de Janeiro, Luso-Brasíliana, 2ªed., 1920 (1ªed., 1915), p.17.

se separavam, como de pedaços de alma – com lágrimas.»⁵); as semelhanças entre o liberalismo e a república nascente, explicitamente feitas e por mais de uma vez: «A discussão é a mesma e até quasi nas mesmas phrases, a desillusão é a mesma e até, íamos a escrever, são os mesmos homens.»⁶; «O que se está a passar de 5 de outubro para cá – é exactamente o que se passava de 5 de outubro para lá: tudo estava vivo, tudo actuava da mesma maneira.»⁷.

Fundamentalmente, são estes os princípios que vamos encontrar nas duas obras, publicadas em 1912, *El-Rei Junot* e 1914, *Vida e Morte de Gomes Freire*, cujo primitivo título era *A Conspiração de 1817 – Gomes Freire*⁸, modificado na 2ª edição para *1817 – A Conspiração de Gomes Freire*⁹, título que se manteve na 3ª edição, e finalmente projectado, com outro título, o definitivo, para uma 4ª edição, só vinda a lume recentemente.

Ambos os textos constituem paradigmáticos casos de escrita, dificilmente catalogável num género rígido. Se se afastam do discurso romanesco pela ausência de características várias, também se distanciam do ensaio histórico propriamente dito, na medida em que se valem de ingredientes impensáveis numa obra rigorosamente científica, de acordo com os critérios normalmente utilizados pelos historiadores.

Se é certo que alguns romances históricos, sobretudo no início deste século, possuem uma intriga incipiente, concentrando-se na vida de uma ou outra personagem histórica, a verdade é que todos eles acabam por efabular, criando personagens inventadas com enredos paralelos próprios ou, como alerta Manzoni, narrando os efeitos privados dos acontecimentos públicos¹⁰. É o caso, por exemplo, de Pinheiro Chagas que, em *A Máscara Vermelha* ou *O Juramento da Duquesa*, pretende mostrar o modo como a revolução de 1640 e suas consequências afectaram alguns nobres e populares, nas suas vidas públicas e privadas. Como diz o próprio Pinheiro Chagas, «encarregámo-nos de um improbo e desgostoso trabalho, o de narrarmos as pequenas infamias, as pequenas traições que macularam essa grande epocha de 1640.»¹¹

⁵ *Idem*, ib.

⁶ *Idem*, p.27.

⁷ *Idem*, p.30.

⁸ Porto, Typ. da Empresa Literaria e Tipographica, 1914.

⁹ Porto, Renascença Portuguesa, 2ªed., 1917.

¹⁰ Cf., Alessandro Manzoni, «Del Romanzo Storico c, in genere, de' componimenti di storia e d'invenzione», in *Tutte le Opere*, Vol. Secondo, Milão, Sansoni Ed., 1993, p.1728:«effeti privati degli avvenimenti pubblici».

¹¹ Pinheiro Chagas, *O Juramento da Duquesa*, Lisboa, Livr. de António Maria Pereira, nova edição, s/d (1ªed., 1873), p.89.

Mesmo se considerarmos os romances mais ou menos biográficos de Antero de Figueiredo (*D. Pedro e D. Inês*, *Leonor Teles "Flor de Altura"* e *D. Sebastião*), Faustino da Fonseca (*Ignez de Castro*), Rocha Martins (*O Mestre de Aviz*) ou Ruy Chianca (*Desventurado Amor*, sobre Mariana Alcoforado), para só citarmos alguns dos vários que apareceram nas primeiras décadas do século XX, facilmente nos daremos conta de que são os próprios autores a arrogarem-se o direito de modificar um ou outro aspecto que melhor se adapte às exigências romanescas. Antero de Figueiredo afirma que as suas obras são «um trecho de história pôsto em arte»¹², declarando implicitamente que a arte, isto é a composição cuidada e de certa forma livre, é fundamental para a apresentação da biografia das suas personagens que, se tiveram existência real, não a têm menor no campo do mito e da efabulação.

Ao invés, o discurso histórico propriamente dito baseia-se numa tentativa de objectividade e rigor, mesmo se os últimos teóricos que se têm debruçado sobre o assunto, chamam a atenção para a impossibilidade de um conhecimento único e universal de determinado facto, pois que a mesma realidade empírica pode e deve ser passível de pelo menos duas leituras. O sentimento da necessidade de reconstrução do passado¹³, leva a que ele surja tão caótico e complexo como o presente, o que facilita o aparecimento de duas narrações diferentes da mesma ocorrência, pondo em causa uma objectividade absoluta, tal como o positivismo a concebia. Contudo, e apesar dos limites da objectividade ou cientificidade, para que Paul Ricoeur nos alerta¹⁴, a verdade é que os tratados de História se apoiam sempre em dados aparentemente inquestionáveis, não havendo lugar para interpretações subjectivas, interpelações ao leitor ou multiplicidade de focalizações das várias personagens em jogo, mesmo se é o discurso narrativo (afinal de contas semelhante ao do romance), que, em última análise, lhe permite transformar-se num todo coerente. A ausência de narratividade levaria a um acumular de datas e eventos, sem qualquer ligação ou explicação¹⁵, tendo forçosamente a História de se tornar subsidiária da narrativa.

¹² Antero de Figueiredo, prefácio a *Leonor Teles "Flor de Altura"*, Paris-Lisboa, Livr. Aillaud e Bertrand, Rio de Janeiro, Livr. Francisco Alves, 1916, p.VII.

¹³ Cf., Hayden White, *The Content of the Form - Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987, p.188: «Here arises a division between the historian who wishes primarily to "reconstruct" or "explain" the past and one who is interested either in "interpreting" it or using its detritus as an occasion for his own speculations on the present (and future)».

¹⁴ Cf. Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983, Tome I, pp.137-172.

¹⁵ Cf., Hayden White, *op.cit.*, p.43: «In historical discourse, the narrative serves to transform into a story a list of historical events that would otherwise be only a chronicle.»

A consciência, implícita ou explícita, desta precária distinção favorece o aparecimento de textos que dificilmente se incluirão num género indiscutível. Os livros de Raul Brandão poderão ser exemplo desse discurso ambíguo, que alia as categorias próprias do estudo histórico e algumas características, tradicionalmente apanágio do relato romanesco. Como alerta Guilherme de Castilho, na Nota Introdutória à edição de *El-Rei Junot* pela Imprensa Nacional, as suas obras de conteúdo histórico centram-se sobre duas figuras (Junot e Gomes Freire¹⁶) e não sobre factos ou épocas históricas¹⁷. Victor de Sá no prefácio a *Vida e Morte de Gomes Freire*, além de explicar as mudanças de título a que as várias edições da obra estiveram sujeitas, alerta para o facto de o livro ser antes de mais a reconstituição de um drama individual¹⁸.

Logo na Introdução a *El-Rei Junot*, Raul Brandão apresenta uma concepção de História que se afasta radicalmente da presumivelmente adoptada por qualquer historiador. A sua definição, «A história é dor, a verdadeira história é a dos gritos. (...) Os homens de balde se agitam, desesperam, morrem; (...) Não passam de títeres: (...)»¹⁹, dá bem a noção de como é uma espécie de história subterrânea, feita de motivos e motivações, que tentará ser deslindada a partir de dados concretos e verificáveis, e explicar «o que *hoje* se está passando pela maneira como o *ontem* se processou»²⁰. A obsessão dos mortos e da morte (que irá culminar em *Húmus* e que também se denuncia no prefácio à obra de Owen, «A casa onde vivo está cheia de mortos: pouso as mãos nos fechos das portas onde elles punham as suas»²¹) revela-se também motor do devir histórico, dada a importância que os seres do passado assumem na construção do presente: «O homem tem atrás de si uma infundável cadeia de mortos a impeli-lo, e todos os gritos que se soltaram no mundo desde tempos imemoriais se lhe repercutem na alma. – É essa a história: o que sofreste, o

¹⁶ Cf. *Vida e Morte de Gomes Freire*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987 (1ªed., 1914).

¹⁷ Cf., Guilherme de Castilho, «Nota Introdutória», in Raul Brandão, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Bibl. de autores Portugueses, 1982, pp.11-12: «A circunstância de os seus dois livros de conteúdo histórico se centrarem sobre duas figuras – Junot e Gomes Freire – e não sobre factos ou épocas históricas (embora estes dois nomes lhe sejam ponto de partida para a composição de um painel mais ou menos vasto sobre a época em que viveram) não faz senão confirmar o que dissemos, isto é: que, como “motor de arranque” da sua opção, o factor humano sobreleva o factual.»

¹⁸ Cf. Victor de Sá, «Prefácio» e Raul Brandão, *Vida e Morte de Gomes Freire*, op.cit., p.12: «*A Conspiração de 1817*, como Raul Brandão começou por intitular o seu livro, é o documentário do drama histórico e individual de Gomes Freire.»

¹⁹ Raul Brandão, *El-Rei Junot*, Coimbra, Atlântida Editora, s.a.r.l., 1974 (1ªed., 1912), p.7.

²⁰ Guilherme de Castilho, art.cit., p.10.

²¹ Prefácio a Coronel Owen, op.cit., p.9.

que sonhaste há milhares de anos, tateou, veio confundido no mistério, explodir nesta boca amarga, neste gesto de cólera...»²². Possuindo assim uma visão metafísica da História, em que «a vida e as opções humanas [são encaradas] em termos de drama e de tragédia.»²³, Raul Brandão apresenta, em *El-rei Junot*, uma interpretação do papel que a Igreja e algumas figuras emblemáticas, como Rousseau ou Voltaire, desempenharam no lento transformar da Humanidade, tecendo sempre comentários muito próprios e que advêm de opiniões firmes sobre a construção dos caracteres que mais influência tiveram em determinadas épocas, como é o caso do Marquês de Pombal ou de Pina Manique. Sobre o primeiro, a sua análise não deixa de revelar os traços mais íntimos, os pequenos defeitos e virtudes do grande homem: «Isto mesmo se sente já no fim do século XVIII: tudo o que se constrói é transitório e vão. O passado é um cenário e o futuro, que já existe nas consciências, não se pôde ainda exteriorizar. Sente-se que o próprio Pombal, à primeira vista tão inteiriço, tem falhas. Até ele. Encara-se e mete medo. É quezilento. A mim esse homem obstinado e avaro (sustentou-se a milho de Soure) faz-me o efeito dum caixeiro terrível, dum burocrata imenso, com o patrão atrás de si.»²⁴.

Este tipo de leitura, simultaneamente interpretativa e factual, poderá estar na base de um conceito algumas vezes referido por Brandão, como o da existência de duas histórias, isto é, a história oficial, registada, e a história escondida, subreptícia, mas, e se calhar, mais importante: «O que há de mais interessante na vida é a vida oculta: é o que se não vê, o que cada um constrói por dentro e defende com a máscara de todos os dias.»²⁵; «Ao lado da história, das frases, das leis, dos factos, há outra história mais viva e humana, oculta e terrível, a do oiro e da ganância. Dum lado o que se mostra, a pompa, o cenário, do outro o *Deve e Haver*.»²⁶; «Vencem-se sem dúvida batalhas pelo número, pelo oiro, pelo aperfeiçoamento das armas, pelo rigor das manobras mas vencem-se, sobretudo, por uma força que liga generais e soldados, por uma energia psíquica, que está ainda por estudar.»²⁷. É que, como o autor escreve, «Vem depois a história e transforma tudo...»²⁸, isto é, o discurso sobre os acontecimentos distorce, não consegue dar a medida exacta de todo o sentir dos tempos idos, talvez porque não tenha em conta, e sempre segundo

²² *Idem*, p.7.

²³ Guilherme de Castilho, art.cit., p.13.

²⁴ *El-Rei Junot*, p.14.

²⁵ *Vida e Morte de Gomes Freire*, p.185

²⁶ *El-Rei Junot*, p.94.

²⁷ *Idem*, p.295.

²⁸ *Idem*, p.274.

Raul Brandão, o importante peso dos mortos, que não só fazem avançar a História, como perduram para além do tempo: «É a Morte também que introduz no paço outro confessor (...)»²⁹; «Eu vejo, positivamente vejo, os mortos a empurrarem os vivos.»³⁰. É esta certeza que leva o autor a distinguir nitidamente entre o que se diz (escreve) e o que se pressente, entre o oficial e o privado, a estatística e os casos concretos: «A horda corta pela trágica Espanha com neve, assassinatos, gritos. Nos livros tudo isto joga com regularidade de peças aliadas: é uma máquina. Na realidade é uma máquina viva, desespero e dor, com sangue, os pés inchados, a boca sequiosa, frio, fome, sofrimento. No papel não se ouvem gritos, a marcha é uma linha no mapa, os homens são números postos uns ao lado dos outros: nos livros o exército de Junot é isto: (...) Na realidade quanto sofrimento nestes números: a terra empapada, os caminhos, a marcha dia após dia, a fome e o cansaço!...»³¹.

Se esse outro lado da História se torna tão ou mais fulcral do que o vulgarmente conhecido, não será de estranhar que todo o discurso brandoniano se ressinta dessa tomada de posição e evolua de acordo com coordenadas que radicalmente se afastam das do comum historiador. São variadíssimos os elementos que transformam os textos, tornando-os originais e transgressivos, se tivermos em conta o estudo histórico stricto sensu. O próprio índice ou os subtítulos de *Vida e Morte de Gomes Freire* nos darão uma primeira ideia da sequência diegética. Nesta obra, os subtítulos oferecem uma espécie de resumo das várias coordenadas que se inter-jogam: «Quem matou Gomes Freire – Beresford, D. Miguel Pereira Forjaz, o Principal Souza – Mathilde de Faria e Mello – Cartas e Documentos Inéditos».

Não há um fio cronológico rígido, mas uma contínua amostragem de ambientes, como o das cortes portuguesa e espanhola, o do sentir dos frades e do povo, verdadeiros antagonistas do invasor francês, ou então a trágica figura de Gomes Freire. O leitor tem a sensação de que mais do que a análise das coordenadas políticas que presidiram à actuação de Junot ou dos ingleses, convém salientar o estado de espírito do país, intercalando capítulos que narram a marcha do general de Napoleão, com outros que se debruçam sobre as características de D. Maria I, do príncipe D. João ou de D. Carlota Joaquina. O processo é idêntico no outro livro, havendo a preocupação de mostrar o ambiente obscurantista e arbitrário, que provocou a condenação e morte do protagonista.

Sendo a um tempo objectivo e subjectivo, Raul Brandão vai espalhando pormenores rigorosos como o da caminhada de Junot sobre Lisboa, chegando ao

²⁹ *Idem*, pp.56-57.

³⁰ *Idem*, p.85.

³¹ *Idem*, pp.34-35.

ponto de indicar o dia e a hora em que se passou determinado facto («No dia 20, às 4 da tarde, espalhará-se na cidade que os franceses estavam na Zebreira. Às 6 surge um oficial a galope e anuncia ao bispo a chegada de Junot, que só aparece às 9 da noite do dia seguinte com os soldados da 1ª divisão.»³²), ou os preços dos géneros alimentícios («2, 3, 4, e 5 de maio: – o Café e Assucar n'estes dias crescerão em preço, de modo que o primeiro já o não vendiam a 10\$000 a arroba; e o segundo, conforme a sua qualidade, 3\$600 a 3\$900 réis.»³³; «Não há pão – o preço do trigo, que se vendia a 296 réis, sobe desde 1752. (...) Em 1811, em certos pontos da província o grão chega a tingir estes preços – trigo, 3400 réis, centeio, 2400.»³⁴). De igual forma, os inúmeros extra-textos, com proclamações, editais ou decretos, (*El-Rei Junot*), e a transcrição de documentos, cartas, interrogatórios ou depoimentos (*Vida e Morte de Gomes Freire*) contribuem para criar essa cientificidade que o autor parece querer atingir. A preocupação de rigor está também de acordo com uma afirmação feita em nota, onde o autor adverte de que «É preciso, porém, colocarmo-nos, tanto possível, na época, se quisermos ser justos...»³⁵, posicionando-se expressamente, e tanto quanto lhe seja permitido, no espírito do tempo.

Tal atitude justifica não só as tentativas de precisão como, e só aparentemente de modo paradoxal, os comentários, a ironia, a narração simultânea e todos os outros artificios que iremos referindo. Quase não há uma personagem (figura histórica) ou um fenómeno que sejam referidos sem uma apreciação, uma leitura interpretativa do autor. Muitas vezes, o leitor tem a sensação de que as personagens são como títeres que aquele pode fazer actuar de acordo com coordenadas pré-estabelecidas: «Integrem este homem [D. Miguel Pereira Forjaz] no seu tempo; rodeiem-no de todas as questões temerosas que o preocupam, não se esqueçam do pano de fundo – o rei longe, o país perdido, saqueado e invadido –, coloquem aqui as figuras com as suas ideias, os seus interesses e as suas paixões»³⁶. Na obra de 1912, Napoleão, Junot, Pitt, D. João e sua mulher e muitos outros não escapam ao olhar crítico mas certo do autor: «O combate da Inglaterra com a França vem de longe, vem da Revolução, mas agora, em definitivo, o mar é dos ingleses, a terra de Bonaparte... Um momento... Para bem compreender a Inglaterra é necessário ir vê-la ancorada no oceano, nevoenta e profética, com negros de chapéu alto a pregar nas praças e ao lado tesouros de assombro – quase ridícula e temerosa, negra de

³² *Idem*, p.44.

³³ *Idem*, p.201.

³⁴ *Vida e Morte de Gomes Freire*, pp.68-69.

³⁵ *El-Rei Junot*, p.288.

³⁶ *Vida e Morte de Gomes Freire*, p.186.

fumo e de carvão, e capaz de gerar Shakespeare.»³⁷; «Tem [Pitt] um sobressalto, recorda-se: não perdeu um minuto da existência, salvou a Inglaterra: lembrou-se de tudo, acudiu a tudo - esqueceu-se de viver. O grande e desgraçado ministro morre virgem e pobre.»³⁸; «À sua [príncipe D. João] volta encontra apenas afectação e interesse. Tão tímido, que só se sente bem ao pé dos seus iguais, do povo grosseiro, do Lobato, do Manique, do Vila Verde comilão e estúpido, da matéria espessa. Então expande-se, cheio de bonomia e ternura.»³⁹; «Esvaiu-se enfim para sempre a corte ridícula, os generais charlatanescos, os fidalgos, as açafatas, o Ega e a Ega, a mixórdia e os safardanas.»⁴⁰; «Vimeiro, onde Junot comanda, só tem uma explicação – a loucura.»⁴¹.

Em *Vida e Obra de Gomes Freire*, é este como é Beresford ou D. Miguel P. Forjaz: «Não cabe [Gomes Freire] naquele mundo minúsculo que o repele. É impetuoso, diz o que sente: os seus compatriotas são reservados. Dispõe duma generosidade larga e irreflectida – perigosa – de que todos se aproveitam, de uma generosidade que se lhe lê no olhar, que lhe sai do coração tão naturalmente como água duma fonte. O seu primeiro ímpeto é dar: a bolsa, a amizade, as ideias. É um homem sem escaninhos, que acredita em toda a gente, até nos marotos.»⁴²; de Beresford se diz «[que lhe] falta [...] alguma coisa. Nunca foi um general: não passou de um ríspido comandante de recrutas, dum óptimo cabo-de-esquadra. E não vão imaginá-lo um homenzarrão: é um tipo seco, com cara de velha e voz de cana rachada.»⁴³; «Os outros adoecem; a esse homem insignificante e franzino – a figura balofa secara, minada pela ambição – ninguém o arranca de cima do potro. Assina, ordena, persiste. É a alma de tudo aquilo. É D. Miguel Pereira Forjaz Todo-Poderoso, calado, infatigável, sereno.»⁴⁴

A conjugação destas três figuras favorece naturalmente o desenrolar do processo, cujo desenlace é minuciosamente preparado para incriminar Gomes Freire, único opositor de peso para D. Miguel, seu primo, que pretende o poder a todo o custo, chegando ao ponto de, segundo Raul Brandão, odiar Beresford e de a ele se unir para condenar o malogrado general: «Lembrem-se que Gomes Freire pertence

³⁷ *El-Rei Junot*, p.28.

³⁸ *Idem*, p.31.

³⁹ *Idem*, p.70.

⁴⁰ *Idem*, pp.271-272.

⁴¹ *Idem*, p.299.

⁴² *Vida e Morte de Gomes Freire*, p.87.

⁴³ *Idem*, p.72.

⁴⁴ *Idem*, p.182.

ao futuro, e os outros são do passado. Se fosse possível ressuscitar um homem de há um século e colocá-lo no poder, não ficavam meia dúzia de contemporâneos vivos em Portugal»⁴⁵.

Os comentários do autor são também uma constante, de molde a relatar interpretando, ou até antecipando os eventos («Depois de tanta aventura pensa [Gomes Freire] em descansar – enforcam-no.»⁴⁶), algumas vezes de forma irónica: «O jacobino ainda levanta a cabeça!»⁴⁷.

Esta forma de fazer História, conciliando o dramático e o grotesco⁴⁸, humaniza personagens e acontecimentos, empresta-lhes sentimentos, desvenda os meandros mais remotos da psicologia e das motivações e deixa ao autor a liberdade de ironizar (tal como fará o narrador da metaficção historiográfica pósmoderna, de que Brandão ainda está longe). Ao referir o confessor de D. Maria I, cujo fanatismo muito contribuiu para a loucura da Rainha, tece o seguinte comentário: «Agarra na alma da rainha com mão de ferro e mergulha-a na loucura. Ouvem-se os berros - não a larga. Fez bem.»⁴⁹; de D. Carlota Joaquina, cujo perfil é sempre negativo, se significa a penugem dos braços ou a hediondez da alma, escreve: «Laura Junot afirma que lhe viu os braços sujos: felizmente esse grave ponto da história está hoje elucidado: era pêlo.»⁵⁰; «Se o inferno existe, o diabo deve ter reservado para este frade [o que fez o seu elogio fúnebre] um tição suplementar.»⁵¹.

D. João VI, figura histórica risível, merece uma apreciação onde a ironia se esvai e onde sobressai um humano juízo, que se afasta do simplesmente factual. O jogo com os tempos verbais do verbo sofrer significa a continuidade, aliada ao pontual sofrimento: «É o senhor D. João VI – é o pataco – é o rapé – é a beíça –... é – mas é também o melhor homem da sua época, e, sob o grotesco, encontra-se uma grande beleza escondida, sumida, escarnecida. Sofria - sofreu. Quando muito o que nos é permitido, é um sorriso de simpatia...»⁵²

⁴⁵ *Idem*, pp.187-188.

⁴⁶ *Idem*, p.37.

⁴⁷ *Idem*, p.143.

⁴⁸ Cf. Guilherme de Castilho, art.cit., p.13: «O dramático e o grotesco são dois sentimentos que estão na base de *El-Rei Junot*, livro em que alternam o tom de epopeia e da farsa trágica, ou antes, uma epopeia que não chega a sê-lo, sempre gorada pela intromissão do grotesco e do mesquinho.»

⁴⁹ *Idem*, p.57.

⁵⁰ *Idem*, p.59.

⁵¹ *Idem*, p.60.

⁵² *Idem*, p.75.

A propósito de Catarina da Rússia e da sua corte, escreve: «É como vêem uma mixórdia bárbara, onde remexe uma mulher sem escrúpulos»⁵³; e quando comenta o preço da descoberta da conjura, o único comentário que tece é: «Barato»⁵⁴

A ironia poderá também estar subjacente na pormenorização de certas características, como, em *El-Rei Junot*, a alusão às hemorróides do príncipe, ou ao conteúdo dos caixotes, prontos a embarcar com a família real. Estes detalhes particulares, têm uma função semelhante, a nível da estrutura narrativa, à referência aos preços ou ao número de batalhões e sua marcha. Se os segundos pretendem aproximar o relato do convencionalmente histórico, os primeiros visam introduzir a contra-história, tão cara aos romancistas. E é Mérimée, na *Chronique du Règne de Charles IX*, que parece estar por detrás destes apartes, ele que no célebre capítulo «Dialogue entre le Lecteur et l'Auteur», representa essa omnisciência do narrador que, ironicamente, sabe tudo das suas personagens, mesmo se referenciais: «Ce jour-là, d'ailleurs, j'en suis bien informé, elle [Catarina de Médicis] ne parla d'autre chose que du temps.»⁵⁵

Em *El-Rei Junot* a simultaneidade entre o saber próprio do discurso oficial da História, a quem interessam os movimentos das tropas ou as reacções populares, e o saber da vida íntima ou privada da corte, que se esgota nos usos e costumes das damas e dos cavalheiros mais em realce, é magistralmente dada por Raul Brandão quando nos sugere uma espécie de narração paralela, marcando os parêntesis o contraste entre a História sabida e a pressentida. Curiosamente, são os factos objectivos que estão entre parêntesis, deixando-se, no corpo do texto, lugar para a apresentação do ambiente de luxo e corrupção: «Quando a mulher [mulher do Conde Ega, amante de Junot], com graça, solta o xaile de Cachemira, que Napoleão trouxera do Egipto, parece oferecer-se como uma deusa saindo de uma nuvem, decotada e coberta de jóias à antiga... (Em Junho todo o Algarve colérico explodira). Envolvem-se em tules, cassas, e nos cabelos, entre as pedras e as plumas, usam flores naturais.»⁵⁶; «Ele [Junot] avança, ao som do *Chant de départ* de Méhul, e gira em volta da sala, acenando com o chapéu emplumado para a Ega, para a Trouset, para as lindas e sumptuosas criaturas. (A 26 de Junho já os franceses tinham chacinado os insurrectos de Beja).»⁵⁷; «O homem fez-se para dançar e dança sobre um vulcão. (Já os ingleses desembarcaram e marcham de Alcobaca para as Caldas).»⁵⁸

⁵³ *Vida e Morte de Gomes Freire*, p.24.

⁵⁴ *Idem*, p.113.

⁵⁵ Prosper Mérimée, *Chronique du Règne de Charles IX*, Paris, Charpentier, Libraire-Editeur, 1865, p.81, o sublinhado é nosso.

⁵⁶ *El-Rei Junot*, p.249.

⁵⁷ *Idem*, pp. 249-250.

⁵⁸ *Idem*, pp. 252-253.

As três citações transcritas reflectem a paridade de situações, acabando por dar mais importância ao aparentemente acessório, como as toilettes, as festas ou as ligações ilícitas, do que ao efectivo avanço ou recuo do exército. É que interessa mais ao autor a descrição do ambiente que significa as mentalidades, pois são elas que, em última análise, condicionam o devir histórico.

Na obra publicada em 1914, embora de forma menos explícita, também se refere a coexistência de dois mundos – o do divertimento e o da instabilidade política: «Como sempre Lisboa diverte-se: lêem-se muito os sucessos literários desse ano (...) Mas até mesmo nas plateias se diz mal do governo e os mações um momento aterrados começam a respirar. Às portas das igrejas reaparecem os inevitáveis pasquins.»⁵⁹

Na sequência das características assinaladas não será de estranhar a intromissão da primeira pessoa narrativa, tão alheia ao discurso histórico ortodoxo, mas que ganha nesta obra um relevo digno de nota. Quando o autor (será que é lícito chamar-lhe narrador, à semelhança do produtor de textos narrativos fictícios?) escreve, «Do longo véu de tragédia que cobre o exército como um crepe de funeral, irrompe, e não cessa, esse grito pertinaz, que não me sai dos ouvidos.»⁶⁰, «A mim mesmo me pergunto se Gomes Freire conspirou»⁶¹ ou «quando Beresford denuncia a conspiração veja D. Miguel absorto»⁶², está ostensivamente a colocar-se numa situação que ultrapassa a de comentador ou relator para se aproximar da do narrador de um romance. E é aqui, e noutros pormenores que em seguida apontaremos, que se torna periclitante a classificação destes dois livros transformando-os em interessantes casos transgressivos que muito os aproximam de certa modernidade.

Na mesma linha poderemos falar das interrogações (retóricas?) que surgem a meio do texto e que visam não só criar uma maior expectativa no leitor como chamar a atenção para os aspectos esquecidos ou incómodos: «Quem se lembra agora do novelo trágico, envolto no chuveiro imenso, dos gritos, da morte, do desespero? Tilinta o oiro do saque...»⁶³; «Os outros comunicam depois de lida a sentença; ele [Gomes Freire] não: abafam-no, emparedam-no, põe-lhe (sic) a mão na boca. Não respira. Pior, pior: empurram-no para a loucura... Para quê? Quem tem tanto interesse em que não fale? Beresford? Não. D. Miguel Pereira Forjaz. Para que não se defenda? Inútil, já está condenado. Para que não o acuse...»⁶⁴

⁵⁹ *Vida e Morte de Gomes Freire*, p.83.

⁶⁰ *Idem*, p.49, o sublinhado é nosso.

⁶¹ *Vida e Morte de Gomes Freire*, p.191, o sublinhado é nosso.

⁶² *Idem*, p.184, o sublinhado é nosso.

⁶³ *El-Rei Junot*, p.248.

⁶⁴ *Vida e Morte de Gomes Freire*, p.210.

As contínuas interpelações ao possível leitor (ou narratário?) funcionam igualmente como tentativas de presentificar as cenas descritas ou narradas, perdendo em cientificidade para ganhar em colorido: «Entre as figuras da corte este príncipe destaca-se como a mais humana e a melhor. Olhem bem para ele, grosseiro, fugindo com o olhar, barrigudo e triste, (...)»⁶⁵; «Recomponham agora se podem a atmosfera de intriga»⁶⁶; «Integrem este homem [D. Miguel P. Forjaz] no seu tempo»⁶⁷. Casos há até em que o autor interpela directamente o leitor, obrigando-o a consciencializar-se do seu papel, como povo, genericamente, ao longo da História. Ao introduzir o leitor no seu discurso, Raul Brandão abandona de vez a frieza do historiador, para se transformar numa espécie de contador de histórias: «Procuremos as figuras que estão por trás dessas figuras e os gritos - que só se ouvem, nesses momentos de torvelinho magnético em que as fórmulas não existem e a vida artificial se reduz ao mínimo - os gritos que estão por trás desses gritos. Escutas enfim a tua voz? Assistes enfim ao teu próprio drama? Ousas reconhecer-te naquela figura de espanto, que só vive alguns minutos fugazes, e que reaparece de séculos a séculos, logo sepultada em camadas que têm léguas de espessura, e que és tu! és tu, que nem a ti próprio és capaz de narrar o que sofreste desde séculos e séculos, e que já esqueceste de todo o monólogo desarticulado e angustioso, com que vens comentando a vida, sempre baixinho, sempre lá no fundo mais recôndito da tua alma?...»⁶⁸

A par desta técnica narrativa que aponta directamente para uma função apelativa da linguagem, própria para despertar o interesse de quem lê, ao sentir-se envolvido na própria história, está também um estilo *sui generis*, que pouco ou nada tem a ver com o do relato pretensamente objectivo dos compêndios. A dúvida que se instaura através do advérbio talvez, marca a ausência de certezas do autor/narrador que, ao tentar penetrar no íntimo das suas figuras, depara com dificuldades insuperáveis: «Talvez pense [D. João VI] que de nove filhos não tem bem a certeza se é de três ou quatro que é realmente pai.»⁶⁹. O emprego do discurso indirecto livre ou dos diálogos (embora raros) contribui igualmente para modificar a convencional relação entre historiador e matéria estudada. O Príncipe, desanimado, pensaria ou diria: «Que vida, que mulher, que ministros, e ainda por cima aquela carcassa ordinária!»⁷⁰. Os diálogos entre as personagens referenciais aproxima a obra do romance histórico,

⁶⁵ *El-Rei Junot*, p.72, o sublinhado é nosso.

⁶⁶ *Idem*, p.228, o sublinhado é nosso.

⁶⁷ *Vida e Morte de Gomes Freire*, p.186, o sublinhado é nosso.

⁶⁸ *El-Rei Junot*, pp.85-86.

⁶⁹ *Idem*, p.72.

⁷⁰ *Idem*, p.70.

embora lhe faltem outros ingredientes, como anotámos. Há também, mesmo se não com muita frequência, o uso do condicional (contrafactual?), que torna o passado precário («Como Napoleão leria este papel»⁷¹) e não terminado, tal como defendem os modernos teóricos.

A atribuição da focalização a algumas personagens adensa a distância entre a obra e um ensaio histórico, na medida em que é impensável um estudioso valer-se do ponto de vista parcial e subjectivo das figuras do passado: «Laura Junot espantase, quando depara com Carlota Joaquina vestida de musselina da Índia, com prisões de diamantes, nos cabelos pérolas e diamantes duma admirável beleza, e brincos de brilhantes tão grandes e tão puros que a deixam estática, entre as damas da corte, vestidas como araras.»⁷²

Assumindo voluntariamente um estatuto ambíguo, entre o romancista e o historiador, Raul Brandão constrói um universo onde o factual e o apenas previsível andam de mãos dadas, dando lugar a um discurso heterodoxo, que foge a uma classificação unívoca e que o leitor sente dificuldade em situar.

Maria de Fátima Marinho

⁷¹ *Idem*, p.227.

⁷² *Idem*, p.64.

D. MARIA, MULHER DE D. MANUEL I: UMA FACE ESQUECIDA DA CORTE DO VENTUROSO

No âmbito dos estudos sobre as relações políticas e culturais entre os Reis Católicos e D. Manuel, assim como sobre diversos aspectos da corte portuguesa dos primeiros anos do século XVI, tem-se dado muito pouco realce à figura e à influência de D. Maria, segunda mulher do monarca português e mãe da grande maioria de seus filhos, o primeiro dos quais o futuro rei D. João III¹. E, contudo, depois do falecimento da sua irmã Isabel, primeira mulher de D. Manuel, a preparação do seu casamento foi igualmente envolvida por idênticos objectivos políticos, embora muitos deles rapidamente esvaziados após o nascimento do príncipe Carlos, filho da sua irmã Joana e de Filipe de Habsburgo nesse mesmo ano de 1500.

Independentemente das razões essenciais de estratégia política de âmbito ibérico que estiveram na base do seu casamento com D. Manuel, as imagens que os registos escritos deixaram desta rainha — que, segundo as palavras de Damião de Goes, era uma «mulher de boa statura alua, bem assombrada, ho queixo do rostro hum pouquo somido, hos olhos graçiosos, pouquo risonha...»² — são quase todas muito vagas, geralmente motivadas por intuítos encomiásticos que, obviamente,

¹ D. Maria (Córdova, 29 Junho de 1482 — Lisboa, 1517) era a terceira filha dos Reis Católicos e foi a segunda mulher de D. Manuel e também mãe de quase todos os seus filhos: D. João (1502-1557), futuro rei; D. Isabel (1503-1539), futura Imperatriz; D. Beatriz (1504-1538), futura Duquesa de Saboia; D. Luis (1506-1555), Duque de Beja; D. Fernando (1507-1534), Duque da Guarda; D. Afonso (1509-1540), futuro Cardeal; D. Henrique (1512-1580), futuro Cardeal e Rei; D. Maria (m.1513); D. Duarte (1515-1540), Duque de Guimarães; D. António (1516). Sobre a “felicidade” desta rainha, veja-se Nancy RUBIN, *Isabella of Castile. The first Renaissance Queen*, New York, 1991, 378.

² GOES, Damião de, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel composta por Damião de Góes*, edição anotada e prefaciada por J.M. Teixeira de Carvalho e Daniel Lopes, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, Parte IV, cap. XIX, 49-50.

acabaram por fixar e difundir uma memória embelezadora; mas deixaram, conseqüentemente, muitos silêncios que são de difícil compreensão e que suscitam, no mínimo, alguma estranheza.

A maior parte dos documentos hoje conhecidos, ou se referem às condições, ao contrato e dote de casamento³, ou a episódios relativos aos primeiros tempos da sua vinda para Portugal⁴ — sobretudo algumas cartas do bacharel Palma⁵, do embaixador Ochoa de Isasaga⁶ e dela própria⁷ —, ou dão desta rainha uma imagem retrospectiva a partir da sua morte e da memória que alguns cronistas fixaram; compreensivelmente, essa imagem está marcada pelas grandes pinceladas em torno da sua vida moral e práticas devotas⁸, como sucede com a breve «vida» incluída no *Carro de las Donas* (publicado em Valladolid em 1542 e dedicado à rainha D. Catarina⁹) — texto retomado quase textualmente por Juan Pérez de Moya na *Varia historia de sanctas e illustres mujeres...*, publicada em Madrid em 1583 e, em tradução portuguesa, por Fr. Luís dos Anjos no *Jardim de Portugal*, impresso em Coimbra em 1626, de que adiante me ocuparei — e, igualmente, com a breve notícia inserta na já citada *Crónica do Rei D. Manuel* de Damião de Góis e com a sua evocação no

³ Alguns dos mais importantes — incluindo também as arras e dote de D. Isabel — foram publicados por TORRE, Antonio de la, e SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Documentos referentes a las relaciones con Portugal durante el reinado de los Reyes Catolicos*, vol. III, esp. 28-54, 70-76 e 136-138.

⁴ A começar pelo elogio feito por Cataldo Parisio Sículo na *Oratio* que preparou para a sua entrada solene em Santarém (que não chegou a ser proferida), nos primeiros anos de Quinhentos. Veja-se a edição bilingue desta *Oratio*, feita por SILVA, M. Margarida B. da, e RAMALHO, Américo da Costa, em SÍCULO, Cataldo Parisio, *Duas orações*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1974, pp. 75-119.

⁵ «Carta del bachiller Palma al tesorero Alfonso de Morales con noticias de haberse efectuado el matrimonio de Manuel de Portugal con la infanta María», in *Documentos referentes a las relaciones con Portugal...*, ob. cit., 64-66.

⁶ Vejam-se a «Carta de Ochoa de Isasaga a los Reyes Católicos con noticias de la Corte portuguesa y de la reina María», a célebre «Carta de Ochoa de Isasaga a los Reyes Católicos con noticias de las fiestas de Navidad en la Corte portuguesa» e ainda a «Carta de Ochoa de Isasaga a los Reyes Católicos, con noticias de la reina María» in *Documentos referentes a las relaciones con Portugal...*, ob. cit., respectivamente 66-69, 77-85 e 96.

⁷ «Carta de María, reina de Portugal, a Diego de Silveira, para que interceda cerca de su madre Isabel en favor de Manuel de Villena e Isabel de Mendoza, penados por haber pasado trigo a Portugal en 1503», in *Documentos referentes a las relaciones con Portugal...*, ob. cit., 121-2.

⁸ Sobretudo a *Crónica de D. Manuel* de Damião de Goes e o retrato feito pelo autor do *Carro de las Donas*, editado em 1542, retomado no essencial por PÉREZ DE MOYA na *Varia historia de sanctas e illustres mujeres* em 1583 e por Fr. Luis dos ANJOS no *Jardim de Portugal*, editado em 1626, como adiante tentarei mostrar.

⁹ *Carro de las Donas*, cap. LXVI. Este excerto da obra foi publicado por VIERA, David, «A rare sixteenth century biography of Maria of Portugal (1482-1517)», *Archivum Franciscanum Historicum*, 87 (Jan-Jun. 1994), fasc. 1-2, 141-148.

De rebus Emmanuelis regis Lusitaniae invictissimi virtute et auspicio gestis de D. Jerónimo Osório¹⁰.

Apesar dos diferentes relatos (e dos diferentes contextos ou enquadramentos de cada um deles), todos acentuam as mesmas qualidades morais essenciais. Nas palavras de Damião de Goes, era «muim honesta em todas suas praticas, de que has mais eram de cousas diuinas»¹¹, o que corresponde, nas palavras ainda mais generosas de D. Jerónimo Osório, à afirmação (aqui em tradução) de que foi «senhora de graves costumes e teor de vida, muito afável e humana em seu trato, e mui comedida em tôdas as suas falas, e por suas muitas virtudes admirável»¹².

Em relação às virtudes cristãs, era, nas palavras de Damião de Goes, «muito caridosa, & dada a emparar horphãos, & veuvas a que fazia muitas esmolos pera se sustentarem, & assi pera ajuda de seus casamentos muito imiga de passar ho tempo ocçiosamente», sendo «muim continua em suas orações, & deuoções, cosia, & lauraua, occupando todas suas damas, & moças da camara no mesmo offiço»¹³, o que corresponde genericamente, no testemunho de D. Jerónimo Osório, à afirmação de que «Não consentiu ócio em si, nem nas damas e meninas de seu paço, porque se lhes não eivasse o ânimo; e por essa razão lavrava com suas próprias mãos, tecidos e bordados em lenço e em sêda mulheris trabalhos, excitando as outras a imitála, menos com vozes que com o exemplo» e à de que «Era no culto da religião mui pontual, no acudir às necessidades da pobreza mui benigna, em sustentar donzelas e dotá-las para esposarem honestos maridos caridosa como mãe e liberal como rainha»¹⁴.

No que diz respeito ao seu estatuto de esposa e mãe, Damião de Goes afirmou que «castigava ho Príncipe, & Infantes seus filhos quando ho mereçiam, sem perdoar a nenhum delles, ahos quaes todos sempre mostrou igual amor, sem nisso fazer outra differença, que ha da precedência da idade de que cada hu era: foi sempre muito bem casada, & trattada delrei sem antrelles nunca hauer differença que se soubesse»¹⁵; por seu lado, D. Jerónimo Osório frisou a sua submissão e discrição,

¹⁰ Cito pela respectiva tradução portuguesa por Francisco Manuel do Nascimento com o título de *Vida e Feitos de el-rei D. Manuel*, 2 vols, Porto, Livraria Civilização, 1944, vol. II, 206.

¹¹ DAMIÃO DE GOES, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, Parte IV, cap. XIX, 49-50.

¹² OSÓRIO, D. Jerónimo, *Vida e Feitos de el-rei D. Manuel*, vol. II, 206. Aliás, quando D. Jerónimo Osório referiu a proposta de casamento com D. Maria, depois da morte da sua irmã D. Isabel, também já nota que «era D. Maria um traslado perfeito de modéstia, de brandura e de bondade» (ibid., vol. I, p. 77).

¹³ GOES, Damião de, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, Parte IV, cap. XIX, 49-50.

¹⁴ OSÓRIO, D. Jerónimo, *Vida e Feitos de el-rei D. Manuel*, vol. II, 206.

¹⁵ GOES, Damião de, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, Parte IV, cap. XIX, 49-50.

afirmando que «Nunca se intrometeu nos negócios de Estado, porque punha o principal brasão de uma mulher no recato e na brandura, dizendo que a torvação da vida procedia da usurpação dos encargos. Tinha muito acatamento àcerca de el-rei, seu espôso, nem jamais com injustos requerimentos forcejou afastá-lo da rectidão. Com seu amor ingénito e com severa criação conteve sempre seus filhos nos deveres da infância, nem ainda por brinco lhes consentia cometessem cousa além de honesto, não deixando sem castigo o menor resquício de maldade. Amava prodigiosamente a el-rei, e era dêle reciprocamente querida pela amabilidade de sua condição e santidade de seus costumes»¹⁶.

Relativamente a intervenções de âmbito mais público, Damião de Goes apenas refere a fundação do «nouo ho Mosteiro das Berlengas da ordem de sam Hieronymo», enquanto que D. Jerónimo Osório foi simultaneamente mais abrangente e vago, afirmando que «Edificou muitas igrejas, e por muitos sinais e preclaras obras manifestou sua devoção e humanidade». Ambos são coincidentes no tom da evocação da sua morte e da saudade que deixou. Segundo Damião de Goes, «sua morte foi muim sentida per todo o Regno». «Elrei no mesmo dia q ha Rainha faleceo se foi a Peralonga onde steue duas somanas, & depois se veo aho mosteiro Denxobregas da orde dos asues de sam Ioão, dõde passados oito dias se tornou pera ha cidade, com cuja vinda se alegraram todos, & se reformou a corte, & começou elRei dentender em negocios»¹⁷; no testemunho de D. Jerónimo Osório, «...deixou de si tão acerba saudade em Portugal» e «El-rei mesmo caiu em profundíssima tristeza e o que lhe fêz fôrça a surgir um tanto dela foi o cumprir com o officio, não a deslembração do amor da espôsa; foi a sua resignação com Deus e o dar aos seus súbditos um traslado de paciência e moderação até no sentimento»¹⁸.

Deste modo, apesar do diferente estilo, existe uma quase coincidência destes dois cronistas na selecção dos aspectos que entenderam melhor retratar a vida e atitudes, tanto privadas como públicas, desta rainha, ou melhor contribuir para uma memória que sublinhava as suas virtudes morais e cristãs. Nelas assumem particular relevância as referências (em tom elogioso e de intuítos exemplares) às suas práticas devotas, aos actos de caridade, à fundação e protecção de instituições religiosas, à sua responsabilidade materna e, significativamente, à sua discrição política.

¹⁶ OSÓRIO, D. Jerónimo, *Vida e Feitos de el-rei D. Manuel*, vol. II, 206.

¹⁷ *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, Parte IV, cap. XIX, 49-50.

¹⁸ OSÓRIO, D. Jerónimo, *Vida e Feitos de el-rei D. Manuel*, vol. II, 206.

Relato um pouco mais extenso é o que deixou o autor do *Carro de las Donas*, propondo-a explicitamente, junto com outras rainhas portuguesas e espanholas, como «exemplo de las mugeres que agora son y serán hasta la fin del mundo»¹⁹. Teremos de recordar que este anónimo *Carro de las Donas*²⁰, retomando muitas passagens, alterando ou acrescentando outras, de *Lo Libre de les Dones* de Fr. Francisco Eximenis²¹, pretendeu, como confessou o seu autor à Rainha D. Catarina, mulher de D. João III, ser um guia de virtudes cristãs, em particular, para as mulheres²². Como seria de esperar num texto deste tipo, com assumidos intuitos morais e educativos segundo modelos cristãos e prioritariamente dedicado às mulheres, o seu autor privilegiou, no breve relato da vida de D. Maria, a prática das virtudes cristãs e morais desta, dizendo-a «muy fuerte y muy bastante en las confesiones, comuniones y en los officios diuinos y fiestas de la Madre Sancta Yglesia, assí en ayunallas como en celebrallas, como en hazer grandes limosnas»; elogiou também a sua presença junto dos filhos, tomando a seu cargo a supervisão da criação e educação destes na infância, facto corroborado, aliás, por Francisco de Andrada na *Crónica de D. João III*, que afirmou que «se criava o princepe em casa da Rainha dona Maria sua mãy, onde se criou todo o tempo que ella foi viua»; aliás, diz ainda que «Ayo lhe não deu el Rey nem a nenhum dos ifantes seus irmãos, sendo custume antigo deste reyno darse a todos, não porque ignorasse este custume, pois tambien em sy o experimentára, *senão porque o auia por cousa escusada*», porque a «Rainha sua mãy em quanto foy viua lhe servio sempre de ayo, e teve delle o principal cuidado em tudo o que conuinha a sy e a seu estado, como a sua vida e saude, e elle tambien lhe teue sempre a ella tanto acatamento e obediencia, quanta lhe deuia não somente polla obrigação geral de mãy, mas por todas as outras particulares da boa criação»²³.

¹⁹ «Vida de D. Maria», in *Carro de las Donas*, ob. cit., cap. LXVI, 144.

²⁰ Sobre as possíveis autorias desta obra, veja-se J. MESEGUER FERNÁNDEZ, OFM, «El traductor del *Carro de las Donas*, de Francisco Eiximenez, familiar y biógrafo de Adriano VI», *Hispania*, vol. LXXV (1959), 230-240 e CLAUSSEL NÁCHER, Carmen, «El P. Carmona, OFM, confesor de Adriano VI y probable traductor del *Libre de les Dones* de Francisc Eiximenis», *Archivum Franciscanum Historicum*, 89, fasc. 1-2 (Jan-Jun 1996), 287-305.

²¹ Utilizo a edição crítica de Frank Naccarato, sob a direcção de J. Coromines, de EIXIMENIS, Francisc, *Lo Libre de les Dones*, Barcelona, Dep. de Filologia Catalana/ Curial edicions, 1981, 2 vols.

²² VIERA, David, «Un estudio textual del *Carro de las Donas*, adaptación del *Libre de les Dones*», *Estudios Franciscanos*, 77 (1976), 153-180 e FERNANDES, M^a de Lurdes Correia, *Espelhos, cartas e guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1995, esp. 42-44, 115-116.

²³ Cito pela edição de M. Lopes de Almeida de ANDRADA, Francisco de, *Crónica de D. João III*, Porto, Lello & Irmão, 1976, cap. III, 5, sublinhado meu.

A sua forte presença educativa e a atitude protectora não se limitava, contudo, aos filhos. Estendia-se, antes de mais, às suas damas — só as damas e moças de câmara seriam, segundo o autor do *Carro de las donas*, mais de oitenta²⁴ —, tratando-as «como a hijas» e casando-as dignamente (conforme terão testemunhado ao autor Isabel de Mendaño e de Guiomar de Melo, suas damas); depois, aos súbditos, dispendendo grandes esmolas, sendo «compassiua de los pobres y nescessitados» e influenciando quanto podia o próprio Rei para que também «hiziesse grandes limosnas y obras pías, y que perdonasse muchas deudas a sus vassallos», como a que exemplifica este autor no relato de um caso curioso, testemunhado e recordado por Isabel de Mendaño, do pedido de perdão para uma dívida de uma viúva, caso que, pela sua exemplaridade, foi também evocado por Juan Pérez de Moya e por Fr. Luis dos Anjos²⁵.

A sua «liberalidade» para com os vassallos, sobretudo os «pobres nescessitados» e «monjas e religiosos de todas religiones», estendia-se aos «ornamentos, cálices y corporales» e à intercessão junto do Rei «rogándole por encarcelados, por desterrados, y por otros que deuían deudas»²⁶. Numa carta da própria D. Maria dirigida a Diogo de Silveira e datada de 10 de Outubro de 1504, vemo-la pedir-lhe que «suplique» aos Reis Católicos para que «quisiesse[n] perdonar por esta vez» a Manuel de Villena e Isabel de Mendoza, condenados por terem passado trigo para Portugal em 1503²⁷. Ainda segundo o autor do *Carro de las Donas* — que diz apoiar-se nos testemunhos das referidas damas e do seu confessor Fr. García de Padilla — era também «medianera y abogada» na construção de «monasterios, de yglesias y hospitales, de puentes, de muchos reparos de obras pías, que el christianíssimo rey don Manuel hedificó y hizo assi en sus reynos de Portugal como en la Yndia y yslas»²⁸. Da sua responsabilidade directa terá sido a já referida fundação e construção do mosteiro de S. Jerónimo nas Berlengas²⁹ (para que conseguiu a bula do Papa Leão X em 1513), já que era, segundo Fr. José de Sigüenza,

²⁴ «Vida de D. Maria», in *Carro de las Donas*, ob. cit., 146.

²⁵ PÉREZ DE MOYA, Juan, *Varia historia de sanctas e illustres mugeres*, ed. cit., 764 e Fr. Luís dos Anjos, *Jardim de Portugal*, ed. cit., 212.

²⁶ «Vida de D. Maria», in *Carro de las Donas*, ob. cit., 147.

²⁷ «Carta de Maria, reina de Portugal, a Diego de Silveira para que interceda cerca de su madre Isabel en favor de Manuel de Villena e Isabel de Mendoza, penados por haber pasado trigo a Portugal en 1503», in *Documentos...*, ob. cit., 121-2.

²⁸ «Vida de D. Maria», in *Carro de las Donas*, ob. cit., 147-8.

²⁹ Cf. GOES, Damião de, *Cronica do Felicissimo Rei D. Manuel*, ed. cit., Parte IV, p. 49 e, sobretudo, Fr. JOSÉ DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo, Tercera parte*, ed. de Ángel Weruaga Prieto, Salamanca, Junta de Castilla y León, Tomo II, *Libro primero*, cap. XXX, pp. 133-5.

«tan devota y aficionada a la religión de San Jerónimo» e pretendia que «los navegantes hallasen en ella un monasterio donde oyesen misa, y si fuese menester les administrasen los sacramentos y tuviesen algún consuelo corporal y espiritual»; para prior escolheu um seu confessor, Fr. Gabriel, «varón de muchos espíritu», mas «enemigo de corte y de palacio», que com ele levou cinco outros religiosos por si escolhidos³⁰. Aliás, apesar da relutância deste religioso em vir à corte, por diversas vezes a Rainha o terá chamado para com ele falar³¹. Pena que nos não sejam dadas indicações sobre a influência — melhor, sobre o tipo de influência — que exercia este confessor nos seus conselhos (que podiam não ser estritamente espirituais) ou nas suas conversas com a Rainha.

Ainda segundo o autor do *Carro de las Donas*, a Rainha foi sepultada com o hábito de S. Clara³² — como sucedera com a Rainha Santa — no Mosteiro da Madre de Deus, fundado, como se sabe, pela rainha D. Leonor que aí viria igualmente a ser sepultada com o hábito de S. Clara.

Se a narrativa encomiástica, baseada na evocação da memória ou no intento de exemplaridade, marca todos estes retratos morais desta rainha tão discreta — embora, ao que tudo indica, mas que a historiografia recente não refere, não pouco influente sobretudo junto do rei —, outros testemunhos ficaram relativos a aspectos particulares e, em alguns casos, pontuais da sua presença na corte portuguesa, particularmente nos primeiros meses e anos após o casamento e enquanto sua mãe foi viva. Claro que os aspectos cerimoniais referentes aos primeiros tempos em Portugal se reportam a actuações concretas no quadro da vida cortesã e política de então. As visitas do Rei, alguns passeios públicos a seu lado, as conversas com a Infanta D. Beatriz sua sogra e com a duquesa de Bragança D. Isabel, sua cunhada, algumas ocupações com as suas damas, visitas à casa da rainha D. Leonor e os modos de participação em festas cortesãs fazem parte de um quotidiano de cerimónias e etiquetas que não interessam excessivamente aqui, uma vez que, obedecendo a códigos relativamente rígidos ou formais do comportamento cortesão, não servirão grandemente para compreender a sua influência específica junto do rei ou da corte. O mesmo se não diria talvez, se os conhecêssemos, de testemunhos referentes a atitudes concretas da rainha passíveis (ou não) de ser articulados com este retrato moral que alguns textos posteriores deixaram.

Importa não esquecer que D. Maria casou muito jovem, com apenas 18 anos,

³⁰ Fr. JOSÉ DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 133-4.

³¹ Ochoa de ISASAGA, Carta de 24 de Novembro de 1500, ed. cit., p. 69: «Fray Garcia no suele venir a palacio, sino quando le enbia llamar la señora reyna, de quando en quando».

³² «Vida de D. Maria», 148.

com o rei consideravelmente mais velho (com 31 anos) que já fora casado com a sua irmã mais velha e que tinha ainda vivas a sua mãe, a infanta D. Beatriz, e as suas irmãs, com particular destaque para a rainha D. Leonor que como rainhá continuava e continuaria, obviamente, a ser tratada, mas agora com a autoridade da viuvez, da idade e do poder económico que detinha...

Neste quadro, compreende-se bem que D. Maria, pelo menos nos primeiros tempos após o casamento, recebesse com tanto alvoroço a correspondência dos Reis Católicos seus pais, como refere em algumas cartas o embaixador Ochoa de Isasaga. Por exemplo, numa carta datada de 24 de Novembro de 1500, conta este como, entrando na câmara da Rainha e vendo-a ela «con las cartas en la mano, alço la cabeça» e, ao sinal de confirmação do embaixador, pediu-lhas «con la mayor alegría del mundo, diciendo, vendito sea Dios que me vienen cartas del rey y de la reyna, mis señores, que no me podiera venir cosa mas deseada en este mundo». Todos se retiraram da câmara, ficando apenas a duquesa de Bragança com as damas, lendo as cartas e ouvindo todas as informações do embaixador. «Y dende un poco andovo por el palacio el mayor regozijo del mundo del plazer que avian. Y despues de todos ydos, al tiempo que yo sallí, la señora reyna quedo muy alegre rezando con doña Elvira»³³.

Do mesmo modo, é compreensível a importância dada por Ochoa de Isasaga à companhia e às conversas com a infanta D. Beatriz e com a duquesa de Bragança, D. Isabel, como aquelas que refere na mesma carta: «La señora reyna suele estar asentada en una camita, que hizieron a fuer de aqui, arrimada a la cama grande, con su colcha de carmesi pelo, que paresçe muy bien, porque sojuzga a todas las otras que se asientan alderredor; y, quando viene la ynfanta, se abaxa de la camita, y asientanse anbas arrimadas a ella; y, quando no esta allí la ynfanta, no se abaxa a nadie. La ynfanta y la duquesa de Bregança vienen muchas vezes a estar y holgar con la señora reyna, y mas vezes viene la duquesa, y la señora reyna huelga mucho con ella, porque es muy noble muger, a lo que paresçe»³⁴. Em outra ocasião, veio apenas D. Beatriz «que posa junto en otra camara, y estovo hablando con la señora reyna mas de media ora. Y la señora reyna descansa mucho con ella, a mi paresçer»³⁵.

A novidade da corte portuguesa para esta jovem rainha, as diferenças de hábitos e de atitudes não terão sido impedimento quer para a entusiástica adaptação da

³³ TORRE, Antonio de la, e SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Documentos...*, III, 66-67.

³⁴ «Carta de Ochoa de Isasaga a los Reyes Católicos con noticias de la Corte portuguesa y de la reina María», in *Documentos...*, ob. cit., III, 67.

³⁵ «Carta de Ochoa de Isasaga...», in *Documentos...*, ob. cit., III, 68.

corte portuguesa — já que «el señor rey le muestra mucho amor, y le haze mucho acatamiento, y todos estos cavalleros y señoras le hazen lo mismo»³⁶—, quer para uma rápida adaptação da Rainha ao ambiente da corte portuguesa. Ochoa de Isasaga, na mesma carta, informou os Reis Católicos de que «la señora Reyna esta muy buena e muy alegre», que «no parece sino un angel», o que não impedia, contudo, alguma estranheza em relação a alguns factos, embora sabendo dissimular «estas cosas que pasan aqui», o que o levou a aconselhar os Reis a que «le escrivan, avisandole de la forma que terna, así con el señor rey, como con otros, que ella querria seguir en todo la voluntad de V.A. como hija obediente a sus mandamientos»³⁷. Mas, se houve adaptação — inevitável — desta rainha aos hábitos da corte portuguesa, não terá havido também adaptação da corte portuguesa — que agora contava com um número significativo de damas e cavaleiros espanhóis —, senão a hábitos, pelo menos a gostos castelhanos?

É certo que a discrição da rainha está, desde logo, confirmada por várias atitudes que regista Ochoa de Isasaga e que terão ficado na memória dos vassallos e, claro, como vimos, dos cronistas de D. Manuel e de D. João III. E essa discrição — talvez se pudesse dizer: cuidada discrição — de D. Maria pode ajudar a perceber a ausência de notícias em diferentes tipos de documentos até 1517, ano da sua morte. Haverá ainda que ter em conta o protagonismo que foi tendo a rainha D. Leonor, quer no plano religioso, quer no plano cultural. Mas terá D. Maria — responsável, segundo o autor do *Carro de las Donas*, por cerca de 80 damas, mãe do príncipe herdeiro e de 9 infantes³⁸ — ficado totalmente alheia a diversas iniciativas culturais de âmbito cortesão, nomeadamente da motivação ou do estímulo à actividade artística de Gil Vicente (cujo primeiro auto foi representado na sua câmara após o nascimento do príncipe herdeiro), a algumas das temáticas e até de influências castelhanas dos seus autos?³⁹ A própria iniciativa de compilação e edição do *Cancioneiro Geral* — à imitação do *Cancionero General* (1511) de Hernán del Castillo — ter-lhe-á passado

³⁶ «Carta de Ochoa de Isasaga...», in *Documentos...*, ob. cit., III, 67.

³⁷ «Carta de Ochoa de Isasaga...», in *Documentos...*, ob. cit., III, 68.

³⁸ Se é certo que dois deles (Maria e António) morreram na infância e que, dos restantes, quase todos morreram pelos seus 30 anos, não podemos esquecer que outros — Isabel, futura imperatriz, Beatriz, futura Duquesa de Sabóia, Henrique, futuro cardeal e rei — vieram a desempenhar importantes papéis políticos, culturais e religiosos.

³⁹ Como se sabe, a datação e didascália dos seus autos é a que fornece, muito posteriormente, a *Compilação de 1562*. Veja-se, em particular, OSÓRIO, Jorge A., «A *Compilação de 1562* e a “fase” Manuelina de Gil Vicente», *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, nº XIX (2002), pp. 211-234.

totalmente à margem? Que significados pode ter (mesmo sob o patrocínio de D. Leonor) a publicação, precisamente no ano posterior ao da sua morte, da tradução portuguesa do *Espelho de Cristina*, um manuscrito que não sabemos se trouxe consigo, mas que figurava entre os livros da sua mãe?⁴⁰

Não será abusivo pensar que a formação literária e cultural de D. Maria contou, muito provavelmente, com a leitura de alguns livros de temática ou incidência feminina segundo pautas de educação moral e religiosa que possuía Isabel a Católica. De facto, para além dos livros de âmbito religioso e político de Isabel, figuravam na sua biblioteca vários especificamente de “âmbito feminino”: a *Avisación a la noble Señora Doña María Pacheco* de Fr. Hernando de Talavera, seu confessor⁴¹; o conhecido livro «De las tres virtudes para enseñamiento de las mujeres» de Cristina de Pisano⁴², um *Espelho de damas* em francês de um franciscano anónimo, o *Verjel* (ou *Jardin*) de *Nobles Doncellas* de Fr. Martín de Córdoba (que foi, como bem se sabe, escrito para Isabel na esperança da sua subida ao trono de Castela), o célebre *Corbacho o Reprobación del amor mundano* do Arcipreste de Talavera e o *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de D. Alvaro de Luna. É um núcleo importante de obras morais e com intuitos educativos, tanto do ponto de vista religioso e espiritual como moral e cortesão. E se tivermos em conta, por um lado, a importância educativa de Isabel a Católica sobre as suas filhas — a qual, segundo Luís Vives, também «quiso que sus cuatro hijas fuesen diestras en hilar, coser, bordar»⁴³, o que, obviamente, não exclui a formação literária e as práticas de leitura — e, por outro, o retrato moral que nos deixaram os autores atrás referidos, poderão ganhar especial sentido — em termos, se não de leitura ou influência directa, pelo menos de coincidência curiosa — diversos conselhos relativos ao comportamento das princesas e grandes senhoras contidos em quase todas estas obras.

Sirva aqui de exemplo a proposta de Fr. Martín de Córdoba de que «si todas las mujeres deben ser en esta guisa, por devoción a Dios, osequiosas, cuánto más

⁴⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel La Católica*, Madrid, C. Bermejo, 1950, p. 26.

⁴¹ SÁNCHEZ CANTÓN, Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel La Católica*, 26. Da importância deste textos e de alguns dos seus significados nos finais do século XV e inícios do século XVI na Península Ibérica me ocupei em *Espelhos, cartas e guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1995, esp. Parte I.

⁴² A tradução portuguesa desta obra foi impressa por ordem de D. Leonor, com o título de *Espelho de Cristina*, em Lisboa em 1518, um ano depois da morte de D. Maria. Pura casualidade?

⁴³ VIVES, Juan Luis, *Formación de la Mujer Cristiana*, Libro I, cap. III, in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947, vol. I, 994.

deben ser las reinas y princesas, las cuales deben ser exemplo a todos de honrar y servir a Dios y defender la Iglesia y a las personas de ella; oír cada día sus misas, rezar sus horas y devociones, oír sermones y palabras de Dios; hacer que lean delante de ella cuando comen, y cuando están retraídas, lecturas honestas y santas; conversar con letrados y sabios que la puedan doctrinar de cosas divinales; pensar siempre en la otra vida y en la cuenta que a Dios ha de dar tan estrecha...», ter «compasión al prójimo», ser «osequiosas a enfermos, a pobres, a peregrinos y a toda otra gente desconsolada», mandar dar esmolos em seu nome e, claro, amar e honrar o marido, criar e educar os filhos⁴⁴. O retrato que todos os «biógrafos» atrás referidos nos dão desta rainha parecem confirmar (ou, pelo menos, querer confirmar) este modelo doutrinário que Martín de Córdoba formulou para a sua mãe Isabel — por ordem da mãe desta, sua avó, Isabel de Portugal — mas que a edição impressa da obra pode ter divulgado junto de outros públicos⁴⁵. De facto, a coincidência deste modelo doutrinário com a imagem retrospectiva que diversos autores deixaram de D. Maria — a «Sereníssima e Santíssima Rainha D. Maria» segundo as palavras de André de Resende⁴⁶ — é bem notória e não necessita de insistências.

Claro que estes autores — dois deles cronistas régios —, valorizando a discrição desta rainha, omitindo referências concretas às suas eventuais (que alguns disseram ser reais) influências junto do rei e da corte (portuguesa e espanhola, como sucede com a defesa de alguns assuntos da duquesa de Bragança⁴⁷), deixando estranhos silêncios relativos a eventuais relações da rainha com aspectos da vida cultural e, em alguns casos, política daquelas décadas, deixavam, convenientemente, sobressair tanto a autoridade e o poder político do rei nessa época crucial da afirmação do Império, quanto uma visão que se pretendia de exemplaridade feminina e que era coincidente, no essencial, com os mesmos modelos que, teoricamente, muita literatura doutrinária de então vinha difundindo, sobretudo, no amplo espaço ibérico. Curiosamente, a evolução das décadas seguintes sob o reinado de D. João III, em particular graças ao peso político de D. Catarina, tenderia a contrariar, moderada

⁴⁴ Fr. MARTÍN DE CÓRDOBA, *Jardin de Nobles doncellas*, ed. do P. Félix García, Madrid, Eds. «Religión y Cultura», 1956, 159-163.

⁴⁵ A obra terá sido escrita no ano de 1468 (ano da morte do príncipe D. Afonso, irmão de Isabel) e foi editada pela primeira vez em Valladolid em 1500 — precisamente o ano do casamento de D. Maria com D. Manuel — e reeditada em 1542 (duas edições diferentes, conforme tentou mostrar, a partir de distintas informações bibliográficas, o P. Félix García, «Prólogo», p. 45-48).

⁴⁶ RESENDE, André de, *Vida do Infante D. Duarte*, in *Obras Portuguesas*, ed. de José P. Tavares, Lisboa, Sá da Costa, pp. 79-132.

⁴⁷ Veja-se a carta de 29 de Março de 1501, in *Documentos...*, III, 86-87.

ou parcialmente, aquela imagem de discrição feminina, nomeadamente no que dizia respeito à compreensão e formulação do poder próprio da Rainha⁴⁸, o qual, obviamente, se não confinava à influência no espaço estritamente cortesão.

Maria de Lurdes Fernandes

⁴⁸ Como já tentei mostrar em outros locais, sobretudo em «Literatura moral, discursos jurídicos. Em torno dos privilégios femininos no século XVI», *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, vol. XVIII (2001), o peso político de D. Catarina foi acompanhado de uma influência cultural que urge rever com maior profundidade. Efectivamente, a «politica interior da corte» — como a viria a designar BROCHADO, José da Cunha, na *Censura ao Catalogo chronologico, historico, genealogico, e critico das rainhas de Portugal* de D. José Barbosa (Lisboa, 1727), s.n. — pode ter sido bem mais influente do que a historiografia institucional deixa transparecer...

OSOIR'ANES, A MULHER-QUE-CANTA E AS TRADIÇÕES FAMILIARES DOS MARINHOS

A linguagem erótica dos trovadores move-se no seio de uma tensão contraditória repetidamente actualizada na forma de um discurso subjectivo masculino que, projectando uma imagem socialmente elevada e psicologicamente obsessiva da mulher desejada, vai dizendo as múltiplas dificuldades de torná-la presente e mesmo de concretizar um desejo de aproximação¹. É esta situação fundamental, aliás, que unifica o amor trovadoresco um pouco por toda a parte onde teve expressão na Europa medieval – muito embora seja compreensível que, a partir dessa base comum, se originem tendências éticas, estéticas, ideológicas ou outras que individualizam trovadores, grupos de trovadores e, especialmente, manifestações trovadorescas em línguas diversas². O caso galego-português não é mais do que uma forma de concretização dessa diversidade, mesmo quando deliberadamente subverte aquele esquema fundamental³.

Os trovadores de maior vulto, quer pela dimensão da obra que deixaram, quer pela construção poética de que foram capazes, souberam exprimir essa tensão, situando-a imagetivamente no interior do campo de expressão do sujeito. É o que

¹ Já amplamente glosados, poderá ler-se uma síntese actualizada destes elementos temáticos da poesia occitânica em VÁRVARO, Alberto – *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona, 1983, p. 203 e seg., e ainda em DE GIROLAMO, Costanzo – *I trovatori*, Torino, 1989, pp. 32 e seg. Este último, contém preciosos e discriminados apontamentos bibliográficos.

² A proliferação da poesia trovadoresca, mesmo para fora do espaço dominado pelo occitânico, como processo sistemático de recepção produtiva foi estudada por MENEGHETTI, Maria Luisa – *Il pubblico dei trovatori*, Modena, 1984.

³ Abordámos já o assunto em OLIVEIRA, A. Resende/MIRANDA, J. Carlos – “A Segunda Geração de Trovadores Galego-Portugueses: Temas, formas e realidades”, in *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 1995, pp. 499/512.

sucede com a oposição entre *joi* e *ira* em Bernart de Ventadorn⁴, em torno da qual se constrói uma linguagem poética oscilante entre dois pólos cuja alternância assume mais uma forma ondulante do que radicalmente antitética. Deste jogo verbal entre a euforia enunciada na *joi* e a incomodidade melancólica da *ira*⁵ nasce, porventura, a mestria do poeta que o faz ser ainda hoje objecto de inegável apreço.

Conquanto não desconheça posturas do sujeito mais radicais, Ventadorn possui a arte de criar a ilusão da *joi* escondendo a certeza da *ira*, ou seja, alimenta a expectativa positiva de uma relação de amor consumada quando na realidade se situa num lugar de sistemática disjunção face à mulher solicitada.

Osoir'Anes Marinho, trovador galego da fase inicial do séc XIII, foi certamente um receptor atento da linguagem de amor provençal, como o atesta um apuro sumário da breve obra que deixou à posteridade⁶. Suspeitamos mesmo que os textos de Ventadorn poderão não lhe ter sido alheios, até pela enorme difusão que, nessa altura, tinham já atingido. Todavia, se procurarmos avaliar como se estrutura, no seu breve cancionero, a tensão a que atrás aludimos, facilmente verificamos que a sua polaridade interna é amplamente deslocada. Não que o espírito de *conort* do amor esteja totalmente ausente dos seus versos⁷, mas decididamente não ganha corpo a ficção da sua existência, pelo menos nos termos em que a encontramos no poeta provençal.

⁴ Cf. AKEHURST, F.R.P. – “Les étapes de l’amour chez Bernard de Ventadorn”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVI(1973), pp.133/147, e também BEC, Pierre – “La douleur et son univers poétique chez Bernart de Ventadour”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXI(1978), pp.545-571(I) e 25-33(II).

⁵ A *ira* como sinónimo de *tristeza*, muito frequente nos trovadores occitânicos, pode, em nossa opinião, encontrar-se no cantar “E porque me desamades” (B 40), v.5, de Osoir'Anes, bem como no “Pois non ci de Dona Elvira”(A 62, B 173), v. 2, de Rui Gomes de Briteiros.

⁶ Tem sido aceite a identificação do trovador Osoir'Anes como filho de João Froiaz Marinho, considerando OLIVEIRA, A. Resende de – *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa, 1994, p. 398, que terá “pertencido à primeira ou à segunda geração de trovadores”, situando-se a sua actividade entre os finais do séc. XII e meados do séc. XIII. Dentro destes limites, cremos que a sua obra tem fortes probabilidades de remontar ao ambiente leonês da década de 1210 a 1220, o que explicaria não apenas a sua colocação nos cancioneros, mas também o conhecimento íntimo que revela quer dos primeiros trovadores em galego-português, quer de alguns textos provençais. Estes aspectos serão por nós apresentados num estudo em fase de publicação. Algumas destas possibilidades foram entretanto equacionadas em MIRANDA, José Carlos – “Le surgissement de la culture troubadouresque dans l’occident de la Péninsule Ibérique (II). Les genres, les thèmes et les formes”, in *Le Rayonnement des Troubadours*, Amsterdam, 1998, pp.97/105.

⁷ A voz feminina, que comparece na composição “Sazon é já de me partir” (B38), está lá exactamente para exprimir uma possibilidade de desenvolvimento da relação amorosa que a voz masculina não ousa sequer mencionar, num processo que antecipa o que virá, mais adiante, a tornar-se corrente nos cantares de amigo.

Se o amor é um horizonte ao qual o trovador não pode escapar – o amor transcende o desejo individual do trovador, já que é ele o verdadeiro cimento das relações sociais vassálicas –, e se força o sujeito a experimentar a *prison* feminina, nada de concreto lhe concedendo em troca – nem mesmo a expectativa benévola de uma qualquer proximidade –, então é compreensível que a dor e o lamento marquem a tonalidade do tecido poético, numa postura disfórica acentuada pela ausência de alternativa de sentido oposto. Está definitivamente em causa o equilíbrio que os trovadores provençais se afadigaram em manter a todo o custo.

É aqui, porém, que Osoir'Anes faz intervir a sua escolha específica no seio das possibilidades que lhe são oferecidas por uma linguagem poética já institucionalizada, refazendo uma polaridade essencial diferente da de Ventadorn e que constituirá doravante a sua imagem poética própria. Perante a inconsequência da expectativa positiva face à dona, e vendo a degradação do sujeito que constrói incrementar-se pelos excessos da privação, da petição de favores sem correspondência, do sofrimento e da metafórica morte, Osoir'Anes opta por uma outra ficção, que é a do abandono do serviço amoroso.

Trata-se de um tema que estava já embrionariamente em Ventadorn e que vem a ser desenvolvido mais amplamente por outros trovadores de *oc* ou de *oïl*⁸. Todavia, no nosso poeta galego, quer a insistência em tal motivo – em três textos seguidos, na sequência em que comparecem no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*⁹ –, quer o seu peso relativo no conjunto de um breve cancionero – oito composições num total de cento e cinquenta e oito versos... – conferem-lhe um sentido específico muito mais decisivo do que sucederia caso o seu uso fosse esporádico e descontínuo, ou disseminado por um longo cancionero¹⁰.

⁸ Cf. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria – “Motivi e registri minoritari nella lirica d’amore galego-portoghese: la *cantiga «de change»*”, in *O Cantar dos Trovadores, Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 109/120.

⁹ Trata-se de B 38, 39 e 40.

¹⁰ Parece ser esta, aliás, a situação a que se assiste em Uc de Saint Circ, trovador frequentemente mencionado como um dos principais glosadores deste motivo. Embora a referência à “autra” seja nele repetida, na extensa maioria dos casos não mais é do que um reforço da devoção à “mesma” e por vezes até de uma manifestação contrária à “change”. “Be fai granda follor” parece ser a única composição em que é visível uma substituição de mulher como objecto do canto e do serviço. Ainda aqui, porém, será de equacionar se a mudança de fidelidade amorosa será ditada pelo facto de a primeira ser “fals senhor” ou antes por a segunda ser a “vescontessa”. Neste caso, a lógica da hierarquia social que comanda todo o processo “erótico” na poesia trovadoresca occitânica acabaria, também aqui, por ditar as suas regras, diminuindo consideravelmente o aspecto desarticulador do motivo da troca de dama.

Não só a *possibilidade*, mas sobretudo a *concretização* do abandono do serviço dedicado à *dona* acaba por se instituir, em Osoir'Anes, como o segundo membro da polaridade tensional sobre a qual assenta o seu fazer poético, agindo em substituição do pólo eufórico de Ventadorn. “Se não posso obter o favor a dona, então abandono-a sempre que o serviço se tornar insuportável e com isso impeço a degradação da minha imagem” – é o que parece transmitir-nos o poeta, numa atitude de altivez e de insubmissão que rompe claramente com o lugar em que os occitânicos situavam o sujeito amador masculino. Nem mesmo os trovadores da segunda geração galego-portuguesa serão capazes de acompanhar esta encenação do sujeito, pelo menos dentro dos limites da linguagem do cantar de amor¹¹...

É claro que, como dissemos atrás, *o amor força*, ou seja, o serviço de amor terá de ser renovado, porque não é possível ao poeta abandonar os quadros mentais e sociais onde o amor se insere, nem isso seria sequer pensável. Mas a sua atitude poética é reveladora de uma postura, de uma “psicologia” de independência e de defesa da integridade do sujeito deveras notável e da qual será necessário extrair as devidas consequências.

É no contexto deste impulso centrífugo, repetidamente assumido pelo poeta, que surge uma curiosa composição na qual as situações, as imagens e a argumentação que lhes está subjacente procuram mostrar-se à altura de justificar um renovado apelo do império do amor:

- Cuidei eu de meu coração
que me non podesse forçar,
pois me sacara de prison,
4 e d'ir começo i tornar.
E forçou-m'ora nov'amor,
e forçou-me nova senhor,
e cuida ca me quer matar.
- 8 E pois me assi desemparar
ũa senhor foi, des enton,
e cuid'eu ben per ren que non
podesse mais outra cobrar;

¹¹ Sobre o assunto, reiteramos o que foi já dito em OLIVEIRA/MIRANDA – “A Segunda Geração”, pp. 505/512

12 mais forçaron-mi os olhos meus
 e o bon parecer dos seus
 e o seu preç'e un cantar,

que lh'ói, u a vi estar,

16 en cabelos dizend'un son.
 Mal dia non morri enton
 ante que tal coita levar
 qual levo, que nunca vi maior,

20 qual levo onde estou a pavor
 de mort'ou de lho mostrar¹².

À luz do que temos vindo a dizer, as palavras do poeta adquirem um sentido muito claro, sem procedimentos ornamentais que as obscureçam. Dera-se o abandono do serviço a uma dona. Estava o poeta gozando os prazeres da ausência de cadeias que o prendessem, quando amor lhe cativa de novo o *coraçõ* e, uma vez mais, o faz sentir o temido cárcere, com o irremediável coro de “desamparos”. Como foi tal acontecer? Sentimos que o poeta tem dificuldade, neste momento, em aceitar uma simples e mecânica renovação da dependência amorosa, que redundaria numa fastidiosa circularidade de processos que, porventura, outros não hesitarão em utilizar. Mas não Osoir'Anes. Por isso, procura justificar o carácter irremediável desse apelo pintando um quadro feminino que possuisse algo de verdadeiramente irresistível. E é assim que se desenha o conhecido retrato da formosíssima mulher em cabelos, cuja voz é audível através do canto, deixando o sujeito masculino sem outra alternativa que não seja o “pavor de morte” ou a revelação do seu amor, com a previsível decepção que daí decorrerá.

Esta figura feminina, que não tem passado despercebida aos vários quadrantes da opinião crítica¹³, sobressai, então, no seio do cancionero de Osoir'Anes, como

¹² B 43. Seguimos o texto publicado em BREA, Mercedes – *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela, 1996, II, p. 703, (que reproduz a edição de Carolina Michaëlis, inserida no seu *Cancioneiro da Ajuda*, I, p. 650), tendo procedido a alterações de pontuação e restituindo a forma do v. 20 que está no manuscrito.

¹³ Podemos mesmo afirmar que se trata do denominador comum de tudo o que se tem dito sobre o poeta: “A *niña em cabelo*, dizendo um *som*, sem ser pastora, merece atenção...”, afirmava Carolina Michaëlis VASCONCELOS – *O Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 526; por sua vez, Armando COTARELO-VALLEDOR – “Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII”, *Boletín de la Academia Española* (1933), p. 18, transcreve Carolina Michaëlis, com alguns acrescentos verbais...: “Subitamente, o poeta eleva-se acima deste convencionalismo para declarar que se apaixonou quando viu a sua amada *en cabelos* e a ouviu cantar *un son*...”; JENSEN, F. – “Osoir'Anes”, in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, 1993, também não aduz nada de novo..

um reforço do pólo da *ira/sofrimento*, que momentaneamente vence o pólo do *abandono do serviço/alívio da dor* com o qual alterna. Mas que poder particular terá tal dama “en cabelos dizend’un son” para se tornar tão inevitavelmente arrebatadora, renovando uma forma de sedução que o trovador tão obstinada e repetidamente se propusera recusar?

Para um leitor do séc. XXI, imerso em imagens ruidosas e insignificantes que avassaladoramente tomam conta do quotidiano, esta figura feminina, na brevidade do seu perfil, pouco dirá. Mas para um homem culto do início do séc. XIII, e para o restrito público a quem dirigia os seus versos, tudo se passaria de um modo necessariamente diferente. Atentos à ressonância profunda das palavras, num universo mental onde estas eram ainda um bem raro e precioso, a imagem feminina que através delas se desenhava, na qual se tornava saliente o canto que enleia e atrai, num serpentear que o abrupa cavalgamento da segunda para e terceira *cobla* acentua, só poderia convocar um mundo de encantamento. O irresistível e mortífero canto da sereia, em primeiro lugar. Não havia nenhum *Bestiário* que deste meio animal-meio gente não tratasse e com uma notável consistência: era sempre um ser a evitar, que conduzia os homens à perdição e à morte¹⁴. Para os mais espiritualizados destes textos, o canto da sereia constituía mesmo uma das várias materializações do mal, irremediavelmente associado à figura feminina. Ao clérigo Osoir’Anes, nutrido de cultura parisiense¹⁵, dificilmente esta sugestão passaria ao lado. Aliás, é uma das que mais se ajustam à situação retratada no seu texto, ou seja, a presentificação de um chamamento feminino que a um tempo se mostrasse irrecusável e produtor de malefícios e de sofrimento.

Além disso, se Osoir’Anes era mesmo “Marinho”, quem melhor do que uma sereia, uma mulher marinha, poderia dar corpo ao feminino erigido em sua *dona*? De realçar ainda que, a ser essa uma das motivações da escolha de tal imagem poética, então esta desdobrar-se-ia também, cumulativamente, num funcionamento de tipo emblemático, o que, a suceder, não constituiria caso único na poesia galego-portuguesa¹⁶. Mas será certamente um dos mais temporãos, sobretudo se a cronologia do nosso poeta for mesmo bastante recuada.

¹⁴ Em MALAXECHEVERRÍA, Ignacio – *Bestiário Medieval*, Madrid, 1999, pp. 183/187, é possível encontrar um convincente florilégio de textos referentes a esta matéria.

¹⁵ Que Osoir’Anes fez estudos em Paris, parece ser um dado seguro da sua biografia. Sobre o assunto, ver documentação publicada em COTARELO-VALLEDOR – “Los hermanos”, pp. 27 a 32.

¹⁶ São emblemas as flores de que fala Paai Gomes Charinho em “As flores do meu amigo”(B 871/V 401), também presentes no brasão de armas do poeta – cf. COTARELO VALLEDOR, Armando – *Payo Gomes Chariño. Almirante y poeta (siglo XIII)*, Madrid, 1934, p. 104–, e ainda o cervo-que-bebe-

A possibilidade de interpretar a mulher a que o poeta se refere no seu texto como uma sereia, que pretende representar a incapacidade de emancipação face à mulher e ao amor, constituindo simultaneamente uma figura emblemática, proto-heráldica, alusiva à sua ascendência e genealogia, pode receber alguma confirmação se tivermos em conta o património narrativo e simbólico que veio a ser fixado por escrito na literatura genealógica. Com efeito, o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, acolhendo as mais variadas tradições familiares correntes no séc. XIV, abre o título dedicado aos Marinheiros com um conhecido relato lendário que é imprescindível ter em conta para avaliar a recepção e posteridade do poema, conquanto não seja possível atribuir, à partida, uma data segura para a elaboração de tal narrativa genealógica. Ai se diz que

“O primeiro foi ùu cavaleiro boo que houve nome D. Froiam e era caçador e monteiro. E andando ùu dia em seu cavalo per riba do mar, a seu monte, achou ùa molher marinha jazer dormindo na ribeira. E iam com ele tres escudeiros seus, e ela, quando os sentio, quise-se acolher ao mar, e eles foram tanto empos ela, ataa que a filharom, ante que se acolhesse ao mar. E depois que a filhou a aqueles que a tomarom fe-a poer em ùa besta e levou-a pera sua casa. E ela era mui fermosa e el fe-a bautizar, que lhe nom caia tanto nome nem ùu como Marinha, porque saira do mar. E assi lhe pôs nome, e chamaram-lhe dona Marinha. E houve dela seus filhos, dos quaes houve ùu que houve nome Joham Froiaz Marinho. E esta dona Marinha nom falava nemigalha. D. Froiam amava-a muito e nunca lhe tantas cousas pode fazer que a podesse fazer falar. E ùu dia mandou fazer mui gram fugeira em seu paaço, e ela viinha de fora e trazia aquele seu filho consigo, que amava tanto como seu coração. E D. Froia foi filhar aquele filho seu e dela e fez que o queria enviar ao fogo. E ela, com raiva do filho, esforçou de braadar e com o braado deitou pela boca ùa peça de carne. E dali adiante falou. E D. Froia recebeu-a por molher e casou com ela¹⁷.

na-fonte, de Pero Meogo, visível no selo da Ordem da Santíssima Trindade para a Remissão dos Cativos (Trinitários). Sobre o assunto, ver FERREIRA, Maria do Rosário – *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, 1999, pp. 71 e seg. e 83 e seg..

¹⁷ *Portugaliae Monumenta Historica, Nova Série*, vol.II/2, “Livro de Linhagens do Conde D. Pedro”, ed. José Mattoso, Lisboa, 1980, p. 169. Procedemos a alterações de pontuação e na separação de palavras.

É verdade que podemos também aceitar a hipótese de que, ao tempo em que o trovador escreve os seus versos, os Marinheiros possuíam já a sereia como emblema heráldico¹⁸. A ser assim, o poeta não mais teria feito do que verbalizar uma imagem que efectivamente fazia já parte do património do seu clã familiar, apenas não lhe tendo precisado totalmente os contornos, o que não seria anormal no contexto de um breve poema, por natureza elíptico e alusivo. Porém, se tal tiver sucedido, duvidamos que essa sereia familiar possuísse já os contornos que se evidenciam no relato incluído no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, visto o conteúdo da narração entrar em flagrante contradição, em pontos absolutamente centrais, com a imagem poética feminina eleita pelo trovador.

Na realidade, embora o consórcio do fundador de uma dada linhagem com uma mulher de natureza fantástica seja processo conhecido da escrita genealógica¹⁹, a identificação dessa mulher com uma sereia já o é bem menos. O modo como a presente sereia é retratada, então, torna tudo bem mais difícil, visto a primeira característica que lhe é apontada ser a incapacidade de falar. Ora a palavra e o canto são dos poucos traços definidores que o trovador deixa entender da sua mulher-sereia, pelo que a contradição entre os dois textos é absolutamente flagrante – demasiado flagrante, até.

O que nos parece razoável é que, sendo o texto de *Osoir'Anes* mais de cem anos anterior ao relato genealógico, terá sido a sua recepção – para mais em âmbito estritamente familiar – que potenciou a associação da sereia aos Marinheiros, abrindo caminho a uma narrativização mais ampla que servisse de relato fundacional da linhagem. Mas é neste ponto que o processo se complica, vindo essa figura feminina fantástica a ser alterada e corrigida nesse novo contexto de construção da memória familiar da qual o relato do *Livro de Linhagens* é resultante. Resta averiguar por que motivos terá tido lugar tal processo de subversão imagética.

É nossa opinião que este tão estranho relato genealógico deve ser interpretado à luz de uma outra possibilidade de leitura da imagem da mulher-que-canta presente

¹⁸ Com efeito, a heráldica conhecida dos ramos galegos desta linhagem contempla a sereia, num dos casos, e bandas azuis ondulantes, em dois outros, embora não tenhamos encontrado atestações medievais de tais figurações. O mais antigo brasão do ramo português dos Marinheiros, que se pode encontrar no *Livro do Armeiro-Mor* manuelino, não contém tais elementos, parecendo assim alheio à tradição instituída quer pelo poema quer pelo relato genealógico. Em todo o caso, aceitando o esquema linhagístico proposto pelo *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, o nosso poeta, embora não mencionado – apenas o são os irmãos que tiveram descendência (cf. LL,A,2) – é neto da mulher marinha...

¹⁹ Sobre esta matéria, veja-se KRUS, Luís – “Uma variante peninsular do mito da Melusina: a origem dos Haros no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*”, in *Passado, memória e poder na sociedade medieval portuguesa*, Redondo, 1994, pp. 171-196; e também PRIETO LASA, J. Ramón – *As leyendas de los señores de Vizcaya*, Madrid, 1994.

em Osoir'Anes, que reforça e matiza a primeira, tendo por pano de fundo a emergência literária dessas arcaicas deusas femininas – as fadas – que se dá particularmente na cultura francesa da segunda metade do séc. XII, mas cedo se difundindo por toda a Europa ocidental²⁰. Note-se, porém, que mesmo que a mulher-que-canta de Osoir'Anes constitua uma muito precoce ocorrência da fada em âmbito galego-português, e até ibérico, isso em nada altera o carácter negativo e ameaçador de que é portadora, ou seja, utilizando a classificação destes seres fantásticos na literatura realizada por Laurence Harf-Lancner, tratar-se-ia sempre de uma fada não melusiniana, mas sim morganiana²¹, categoria à luz da qual a sereia deverá necessariamente ser reinterpretada no contexto da cultura medieval. Lembre-se que, se ambas – fadas morganianas e melusianas – estão lá para seduzir os homens, as primeiras atraem-nos para fora dos limites do social, para um mundo outro onde os espera a morte e a esterilidade, enquanto as segundas, sendo produtoras de descendência, deixam-se encaminhar para o mundo humano, por aí se mantendo enquanto não for quebrado o interdito que impuseram ao homem²².

Assim sendo, resulta claro que, por muito apelativo que fosse o emblema da sereia – e sedutor de um ponto de vista heráldico –, a sua associação inevitável com as fadas de natureza morganiana a tornavam completamente desajustada para dar corpo a um relato que, no fundamental, é melusiano, ou seja, visa justificar o surgimento de uma linhagem pelo recurso nobilitante ao consórcio do seu fundador com uma figura que encarna a terra e a natureza. A menos que se retirasse a essa

²⁰ Há uma referência explícita à fada num texto de Martin Moxa – B 896 /V 481 –, mas são bem mais relevantes as figuras de fada implícitas nos cantares de amigo de temática naturalista estudadas por FERREIRA – *Águas Doces*, pp. 83 e seg. Em ambiente castelhano as fadas melusinas estão presentes, pelo menos, na *Gran Conquista de Ultramar*, por meio do relato do *Cavaleiro do Cisne*, e sabemos ainda da existência de uma obra castelhana do séc. XIV contra as fadas, da autoria de Alfonso de Valladolid (cf. DIEZ BORQUE, Jose Maria, *Historia de la Literatura Española. I.- La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 140).

²¹ HARF-LANCNER, Laurence – *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, 1984, pp. 77 e seg..

²² O interdito que o homem não deve ultrapassar, sob pena de ser afectado pela perda – da mulher, da riqueza, da descendência, da própria vida –, parece ser um traço constante dos contos que envolvem fadas e humanos. Sobre o assunto, ver ainda VINCENSINI, Jean-Jacques – “Comment définir un récit mélusinien?”, in *Mélusine*, ed. D. Buschinger/W. Spiwck, Greifowald, 1996, pp. 205/225; GUERREAU-JALABERT, Anita – “Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d’un thème dit merveilleux”, in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, Paris, 1995, pp. 133/149. Já a existência de uma dádiva de riqueza ou descendência, e sua preservação por parte do homem, parece ser uma característica dos contos “melusianos” na acepção restrita de HARF-LANCNER, sendo privilegiada a descendência nos textos que revelam uma maior inserção na cultura aristocrática. Constituem actualizações de uma imagem arcaica minuciosamente descrita em GALLAIS, Pierre – *La Fée à la Fontaine et à l’Arbre*, Amsterdam-Atlanta, 1992.

figura feminina o que ela possuía de ameaçador, que era a voz, instrumento do canto. Ora é exactamente isso que é feito, mas não só...

Na realidade, não é de arredar a possibilidade de que alguma narrativa envolvendo a relação entre um humano e uma sereia circulasse já no espaço ibérico, tendo servido de modelo para a nossa história da “Dona Marinha”. Tal parece confirmar-se pela simples leitura, recentemente proposta²³, da “Melusina siciliana”, constante de um dos sermões *Super Apocalypsim*, de Geoffroi de Auxerre, obra datada do séc. XII²⁴. Também lá vemos o encontro entre um homem e uma sereia que não fala; o consórcio entre ambos gerador de prole; a ameaça à mãe e ao filho tendente a obrigá-la a falar, quebrando, assim, um implícito pacto de silêncio; e, finalmente, o desaparecimento da mulher nas águas, mais tarde seguida do filho, restando de toda a história apenas um ensinamento moral que aponta no sentido da desconfiança face às mulheres fantásticas...

Como facilmente se percebe, a eliminação da voz que encanta e leva à perdição está já feita neste conto cuja estrutura accional é, no fundamental, partilhada pelo relato da “Dona Marinha”. Para os propósitos linhagísticos de quem redigiu o texto que abre o “Título dos Marinheiros” no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, porém, isso não se mostra suficiente por duas razões: a primeira, é que se torna necessário que se mantenha a prole para que o relato sirva a sua função de explicação do surgimento da linhagem; a segunda, menos imediata mas de repercussões mais profundas, é que transparece de todo o conto uma profunda recusa dessa liberalidade que consiste em ser a mulher quem determina o que quer que seja do seu mesmo destino e do devir do clã familiar.

E é provavelmente aqui que os ecos ainda vivos da fada-sereia de Osoir’Eanes se fazem sentir, suscitando uma reacção de recusa, quase de esconjuro, que se traduz no processo de apropriação e domesticação desse ser feminino aqui repetidamente assumido com uma requintada violência²⁵. A mulher marinha começa por ser raptada, sendo depois transportada à força e, por fim, violada – pelo menos, ao contrário do que sucedia na “Melusina siciliana”, não transparece nenhuma manifestação de

²³ Cf. CARDIGOS, Isabel – “Dona Marinha: uma figura melusínica?”, in *Figura, Faro*, 2001, pp. 209/218.

²⁴ Ver também PRIETO LASA – *As leyendas*, p. 145.

²⁵ Sobre a frequente violência que acompanha a assimilação cortês deste mito, ver VINCENSINI, Jean-Jacques – “Viol de la fée, violence du fêriqué. Remarques sur la vocation anthropologique de la littérature médiévale”, *Senefiance*, 36(1995), pp. 543/549. Uma perspectiva mais ampla da violação e da violência no cruzamento entre a literatura cortês e o testemunho histórico pode ler-se em RIEGER, Dietmar – “Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale: entre norme courtoise et réalité courtoise”, *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXI(1988), pp. 241/267.

concordância da mulher perante o que lhe está a suceder. Adiante, o filho é-lhe ameaçado de morte para que ela assuma uma voz que a negue enquanto fada-sereia e a faça integrar, desfigurada, o mundo social por meio do casamento. A violência é tal que até o pacto de silêncio, implícito em Geoffroi de Auxerre, desaparece²⁶. Não havendo pacto, a mulher não possui qualquer tipo de vontade e assim não pode tomar a iniciativa de fugir. Mais ainda: o trânsito para o mundo da palavra – da palavra masculina, não a do canto da sereia, já aqui profundamente recalcado... – faz-se através da desintegração física, representada na peça de carne que é expelida pela boca na urgência do desespero. Não temos notícia da existência de qualquer outro relato semelhante²⁷!

Entre a mulher-que-canta de Osoir'Anes e a sereia violentada e silenciosa do “Título dos Marinheiros” do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* há, assim, não apenas uma relação íntima – não se compreende o relato sem a prévia recepção da figura poética como emblema heráldico da sereia...–, mas, acima de tudo, uma relação contra-discursiva, em que o relato procura contrariar algumas das virtualidades do texto poético, julgadas agora de uma forma claramente negativa.

Osoir'Anes foi um trovador de um tempo e de um contexto em que provavelmente muito estava ainda por decidir sobre o alcance e os limites de tal condição. Não era em vão que se trabalhava as palavras, dando-lhes a forma de versos cantados, tendo como destinatários os *potentes* do mundo, aqueles que comandavam os homens e as coisas. “Trobar” terá comportado sempre algum risco, algum potencial de perturbação, ainda para mais quando o canto repetidamente se insinuava por entre as mulheres do clã dominante, aquelas que formavam a tribuna recuada desse mundo senhorial – cortês, mas guerreiro.

Ora, esse risco, esse comércio de fronteira entre diferentes universos de significação, transporta-se inteiro para a argumentação amorosa da composição, quando o trovador decide convocar a imagem feminina do outro mundo – a sereia, a fada... – para justificar a inutilidade do seu esforço de fuga para o exterior do

²⁶ Curiosamente, um elemento comum à fada-sereia de Osoir'Anes e ao relato siciliano – a referência aos cabelos da mulher – está também ausente do conto do *Livro de Linhagens*. É possível que se trate de um silêncio pleno de significado, tendo em vista o processo de apagamento da figura da fada a que o texto procede.

²⁷ As tradições orais recentes, mencionadas por CARDIGOS – “Dona Marinha”, p. 216-218, sobretudo aquela que tem origem em Marrocos, até pelo carácter parcelar que revela, pode bem ter-se originado na difusão da lenda da “Dona Marinha” que foi tendo lugar em ambiente castelhano, como é atestado pelo *Nobiliario de los linajes de Castilla*, de Diego Hernández de Mendoza (finais do séc. XV), e pelas *Leyendas genealógicas de España*, de António de Trueba, publicadas em 1887 (cf. PRIETO LASA – *As leyendas*, pp. 135-139).

amor e do que ele representa. É claro que o homem que é membro da aristocracia, sobretudo quando esta adopta uma cultura cortês, terá sempre a mulher de nível social elevado como objecto de louvor e referência, porque nessa atitude se reproduzem os fundamentos da ordem social vassálica. Nem mesmo a sua condição de clérigo o isenta de assumir uma ideologia que é pertença do grupo e não património individual de cada um. Mas a sereia-fada tem em si, como vimos, um potencial destruidor e desarticulador do equilíbrio da relação feudo-vassálica, reproduzida no serviço de amor, que se situa nos limites do comportável. Terão os contemporâneos tido consciência disso? A julgar pela falta de posteridade imediata desta figura, é de crer que sim.

Algumas gerações mais tarde, porém, os dados do problema irão alterar-se profundamente. O linhagista – e, antes dele, a linhagem preservadora da memória – terá em vista exaltar não indivíduos isolados, mas sim membros de uma personagens colectiva cuja existência se alonga a partir de um tempo passado e da qual os vivos constituem a representação visível. A linhagem é uma realidade comprovada, um fundamento por todos conhecido. Qualquer evocação de origens fabulosas teria de estar sempre condicionada a esta ideia, convocando narrativas seguras e nobilitantes, consagradoras da varonia sobre a qual assenta incontestavelmente a estrutura linhagística no séc. XIV²⁸. Neste contexto mental, qual a utilidade de contar histórias “do tempo em que as mulheres falavam” e – pior ainda – quando podiam usar a voz para fazer vacilar o poder masculino?

Como dissemos, a literatura genealógica soube com frequência recuperar as mulheres que nobilitam e engrandecem, mesmo aquelas que possuíam um carácter fabuloso, como o comprovam as abundantes fadas “melusinas” que enxameiam as genealogias medievais e das quais a “Dama-pé-de-cabra” é um dos exemplos mais acabados. Eram mulheres portadoras de prestígio, representantes das forças mais recônditas da natureza. Do ponto de vista simbólico, o consórcio com uma destas criaturas equivalia ao que noutros casos era o casamento hipergâmico, que entrocava a linhagem com condes, reis e imperadores. Evocavam, assim, os tempos em que a fidelidade e o serviço guerreiro se trocavam por terra e por descendência, sobretudo para os jovens cujo futuro estava ainda por construir.

No caso vertente, porém, nem mesmo essa forma de recuperação do passado se oferece com facilidade, atendendo ao simbolismo intrínseco da fada-sereia e à sua inaptidão fundamental para cumprir a função encomiástica e nobilitante de

²⁸ Sobre a evolução da estrutura familiar aristocrática, com particular incidência no caso português, ver MATTOSO, José – *A Nobreza Medieval Portuguesa: a família e o poder*, Lisboa, 1981, pp. 351 e seg; ROSA, Maria de Lurdes – *O Morgadio em Portugal. Sécs. XIV-XV*, Lisboa, 1995.

genitora de uma linhagem. Além disso, no contexto donde sai este relato genealógico, o tempo do desafio feminino e da aventura hipergâmica, que atravessou a cultura trovadoresca galego-portuguesa na sua fase mais pujante, era já menos do que uma recordação: era uma inutilidade perigosa, e ainda mais quando a mulher convocada estava longe de assegurar a fecundidade e a fidelidade imprescindíveis à ideia de linhagem enquanto memória²⁹.

Está implícito na redacção da narrativa da “Dona Marinha” que a ideologia da linhagem ultrapassou claramente o espírito primitivo da vassalidade, feito de aventura e de imprevisto, evolução que, aliás, é conforme à que se pode observar noutras sedes³⁰. Entre o poema e o relato genealógico há, assim, o trânsito de um paradigma social e literário para outro diverso, embora ambos pertençam por direito ao mundo da aristocracia medieval.

José Carlos Ribeiro Miranda

²⁹ Conquanto sedutora, a hipótese adiantada por KRUS, Luís – *A Concepção Nobiliárquica do Espaço Ibérico. Geografia dos Livros de Linhagens Medievais Portugueses (1280-1380)*, Lisboa, 1989, p. 469, segundo a qual o autor deste relato seria Paai Gomes Charinho, parece-nos difícil de aceitar sem alguma problematização. Se é certo que o trovador-almirante é Marinho por parte da mãe – cf. COTARELO VALLEDOR – *Payo Gomes Chariño*, p. 15 –, ele é também um trovador profundamente aderente aos códigos éticos e comportamentais do serviço de amor, ideologicamente incompatível com a forma como a mulher – uma genitora da linhagem – é aqui retratada. É claro que alguma ambivalência, na abordagem do feminino, está já inscrita nas entrelinhas da poesia trovadoresca galego-portuguesa, sobretudo na fase em que prevalecem os mecenatos régios. Veja-se, por exemplo, a sobranceira com que João Soares Coelho encena uma figura facilmente assimilável à fada no cantar “Fui eu madre lavar meus cabelos” (B 689/V 291), incisivamente posta em relevo por FERREIRA – *Águas Doces*, pp. 122 a 129.

³⁰ O romance arturiano em prosa, sobretudo os textos que transitaram para Portugal durante a Idade Média, pauta-se claramente pelo mesmo tipo de evolução, como tentámos demonstrar em várias ocasiões, das quais destacamos MIRANDA, José Carlos – *Galaaz e a Ideologia da Linhagem*, Porto, 1999, pp. 191/194.

EÇA E O PRAZER DO CONTO RAZÃO, IMAGINAÇÃO, E ESCRITA

Il y a des œuvres, illustres ou non, qui dans la triangulation du monde spirituel sont à choisir de préférence aux autres, pour points de repère.

Paul Valéry, «Choses tues», in *Tel Quel I*

1. De todos os nossos grandes escritores é, sem dúvida, Eça de Queiroz aquele que tem suscitado uma reflexão teórica mais englobante e sistemática sobre o discurso narrativo e a invenção romanesca. Ao propor uma leitura conjunta dos contos que Eça publicou na *Revista Moderna*, desvio-me do domínio amplamente explorado do romance eciano, para seguir o trajecto sinuoso, mas cada vez mais sedutor, da narrativa breve, onde a transformação inovadora da relação autor-narrador-leitor abre caminho às experiências de uma nova geração de prosadores que, acusando a influência de tendências contraditórias, se proclamam em ruptura com os modelos literários então dominantes. A repartição tradicional da obra de Eça por três fases, que põem em evidência a sua evolução estética e facilitam a arrumação cronológica das suas ideias, é conhecida: «um Eça romântico [...]; um Eça progressivamente atraído pelos valores do Naturalismo [...]; finalmente, um Eça eclético, isto é, aberto a várias tendências estéticas e sobretudo não enquadrado de modo rigoroso em qualquer corrente literária específica»¹. Esta última fase é já a de um Eça finissecular, que procura uma saída para a crise do positivismo científico e do naturalismo, tanto no plano da reflexão ensaística, como no plano da criação ficcional. Num dos seus ensaios mais comentados – «Positivismo e Idealismo» –, vindo a lume na «Gazeta de Notícias» em 1893, o escritor analisa a crise do positivismo científico e do naturalismo à luz da

¹ Carlos Reis, *Introdução ao Estudo dos Maias*, Coimbra, 1983, p. 13 e ss.

oposição entre *razão científica e imaginação*. Vale a pena lembrar os principais momentos da sua exposição, dividida em três partes:

Na primeira, está em foco o plano estético, com a referência à reacção idealista contra o realismo e o naturalismo: «Em literatura, estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada vez mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia e o favor vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista [...]»². Em seguida, Eça faz notar o regresso do mito, a par da ascensão do simbolismo: «A voga voa toda para o rutilante Herédia, que nos canta luxuosamente os heróis e os semideuses, ou para os simbolistas que, com bocados esfumados de verbo e farrapos indecisos de sentimento, nos arranjam um desses nevoeiros poéticos, onde as almas agora têm a paixão de se aninhar e de se esconder da vida. [...]

Já muito raramente se pinta a paisagem [...]; e a ambição é fixar por meio de manchas, de lampejos, de fundos de sombras, de abstrações, a emoção risonha ou dolente que a paisagem dá à alma. Os próprios retratos nos parecem esfumados, envoltos numa cinza esparsa do crepúsculo, como para desprender, tanto quanto possível, o homem da sua carnalidade, e não lhe perpetuar mais que a semelhança do espírito. Os temas preferidos são os que contêm o mais subtil simbolismo – e os mestres admirados e seguidos são Burne-Jones, Moreau, Aman-Jean, que nos conduzem a imaginação para o turvo país dos mitos»³.

Na segunda parte, Eça tem já em mente o plano ético-social, exprimindo a sua consternação pelo facto de a religião estar a ser utilizada como arma contra o livre-pensamento, o que corresponde ao momento negativo do antipositivismo: «Mas onde esta reacção contra o positivismo científico se mostra mais decidida e franca é em matéria religiosa. Ah! o nosso velho e valente amigo, o livre-pensamento, vai atravessando realmente uma má crise! Talvez a mais aflitiva que ele tem afrontado, desde que nasceu sob os claros céus helénicos e que balbuciou as suas primeiras lucubrações cósmicas e éticas, sobre os joelhos de Tales e de Sócrates»⁴.

A clara alusão a um «movimento afirmativo de espiritualidade», apontando uma direcção alternativa ao antipositivismo, surge como um vislumbre de salvação: «Tudo isto é desolador. Tanto mais que ao lado deste movimento negativo contra o

² Vd. Obras de Eça de Queiroz – *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», 5ª ed., s/d., p. 188.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 189.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 190.

positivismo –surge e cresce paralelamente um movimento afirmativo de espiritualidade religiosa que aqui há anos apareceu, sobretudo na literatura, mera forma de diletantismo poético, que achava requintadamente original o dar interpretações modernas à ternura mística de S. Francisco de Assis ou ao furor de sacrifício dos mártires do século III. [...] É uma outra e renovada ansiedade de descobrir, neste complicado universo, alguma coisa mais do que força e matéria; de dar ao dever uma sanção mais alta, do que a que lhe fornece o código civil; de achar um princípio superior que promova e realize no mundo aquela fraternidade de corações e igualdade de bens, que nem o jacobinismo nem a economia política podem já realizar; e de achar enfim alguma garantia da prolongação da existência, sob qualquer forma, para além do túmulo. Esta é realmente a grande ansiedade, porque quanto mais a vida para cá do túmulo se alarga em actividade e se multiplica em força, mais profundamente se infiltra na alma a ânsia de *não cessar*... Em suma esta geração nova sente a necessidade do divino»⁵.

A questão da origem do homem permite a Eça intensificar a ironia do discurso, uma vez que é já um facto irrefutável que «[a] ciência não faltou [...] às suas promessas», tendo apenas pecado por excesso e não por defeito: «É desagradável, para quem sente a alma bem conformada, descender apenas do *protoplasm*a; e mais desagradável ter o fim que tem uma couve, a quem não cabe outra esperança senão renascer como couve. O homem contemporâneo está evidentemente sentindo uma saudade dos tempos gloriosos em que ele era a criatura nobre feita por Deus, e no seu ser corria como um outro sangue o fluido divino, e ele representava e provava Deus na Criação, e quando morria reentrava nas essências superiores e podia ascender a anjo ou santo»⁶.

Na terceira parte, que podemos interpretar como uma síntese unificante do momento negativo e do momento positivo, à maneira da dialéctica hegeliana, Eça conclui que a apetência do divino é a consequência do aniquilamento da imaginação pela razão científica: «Quais são as causas, quais as consequências desta revolta? A causa é patente, está toda no modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira do homem, como a razão»⁷. Para o positivismo científico, porém, a imaginação é «como uma concubina comprometedora, de que urgia separar o homem» para que ele se pudesse fechar «num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão»⁸. A argumen-

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 191.

⁶ *Id.*, *ibid.*, pp. 191-192.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 193.

⁸ *Id.*, *ibid.*

tação de Eça, descontando a deliciosa ironia, não anda longe das reflexões de Schopenhauer sobre a «necessidade metafísica» do ser humano. Daí que a fé religiosa (cristã, budista, ou outra) ou a simples crença no sobrenatural compareçam como modos de pensamento capazes de se opor com alguma eficácia a uma racionalidade homogeneizante em que o homem é humilhanamente despojado «da antiga grandeza das suas origens e dos seus privilégios de imortalidade espiritual»⁹.

Reduzido pela ciência a uma «posição ínfima e zoológica», o homem pós-positivista recusa um modelo do mundo que brutalmente o confronta com o anonimato da sua origem e da sua morte. O drama da perda da identidade perante um *fatalismo transcendental* tanto o pode lançar no pessimismo metafísico, que é o acicate de todo o pensamento radicalmente materialista, como encaminhá-lo para um «humanismo activo», para nos servirmos da expressão feliz de Max Horkheimer, um filósofo do nosso tempo.

A certeza de que a violência é a face oculta da «civilização» leva Eça a defender a liberdade moral e a liberdade cívica. O que ele mais teme é a desumanização do mundo em larga escala, o esquecimento do rosto humano pelo Grande Civilizado que já «perdeu a simplicidade do riso», substituindo-o por «um interminável bocejo»¹⁰.

2. O último Eça, que concebe a *Revista de Portugal* como um lugar de encontro de gerações, de ideias e de opções estéticas, é decerto uma chave importantíssima para a compreensão da última década do século XIX, marcada pela confluência de tendências literárias divergentes. É nas páginas desta mesma revista que Moniz Barreto publica o acutilante ensaio: «A Literatura Portuguesa Contemporânea» (vol. I, Porto, 1889), caracterizando-a minuciosamente em confronto com a literatura europeia e destacando as suas linhas de força.

Sem deixar de lamentar a ausência de um pensamento filosófico e crítico, Moniz Barreto vê as orientações mais recentes da nossa literatura como o resultado quer da «influência do estrangeiro», quer da «regressão ao génio nacional». A este diagnóstico não escapa o próprio Eça, que é visto como o grande renovador do romance: um discípulo de Flaubert «que honra o mestre» ao importar para a ficção portuguesa o método analítico da literatura francesa, refundido-o embora numa experiência de criação pessoal. Daí que Moniz Barreto conclua o ensaio, apontando à nova geração «um vasto campo de actividade e reforma»¹¹.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 192.

¹⁰ Cf. «A Decadência do Riso», *in ob. cit.*, pp. 162-167.

Recorde-se a temática do conto *Civilização*, que o romance *A Cidade e as Serras* desenvolve.

¹¹ Moniz Barreto, *Ensaio de Crítica*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1944, pp. 116-117.

Apesar dos reveses que puseram termo à *Revista de Portugal* (1892), Eça de Queiroz não deixa de aderir com um novo entusiasmo ao projecto da *Revista Moderna*, assumindo a tarefa de redigir o artigo de apresentação, em Maio de 1897. É nas páginas desta revista que ele publica os seus três últimos contos: *A Perfeição* e *José Matias*, neste mesmo ano, seguindo-se, em 1898, *O Suave Milagre*.

O interesse que Eça revela por esta forma narrativa vem dos primórdios da sua carreira literária e não esmorece ao longo de toda a sua vida. Na *Gazeta de Portugal* vêm a lume alguns dos contos postumamente coligidos e publicados com o título de *Prosas Bárbaras*: «As misérias: Entre a neve» e «Farsas», em Novembro de 1866; «O milhafre» e «O Senhor Diabo», em Outubro de 1867; «Onfália Benoiton» e «Memórias duma força», em Dezembro do mesmo ano.¹²

Na segunda metade do século XIX, a fortuna do conto literário não pára de crescer. Segundo Wieland, «é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural»¹³. *O Mandarin*, que o próprio Eça considera «um conto fantasista e fantástico»¹⁴, parece ilustrar perfeitamente aquela definição. Os acontecimentos aí narrados formam uma acção linear, embora a narrativa, pelo desenvolvimento e pela extensão temporal, se aproxime da novela.¹⁵ Nas palavras do Autor é, porém, «uma obra que pertence ao sonho e não à realidade», «inventada e não observada»¹⁶. Por conseguinte, desviada do paradigma naturalista e do romance experimental, onde realismo e imaginação convivem harmoniosamente. No «Prólogo», onde é simulada uma situação de dupla autoria, por trás da qual se oculta o Autor, enuncia-se o propósito híbrido do conto, através de uma hábil estratégia discursiva que visa atrair o leitor para a ficção: «Camarada [...], repousemos do áspero estudo da Realidade humana... [...]. Façamos fantasia!...», propõe o Primeiro Amigo, suscitando a pronta réplica do Segundo Amigo: «Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma moralidade discreta...»¹⁷.

¹² Vd. Obras de Eça de Queiroz, Vol. I, *Prosas Bárbaras*, «Introdução» de Jaime Batalha Reis, [1903], Porto, Livraria Lello & Irmão – editores, 1979.

¹³ Cf. André Jolles, *Formas Simples*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1976, p. 191.

¹⁴ Vd. «A propos du *Mandarin* – Lettre qui aurait du être une Préface», 1884, in Eça de Queiroz, *Obra Completa*, Vol. I, Organização geral, Introdução, Fixação dos textos autógrafos e Notas introdutórias de Beatriz Berrini, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1997, pp. 835-837.

¹⁵ Cf. Beatriz Berrini, *O Mandarin*, «Nota», in ed. cit., Vol. I, pp. 783-785.

¹⁶ Cf. Eça de Queiroz, *ibid.*, p. 835.

¹⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 786.

Em *As Ideias de Eça de Queirós*, A. J. Saraiva defende que o conto, para Eça, «é geralmente uma tese e uma fantasia; ou melhor uma tese revestida de fantasia – melhor ainda uma fantasia armada sobre uma tese»¹⁸. Acrescenta A. J. Saraiva que, «nos Contos, [...] os personagens encontram-se mais imediatamente dependentes do autor» e «a intriga ganha mais valor simbólico»¹⁹, observação que parece adequar-se a contos como: «Singularidades de uma rapariga loira» (*Diário de Notícias*, Janeiro de 1874), «Um poeta lírico» e «No moinho» (*O Atlântico*, Março e Abril de 1880, respectivamente).

Em 1886, no «Prefácio de *Azulejos*» (in *Notas Contemporâneas*²⁰), Eça expõe a sua concepção do género: «no conto tudo precisa de ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida». Simultaneamente, o género é nobilitado, isto é, elevado ao nível dos géneros maiores que fazem a perenidade da arte, apesar do tópic de modéstia que se explicita neste passo: «os teus contos são flores de arte, modestas e simples: contenta-te que, como flores, eles durem uma manhã de Verão. Feliz serás! As minhas obras, essas, não contam mesmo para viver com esse “espaço de uma manhã” que Malherbe garante às rosas»²¹.

Cerca de dez anos mais tarde, numa carta datada de «8 de Fevereiro de 1895» e dirigida aos condes de Arnoso e de Sabugosa depois de estes o terem visitado em Paris, Eça sublinha o gosto com que ouviu ler os contos que ambos destinam a uma edição em co-autoria, voltando a sublinhar as virtudes desta forma literária e a referir o «delicado prazer» de *ouvir* «ora a um, ora a outro, uma linda história bem sentida, real e no entanto poética, e contada com uma arte fina e sóbria»²².

O conto está, pois, ligado ao *prazer* da escrita como livre exercício de imaginação, sendo ao mesmo tempo visto como uma forma híbrida, onde se mesclam poesia e prosa, realidade e fantasia.

Podemos ver que há um certo número de contos de Eça que se inscrevem declaradamente na tradição romântica: 1) uns, pelo gosto do revivalismo pré-rafaelita da segunda metade do século, patente na evocação de episódios do Novo Testamento

¹⁸ Cf. António José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queirós*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, p. 53.

¹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 54.

²⁰ Cf. *Notas Contemporâneas*, ed. cit., pp. 95 e 107.

²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 112.

²² Vd. Obras de Eça de Queiroz, Vol. III, *Correspondência*, LXXII, «Aos Condes de Arnoso e de Sabugosa», ed. cit. [1979], p. 643.

em «A morte de Jesus» (*A Revolução de Setembro*, 1870), ou na exploração do legendário medieval em «Frei Genebro» (*Gazeta de Notícias*, 1894); 2) outros, pelo culto do grotesco e do fantástico, como acontece em «O defunto» (*Gazeta de Notícias*, 1895); 3) outros ainda, pela recuperação da mais pura tradição oral, de que «A Aia» (*Gazeta de Notícias*, 1893) ou «O tesouro» (*Gazeta de Notícias*, 1894) são talvez os melhores exemplos.

Contudo, é bem evidente que contos como «Civilização» (*Gazeta de Notícias*, 1892) ou «Adão e Eva no Paraíso» (*Almanach Enciclopédico para 1897*) se desviam dessa tradição: são já contos modernos, de diferente e inovador recorte, onde o princípio alegórico se combina com a ironia numa trama verbal extremamente elaborada.

3. A leitura que proponho dos três últimos contos publicados por Eça a três anos da morte parte, exactamente, destas sucessivas observações – e não pretende ser mais do que uma reflexão sobre a relação secreta, quase inapreensível, que subterraneamente os une. Eles revelam a pujança da escrita do Eça finissecular e o seu inigualável poder de efabulação. E também o domínio absoluto dos seus recursos técnicos numa modalidade narrativa onde o rigor e a imaginação se combinam com surpreendente eficácia.

O fascínio do conto eciano não reside apenas na peculiaridade admirável de um estilo que põe à prova o talento literário de qualquer tradutor, mas no modo magistral como o escritor põe em funcionamento um modelo de comunicação irónica que visa o estabelecimento de uma cumplicidade profunda entre o emissor e o receptor. Na escrita de Eça, a ironia surge desprovida de ênfase retórica: é uma espécie de cursor luminoso que acompanha o ritmo do pensamento, assinalando em momentos estratégicos a duplicidade do sentido.

A ironia é uma figura essencialmente dialógica, que põe em evidência a dimensão interactiva da comunicação literária ao exigir do leitor aquele mínimo de competência interpretativa que lhe permite descolar o discurso do sentido literal, fazendo-o aceder a «uma zona de incerteza psicológica e de indeterminação filológica» em que ele se torna radicalmente ambíguo²³. Na comunicação irónica, além da situação enunciativa imediata, que tanto pode ser comum ao locutor e ao receptor, como ser construída pelo próprio texto, há a considerar o contexto extralinguístico, que implica o conhecimento ou a reconstituição de um dado horizonte cultural. Como faz notar Anne Herschberg Pierrot, «l'interprétation de l'enoncé ironique reste fondamentalement – et heureusement – ambiguë, à défaut d'un "point d'ironie" pour fixer le sens»²⁴.

²³ Cf. Guido Almansi, *L'ironie de l'ironie*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, 1979, p. 5.

²⁴ Cf. Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 1993, p. 149.

Jogando sempre nessa indeterminação, Eça faz da ironia um permanente exercício de inteligência que oferece à partilha do leitor: um leitor conjecturado como sua alma gêmea ou seu *alter ego*, ocupando um plano necessariamente superior ao do narratário extradiegético.

Nos três contos publicados na *Revista Moderna*, que se reportam a três momentos civilizacionais diferentes, Eça procura conciliar o racionalismo e o irracionalismo, a razão e a imaginação, numa experiência estética que se desenvolve à margem de qualquer ideologia ou filosofia explícita. A rejeição do positivismo e a defesa da imaginação em que se tinha empenhado no artigo «Positivismo e Idealismo» têm agora a correspondente expressão artística. Eça, que começara por ser um leitor fervoroso dos pré-românticos e românticos alemães, parece redescobrir nas suas últimas criações aquela *liberdade do poder simbolizador do espírito* que faz a supremacia da arte. A proximidade, que facilmente se deduz, das teses dos românticos de Yiena, designadamente do pensamento de Friedrich Schlegel, passa pela recuperação do fundamento mitológico da arte: «La nouvelle mythologie [...] doit s'extraire du tréfonds de l'esprit; il faut qu'elle soit la plus artistique de toutes les œuvres d'art parce qu'il faut qu'elle englobe toutes les autres»²⁵.

A escrita literária de Eça traduz agora um propósito anti-racionalista, abrindo-se ao *desconhecido* através da combinação estilisticamente fecunda da *alegoria* e da *ironia*. O significado absolutamente central que esta assume na reflexão de Schlegel (e na estética romântica) deve-se precisamente ao seu poder de conjugar atitudes e perspectivas opostas: «L'ironie est la forme du paradoxe. Tout ce qui est à la fois bon et grand est paradoxe»²⁶.

3.1. Quem lê hoje *A Perfeição*²⁷ não pode deixar de relacionar o conto com um dos mais significativos passos da «Carta a Alberto de Oliveira», datada de «Paris, 6 de Agosto de 1894», em que Eça acusa a recepção de *Palavras Loucas*. Aproveitando para se pronunciar sobre «o tradicionalismo em literatura», o escritor interpela o seu destinatário sobre o *neogarretismo*: «E, a propósito, o que é o neogarretismo? Estou com muita curiosidade de saber a que nova concepção do universo, ou a que novo método científico, ou a que feito original do espírito crítico, deu o seu grande nome o mestre genial do *Frei Luís de Sousa*»²⁸. Lamentando não ter notícias de António

²⁵ Cf. Friedrich Schlegel, «Discours sur la mythologie», in Ph. Lacoue-Labarthe/J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 312.

²⁶ *Id.*, «Fragments critiques», in *ob. cit.*, p. 87.

²⁷ Vd. Marie-Hélène Piwnik, «Introdução aos Contos de Eça», in Eça de Queiroz, *Obra Completa*, Vol. II, ed. cit. [1997], pp. 1367-1377.

²⁸ Cf. Obras de Eça de Queiroz, Vol. 3, *Correspondência*, LXX: «A Alberto de Oliveira», ed. cit. [1979], p. 639.

Nobre, admite contudo compreendê-lo: «Eu porém, que sou um fiel ledor de Homero, sei quanto custa aos deuses descerem do Olimpo. Já o dizia Hermes (*vulgo* Mercúrio) a Calipso, que, como sabe, morava burguesmente numa ilha do Arquipélago:– “Cuidas que não é uma grande maçada descer dos sólios estrelados para vir a estes tristes sítios mortais, onde nunca se respira um bocado de bom incenso, nem se bebe um trago de bom néctar?”»²⁹.

O passo citado é nada mais nada menos do que a reprodução de um fragmento da fala de Hermes, tal como a podemos ler no conto. Este transporta-nos à Antiguidade Clássica, recriando o famoso episódio da *Odisseia* em que «a ditosa Calipso» é aconselhada pelo «eloquente Mercúrio» a deixar partir Ulisses da ilha de Ogígia, onde a Deusa o mantém prisioneiro, para evitar males maiores. A paixão que Ulisses fez nascer em Calipso não é porém recíproca, uma vez que este vive secretamente atormentado pelas saudades da «sua humana Penélope»: «Considera, oh Deusa, que em oito anos nunca vi a folhagem destas árvores amarelecer e cair. [...] Deusa, há oito anos que não olho para uma sepultura... Não posso mais com esta serenidade sublime! Toda a minha alma arde no desejo do que se deforma, e se suja, e se espedaça, e se corrompe... Oh Deusa imortal, eu morro com saudades da morte!». Depois de carregar a jangada por ele construída com os presentes de Calipso, e sem vacilar perante a ameaça do sofrimento e da morte, Ulisses despede-se da ninfa com estas palavras: «–Oh Deusa, o irreparável e supremo mal está na tua perfeição!»³⁰.

Este conto, que já foi objecto de várias abordagens críticas³¹, torna explícito o desígnio de fazer encarnar a razão *abstracta* na forma *sensível* do mito, sendo ao mesmo tempo o resultado da reflexão progressiva e estruturada de Eça sobre a sua própria experiência de escritor.

O afastamento forçado de Ulisses da realidade humana leva-o a aperceber-se da beleza que a diversidade da vida escondia: o rei de Ítaca, em vez de saborear a doçura da eternidade, deseja ardentemente regressar à sua condição de simples mortal, para voltar a experimentar, de todas as maneiras, o sabor da imperfeição que ela lhe proporciona. Tendo ascendido ao plano divino graças ao amor de Penélope, depressa descobre a monotonia da perfeição e, com ela, o desprazer da ociosidade. A *ironia* é

²⁹ *Id.*, *ibid.*

³⁰ Eça de Queiroz, *A Perfeição*, in *Obra Completa*, Vol. II [1997], pp. 1598-1599.

³¹ Vd. Duarte Mimoso-Ruiz, «La confrontation d’Ulysses et de Calypso dans *A Perfeição* d’E.Q.», *Arquivos do Centro. Cultural Português*, Vol. XVIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 159-187.

Vd. também Maria de Fátima Marinho, «Reler um Mito (A propósito do Conto *A Perfeição*)», in *Vária Escrita*, Nº 4 (Actas do «Colóquio Internacional Eça de Queiroz – 150 Anos do Nascimento»), Sintra, 1997, pp. 205-215.

pois desencadeada por este *paradoxo*, que põe em xeque uma visão estereotipada do comportamento humano face à morte. O desejo de imortalidade é, assim, subvertido. Por conseguinte, podemos concluir que a *amplificação*³² do episódio da *Odisseia*, permite a Eça aproveitar o fundo mítico do conto para, como faz notar Orlando Grossegesse, parodiar um passo do «Diálogo dos Mortos», de Luciano³³, e contrapor jocosamente a razão humana à razão divina, no que podemos ver um indício da forte recusa do pessimismo filosófico e ético então em voga.

3.2. O amor platónico de José Matias³⁴ por Elisa Miranda inverte, de certa maneira, a tese do conto anterior. Enquanto Ulisses despreza os favores da «divina Penélope», com quem partilha o leito na edénica ilha de Ogígia, José Matias contempla à distância a «divina Elisa», que diariamente se passeia «entre as ruas de buxo» desenhadas no jardim que separa as casas de ambos. Depois de enterrar dois maridos que lhe alimentaram devotadamente o luxo, a divina criatura entrega-se a um amante ainda moço, mas infelizmente casado, perante a impassibilidade consternada de José Matias. Esta história, que se enquadra numa realidade lisboeta já retratada noutras obras de Eça – assinalada por vários conotadores de mimese – é narrada *in ultima res* por um amigo e ex-colega do falecido José Matias que aguarda, perto da igreja, a saída do cortejo fúnebre. O encontro com um conhecido de ambos que o acaso ali trouxe permite-lhe contar, a caminho do Cemitério dos Prazeres, as desventuras de José Matias. Professor de filosofia e autor de ensaios como «Defesa da Filosofia Hegeliana», «Origens do Utilitarismo» ou do mais recente «Ensaio dos Fenómenos Afectivos», o narrador expõe a sua tese sobre o amor: «O amor espiritualiza o homem – e materializa a mulher». O caso de José Matias torna-se incompreensível aos olhos de quem, como ele, «ama a evolução lógica e pretende que a espiga nasça coerentemente do grão»³⁵.

Tendo, «por dever de filósofo», diagnosticado em José Matias o «hiperespiritualismo», doença que lhe fazia reear «as materialidades do casamento» e da vida burguesa, o narrador limita-se a tirar a moralidade filosófica da história, ou seja: a que mais convém a quem deu como provada «a ilusão da sensação».

³² Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 304-313.

³³ Escreve Orlando Grossegesse que «*A Perfeição* é em grande parte um diálogo filosófico entre Calipso e Ulisses e o seu tema claramente o diálogo entre Menipo e Quíron nos *Diálogos dos Mortos* de Luciano, onde se faz um elogio da imperfeição, que obviamente subverte a ideologia corrente, o desejo de lograr a perfeição e a imortalidade». Cf. «Sobre a Re-Canarvalização em *A Cidade e as Serras*», in *Queirosiana*, nº 1, Dezembro de 1991, AAEQ, Baião, p. 60.

³⁴ Eça de Queiroz, *José Matias*, in *Obra Completa*, Vol. II, *ed. cit.* [1997], pp. 1600-1617.

³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 1602.

O itinerário de José Matias é delineado entre duas imagens: a de um jovem *dandi*, culto, elegante e apaixonado, que acaba por herdar a imensa fortuna do tio, o Visconde de Garmilde; e a de um marginal alcoólico, vivendo no vão de um portal da rua de S. Bento, de onde contempla a sua amada até à hora da morte. Se Elisa «[é] da grande raça de Helena que, quarenta anos [...] depois do cerco de Tróia, ainda deslumbrava os homens mortais e os deuses imortais»³⁶, José Matias é um D. Quixote dos novos tempos, que sacrifica a fortuna e a vida a um amor ideal e absoluto, na tentativa vã de arrancar a sua Dulcineia às garras do amor profano e ao mesquinho materialismo da Barataria.

Poderíamos aliás ler este conto como a paródia subtil do mito de D. Juan, logo evidenciada na inversão dos papéis dos protagonistas. Aliás, Elisa e Elvira são nomes que alternam no manuscrito original, como podemos ler na esclarecedora nota de Beatriz Berrini³⁷.

Sem esquecer as interpretações extremamente interessantes, mas nem sempre coincidentes, que o conto tem merecido da parte de diversos estudiosos (como Jacinto do Prado Coelho, Coimbra Martins, Maria Lúcia Lepecki, Cleonice Berardinelli, Juan Paredes Núñez, Alexandre Coleman, entre outros), parece-me oportuno sublinhar que Isabel Marnoto põe muitas reservas à interpretação hegeliana do conto, por não encontrar nele a síntese claramente superadora da oposição entre o espírito e a matéria, entre o absoluto e o relativo, entre o amor ideal e o amor carnal.³⁸

O papel perturbador da ironia no desenvolvimento dialéctico do conto é evidente. O Autor parece partir de uma hipótese especulativa ludicamente problematizadora: até onde pode ir um homem na defesa de um amor ideal e absoluto? Eça vai desenvolver a ideia até ao absurdo, cabendo ao narrador o papel de conferir um mínimo de verosimilhança à história de um amor que vive da sua própria impossibilidade. José Matias renuncia aos bens terrenos em troca de um amor que se alimenta da distância, subsistindo pela força da sua imaginação.

Elisa, cuja paixão por José Matias se sublimou numa piedade protectora e quase maternal, não é para ele mais do que uma *imagem* a que ele presta culto: a imagem desmaterializada do Amor, ou a encarnação de uma pura beleza que, por ser «um dom dos deuses», é sublime. Contudo, poderíamos ir mais longe na leitura do conto e ver nele uma alegoria da própria *arte*. Ou, talvez, do *sentimento estético* ou do

³⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 1613.

³⁷ Cf. *ed. cit.*, Vol. II, p. 1602, nota 6.

³⁸ Cf. «José Matias», Isabel Marnoto, in *Dicionário de Eça de Queirós*, Org. A. Campos Matos, 2ª ed., Lisboa, Caminho, pp. 364-369.

enamoramento estético, que transfigura as imagens perceptivas na substância da verdadeira arte, a qual só sobrevive na irradiação da forma. Como mulher, Elisa sucumbe à «materialização» do amor mundano; mas graças ao «desvairado espiritualismo» de José Matias, que criou entre ambos uma distância intransponível, ela salva-se enquanto imagem íntegra do próprio amor, que só a escrita literária poderá imortalizar.

Na verdade, estamos perante um conto de fundo filosófico, que valeria a pena aproximar da carta «A Clara...», de Fradique Mendes, e que pode ser lido como uma alegoria do desejo – o desejo de alcançar a perfeição e a imortalidade através da arte³⁹.

3.3. O conto *O Suave Milagre*⁴⁰, apesar de ter sido publicado pela primeira vez em 1885, num volume colectivo que tinha por título *Um Feixe de Plumas*, merece ser considerado como o último e luminoso painel deste tríptico.⁴¹ Eça, repercutindo uma sensibilidade apocalíptica que é típica do *fin de siècle*, volta-se agora para as origens do cristianismo. A questão da fé cristã é abordada com uma magnífica transparência, sem qualquer intuito apologético. O cristianismo surge como a expressão genuína de uma fé libertadora que se expande rapidamente em virtude do seu poder revelador.

O narrador onisciente situa a acção no cenário de uma Galileia evocada através de imagens poderosas, quase cinematográficas, combinando a exuberante mobilidade focal com uma notável sobriedade discursiva. Deste modo, o leitor tem acesso a uma espécie de ubiquidade espacial que reforça a impressão gradual *de realidade*, produzida pela sábia articulação do ritmo narrativo com o visualismo descritivo.

A fama de Jesus, motivada pelos seus milagres, espalha-se por toda a Galileia, chegando aos ouvidos de homens abastados como o soberbo Obed e o centurião Publius Septimus, que enviam de imediato servos e soldados com a missão de O encontrar, para que ele venha pôr termo aos seus ocultos males. Mas, como diz um mendigo a uma pobre viúva cujo filho está gravemente doente, definhando dia a dia

³⁹ Cf. *XVII* – «A Clara...»: «A morte, na plenitude da beleza e da força, era considerada pelos Antigos como o melhor benefício dos deuses – sobretudo para os que sobreviviam, porque sempre a face amada que passara lhes permanecia na memória com o seu natural viço e sã formosura, e não mirrada e deteriorada pela fadiga, pelas lágrimas, pela desesperança, pela dor. Assim deve ser também com o nosso amor». Vd. *Correspondência de Fradique Mendes*, in *Obras de Eça de Queiroz*, Vol. II, ed. cit. [1979], pp. 1103-1104.

⁴⁰ Eça de Queiroz, *O Suave Milagre*, in *Obra Completa*, Vol. II., ed. cit. [1997], pp. 1617-1623.

⁴¹ Cf. Marie-Hélène Piwnik, «Introdução aos Contos de Eça de Queiroz», in Vol. II., ed. cit., p. 1376.

num casebre miserável, Jesus só aparece «àqueles ditosos que o seu coração escolh[e]»⁴². Ouvindo tais palavras, a criança pede à mãe que lhe traga o Rabi para que Ele a cure. Cheia de mágoa, a mãe diz-lhe que não pode deixá-la ali sozinha, sem os seus cuidados. O conto conclui-se com a visão apoteótica de Jesus, que, respondendo ao chamamento da criança, abre a porta do casebre e lhe sorri.

A experiência humana do divino é resgatada na sua integridade por uma narrativa que nos coloca no limiar da revelação. É neste *face a face* da criança com o divino que reside o sentido profundo desta parábola literária.

Se este conto traz ao primeiro plano a questão da fé religiosa como uma vivência que é antes de mais *singular*, não creio que seja possível, a partir daqui, tomar por tácito que o último Eça encara a necessidade da religião como única saída para o impasse a que chegou a doutrina do progresso. Contudo, a «necessidade do divino» proclamada no artigo «Positivismo e Idealismo» parece reflectir uma ansiedade existencial causada pelo mesmo tipo de incerteza que afecta a geração finissecular. A busca de um modelo interpretativo do mundo onde razão e fé se possam verdadeiramente harmonizar poderá ser uma saída alternativa.

Ao terminar a leitura deste «tríptico», gostaria de sublinhar que a modernidade de Eça se funda na relação exigentíssima, quase obsessiva, que ele sempre manteve com a arte. Quanto mais não seja porque, como escreve Unamuno: «A imortalidade da alma é algo de espiritual, algo de social. Aquele que constrói uma alma, aquele que deixa uma obra, vive nela e com ela nos outros homens, na humanidade, enquanto esta for viva. Vive na história»⁴³.

Maria João Reynaud

⁴² Eça de Queiroz, *ibid.*, p. 1622.

⁴³ Cf. Miguel de Unamuno, *A Agonia do Cristianismo*, Lisboa, Cotovia, 1991, p. 38.

A RETÓRICA DO SILÊNCIO NA LITERATURA SETECENTISTA

*Ao Prof. Doutor Jorge Osório,
por, desde as aulas sobre a Menina e Moça,
me ter feito ver no silêncio tantas palavras.
Ao Prof. Doutor Joaquim da Fonseca,
pela persistente pragmática do discurso.*

Há muitos anos já, intrigou-nos um manuscrito volante de Manuel de Figueiredo em que o autor constatava os excessivos momentos de silêncio em palco num dos seus dramas, apesar de considerar de mau gosto tais situações dramáticas.

Esta he a terceira vez que deixo o teatro em silencio neste Drama; e como cahi no mesmo defeito em outros por sacrificio a Verisimelhança (...) devo advertir os Comicos de que, nestes momentos, não só affeitem a pantomima e a carreguem, como dizem os italianos, quanto o permittir o Character das personagens, e a paixão; mas encurtem quanto for possivel aquelles instantes em que o teatro fica em silencio.¹

O gosto, ou o desgosto, pelo silêncio, pelo que se cala, não é, certamente, exclusivo de nenhum século, de nenhum autor, de nenhuma obra. Muito menos do nosso século XVIII. Faz parte da comunicação entre os homens, em que o que se diz conta tanto como o que se esconde, ou conta até porque se esconde. Mas este texto, *desco-textualizado*, não deixou de nos alertar também para a atracção pelo

¹ Manuel de FIGUEIREDO, *Poézias e outros textos*, BNL, COD 12925, s.p., folha solta, cortada em oitavo.

silêncio que julgamos ganhãr forma e visibilidade na obra dos poetas e teorizadores setecentistas. O silêncio falado, transcrito, reflectido, cujos signos antevemos, ainda que como sombras, na literatura das luzes. Do ponto de vista literário, o silêncio apresenta um contraditório desafio. Evidencia uma literatura que significa por ausência do significante e que, aparente paradoxo linguístico, valoriza o som através da pausa, o signo através da elipse.

I. Do silêncio na literatura

No quotidiano comum, dito não-literário, o silêncio passa despercebido. Não porque não exista mas porque se não fala sobre ele: tautologicamente, não há nada mais silencioso que o silêncio. Eclipsa-se o discurso sobre a elipse, não se fala do que se não deve, não pode ou não quer falar. Excepção a esta regra quase só os tranquilos provérbios populares, ou aforismos eruditos, com que justificamos o conseqüente silêncio, porque os provérbios e aforismos, no registo da linguagem comum ou da citação erudita, dispensam explicações, explicados que estão pela tradição, pela autoridade e legitimidade do tempo. Por eles se torna o silêncio uma forma de sabedoria:

“A palavra é de prata e o silêncio é de ouro” (“Disse o Filozofô Simmiades que muitas vezes se arrependera de haver fallado, de se ter callado nunca”; e Pitágoras obrigava os seus discípulos a somente ouvir, durante cinco anos, antes de terem a autoridade de falar). “A bom entendedor meia palavra basta” (e a teologia gentílica casou Mercúrio com a Deusa Tácita, ou Muda, e fez nascer deles os Deuses Tutelares dos Antigos). “Onde vai mais fundo o rio, aí faz menos ruído” (ou, citando Curcio, “altissimo flumino, minimo sono labuntur”)². Desconfia-se da palavra dita como da palavra escrita, porque “palavras e penas leva-as o vento”: “verba volant”.³

O provérbio, como o aforismo, é uma filosofia do mito. E a filosofia do mito nem sempre convive harmoniosamente com a filosofia do *logos*, que é, oficialmente, a nossa. O silêncio é o domínio da “crença” e, por extensão, do “religioso” e “innommable”. A obra de Dionísio Areopagita (*Theologia mystica*)

² Os aforismos eruditos são quase todos retirados de Raphael BLUTEAU – *Vocabulario Portuguez & Latino...*, Lx., Off. Pascoal da Sylva, 1720, vol. VII, pp. 643-4 e do seu *Supplemento*, editado em Lisboa Occidental, Patriarcal Officina da Musica, 1728, pp. 342-3.

³ O que não quer dizer que se não possam encontrar exemplos contrários aos *supra* indicados: “Salvo está quem repica os sinos”, “Quem não chora não mama”, “De pessoa calada afasta a tua morada”, “Quando o rio não faz ruído não leva água ou vai crescido”...

descreve a divindade como oxímoro de uma ausência, “escuridão luminosíssima do silêncio”. Os textos seiscentistas diziam ser o silêncio “a Rhetorica dos Anjos & a eterna eloquencia da divindade”. Mas pouco se discute o silêncio fora deste âmbito, o do mistério sacralizado.⁴

O silêncio, como a lua, pode ser cúmplice mas peca somente por omissão, não toma parte activa. É um universo lunar: “per amica silentia lunae”, escreveria Vergílio.

Por oposição, a palavra é solar. Por ela, a literatura se percebe como densa, “cheia”, motivada e intencional. No reino da palavra, o silêncio é quase sempre inesperado: se existe é, desde logo, como estranhamento. Porque o texto literário gosta da palavra, procura “a palavra certa”, materializa o significado, semantiza até o significante.

A cultura ocidental, criada pela ágora grega e no *forum* romano, acredita no poder da palavra e remete-nos para uma cultura humanista, em que o homem se distingue do animal pelo uso da linguagem; uma cultura em que a comum associação da literatura ao “canto”, “à dispersão das palavras ao vento” ou “pelo mundo”, evidenciada pela literatura do século XVI, parece necessariamente passar pela reavaliação do papel da Retórica e da Literatura:

*Nous sommes à l'intérieur de l'idée selon laquelle la finalité du langage est de produire littérature, au sens de discours assertifs, qui sont orientés pour provoquer l'intérêt d'un auditoire.*⁵

E todavia, a literatura não é sinónimo de linguagem. É concebida, desde logo pelo primeiro texto ocidental que sobre ela reflecte, a *Poética* de Aristóteles, uma verbalização do universal, um *logos* do *mitos*, sendo o *mitos* sempre anterior ao *logos*:

⁴ Raphael BLUTEAU – *Op. cit.*, vol. VII, pp. 643. se “é um lugar-comum afirmar que a filosofia instituiu uma passagem do ‘Mito’ ao ‘Logos’, talvez seja mais importante salientar a névoa que cobre este ‘local de passagem’ (...). O que o pensamento filosófico faz, nas suas origens gregas, é ‘naturalizar’ progressivamente o problema, fazendo um esforço para separar o domínio do ‘Logos’ do espaço das ‘Divindades’, que se desloca para o domínio das convicções íntimas de cada um”. Cf. Levi António MALHO – *As origens do silêncio. Sobre o que não sabemos*, Sep. ‘Trabalhos de Antropologia e Etnologia’, vol. XXXVIII, n.º 3-4, Porto, 1998, p. 31. Cf. igualmente Álvaro GOMES – *Do som (didáctico) do silêncio ou... do mito da esfinge e da maiêusis como logro*, Lisboa, Didáctica, 2000.

⁵ Jorge Alves OSÓRIO – *A propos de l'emploi de 'grito/gritar' dans la poésie lyrique de Luis de Camões in “Langage et Vérité. Etudes offertes à Jean Claude Margolin...”*, ed. Jean Céard, Genève, Droz, 1993, p. 255.

“o mito é o princípio e como que a alma da tragédia: só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura”.⁶

Sendo assim, talvez devamos começar precisamente por uma aparente contradição: pelo facto de, no mundo profano do *logos* e da palavra, a literatura consubstanciar uma aprendizagem sobre o mito e sobre o silêncio⁷, precisamente através do indelével estranhamento que ele provoca. Até quando, ou sobretudo quando, reproduz densamente a nossa linguagem comum, coloquial, que tendemos (que ilusão!) a julgar “cheia” e “transparente”.

- Olha que não era mau se...
- Vê lá então agora...
- O pior é...
- Pois sim, eu não digo que...
- Mas eles já.. ? Sim..?
- Não, porém...
- Então quem sabe se...
- Isto é... até certo ponto...
- É verdade que também...
- Sim, pois está claro, e...
- E mau era que já...
- Com certeza.. demais...
- Agora o que é preciso é...
- Isso com o tempo... bem vêes que...

E logo um narrador onisciente intervém, afirmando faltar o que, paradoxalmente, ele acabará por identificar, suprimindo afinal a falta:

Não sei se o leitor penetrou bem o sentido deste diálogo, cortado de expressivas reticências e ao qual falta, para o interpretar, a eloquência do olhar e dos gestos que os dois cônjuges trocavam entre si. É certo que eles se

⁶ ARISTÓTELES –*Poética*, trad., pref., introd., coment., apêndices Eudoro Sousa, Lx., IN-CM, 1986, p. 112.

⁷ Como sinal da proximidade entre a linguagem literária e a linguagem religiosa, cf., a título de exemplo, não só a história hermenêutica como a classificação partilhada por ambas de “linguagens secundárias (sistemas de modelização secundários)”, na terminologia de Lotman (Iuri LOTMAN - *A Estrutura do texto artístico*, trad. Maria do Carmo Raposo e A. Raposo, Lx., Estampa, 1978, p. 37).

*compreenderam assim, e largas horas ficaram discutindo os teres e haveres de Daniel e as probabilidades e vantagens de uma união entre a casa dos Esquinas e a dos Dornas, as quais, com os anos, podiam fornecer sofríveis elementos para a confecção de um brasão heráldico.*⁸

A elipse (tal como a ironia, aliás, também presente neste texto) reforça uma retórica que, mais do que textual é contextual, remetendo para estruturas *in absentia*⁹. Sobre ambas, perdido ou mudado que pode ser o contexto de leitura, pende uma terrível espada de Dâmoles: a da incompreensão, a da “impenetração” nos sentidos de um texto “cortado de expressivas reticências”. Na elipse, como na ironia, toda a cumplicidade entre o autor/narrador e os seus leitores/narratários é intensa e breve, profunda e frágil. Encontre-se ela num drama de Sófocles¹⁰, num poema medieval¹¹ ou na encenação heteronímica de Pessoa¹², síntese contemporânea do modo dramático com o modo lírico¹³. Sempre o objecto real, multifacetado, se escapa, impossibilitando o realismo ou a objectividade da linguagem: “nunca poderemos *saber*, por um conhecimento originário realizado numa multiplicidade *finita* de actos, *como* é que determinado objecto é constituído sobre *todos* os aspectos; **uma maioria** considerável das suas qualidades fica-nos sempre oculta”¹⁴.

Mas talvez todo o escritor ambiciona ser, através do “logos”, um criador de “mitos”.

⁸ Júlio DINIS – *As pupilas do Senhor Reitor*, “Obras Completas”, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1992, p. 172.

⁹ Sobre os conflitos culturais decorrentes dos sinais silenciosos, vide, v.g., E. T. HALL – *The silent language*, New York, Doubleday & Co, 1959.

¹⁰ Marta VÁRZEAS – *Silêncios no teatro de Sófocles*, tese de mestrado em Literaturas Clássicas, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992.

¹¹ Carlos CARRETO – *Figuras de silêncio. Do interdito à emergência da palavra no texto medieval*, tese de mestrado em Literaturas Comparadas, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994.

¹² Maria de Lourdes S. Cidraes VIEIRA – *Do silêncio da voz às vozes do silêncio: o Fausto de Pessoa e a encenação heteronímica*, tese de mestrado em Literaturas Comparadas, apresentada à Universidade de Lisboa, Lisboa, 1986.

¹³ “O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. (...) Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica” (Fernando PESSOA – *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, org. G. R. Lind e J. Prado Coelho, Lx, Ática, s.d., pp. 106-107).

¹⁴ Roman INGARDEN – *A obra de arte literária*, trad. Albin Beau *et alii*, 2.^a ed., Lx., F. C. Gulbenkian, 1979, p. 269, sendo o itálico da edição e o negrito nosso.

*Pára na dúvida, e o rosto se confrange
no sempre nebuloso entendimento.
Onde se lê “cordeiro” não é cordeiro;
Onde se lê “pastor” não é pastor¹⁵*

O silêncio que nos habita é o espaço do mistério, do incompreensível, intransmissível e, por isso, do indizível. E a literatura, silenciosa linguagem, revela-se a expressão mais perfeita da vida.

II. Do silêncio na literatura setecentista

Aceitando estes muitos pressupostos apresentados, e sendo fundamental reconhecer a impossibilidade de a crítica literária inventar (no sentido de *inventio*) uma temática do silêncio exclusiva do século XVIII, cremos, no entanto, que, neste como noutros aspectos, o século XVIII funciona como uma época charneira na nossa percepção do silêncio. Tem já um pé no mundo que classificamos de contemporâneo (caracterizado pela economia não primária, pelos ideais democráticos e individualistas, pela separação entre a Literatura e a Filosofia, a Filosofia e a Ciência); e ainda outro no mundo antigo (o de economia primária, o de elitismo aristocrático, de representatividade qualitativa, ainda vinculado à unidade profunda do saber e também do mistério). Utilizando a terminologia de Augusto Comte, o século XVIII é, já consumada a derrota da era teológica, o ponto de viragem do espírito metafísico e o alvor do positivismo. Do ponto de vista conceptual, os seus lexemas reproduzem ainda essa mesma ambiguidade: a palavra “Literatura” ainda não opõe o texto literário ao texto científico, mas as “Belas Letras” anunciam já o primado da literatura escrita, a marginalização da literatura oral e o progressivo alargamento da “Poesia” aos textos em prosa. A presença da explicação mítica é ainda visível mas já descreditada. A “Filosofia” ainda se não desvinculou da “Ciência” mas a “Filosofia/ História Natural” estabelece já o primado do método dito científico.

O esforço de Roland Mortier para, em 1969, autonomizar o século XVIII do século XIX é, sob muitos aspectos interessante, no conjunto dos estudos sobre o século XVIII, que oscilam invariavelmente entre silenciar a razão e silenciar o sentimento. Mortier simplifica o que quer desvalorizar, apresenta-nos como complexo o ponto de vista dominante. A uma visão do século XVIII redutora –

¹⁵ António GEDEÃO –*Novos Poemas póstumos*, Lx., Ed. Sá da Costa, 1990, pp. 13-14.

porque circunscrita aos domínios da razão, e da razão dogmática) – criada pela oposição a um século XIX progressista (porque o Romantismo se concebe como Literatura Total¹⁶), parece suceder-se agora o movimento contrário. Simultaneamente em continuidade e em oposição com P. Trahard (*Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle*, 1936) e Paul Hazard (*La pensée européenne au XVIIIe siècle*, 1946), Mortier reintroduz o eixo da “sensibilidade” no século XVIII e retira o eixo da “razão” ao século XIX. Em relação ao século XVIII, acentua a distinção entre “sensibilité” e “romantisme”, definindo agora o que chama de “véritable romantisme”, no século XIX, como “un renversement radical des valeurs” que implica “le renoncement à la démarche scientifique, le recours à une foi ou à un succédané de foi, le pari sur l’inintelligible, l’irrationnel ou le surnaturel, le refus de réduire à des composantes claires l’inconnaissable et l’obscur, la libération des aspects sous-jacents de la connaissance”.¹⁷

Não será por acaso que a, sem dúvida, importante reflexão de Roger Mortier, padece de um efeito pendular. Isto apesar de o investigador começar por dizer que “Opérer des coupes dans la continuité du temps est toujours une attitude arbitraire”. Ou de reconhecer, em nota, a existência de um outro romantismo a que chama “de l’énergie, volontariste et révolutionnaire”, que, diríamos “à Jean Fabre” (*Lumières et Romantisme*, 1963), simplesmente agora “tributário” ou “herdeiro” do século XVIII. Ou de utilizar a palavra “radical” (“renversement radical”) que, de forma ambígua, remete etimologicamente para a raiz e conotativamente para a ruptura...

A todos estes factores acrescentaremos ainda um outro, e talvez o mais importante: é que todos estes conceitos (“neoclassicismo”, “iluminismo”, “pré-romantismo”, “romantismo”...) são sobretudo por nós definidos ou uniformizados. Criados à nossa imagem e semelhança, comportam-se como entidades por nós

¹⁶ Cf. a obra de Karl PETIT –*Le Livre d’or du Romantisme, Anthologie thématique du Romantisme européen*, Verviers, Gérard & C.e, 1968, pp. 12-13, citando G. Picon: “[Le Romantisme est un] ensemble des goûts actuels et des libertés créatrices; n’importe quoi qui soit personnel, original, non imité, senti au moment même. Toute sincérité, dès lors, serait romantique quoi qu’elle dise et de quelque façon qu’elle dise. Le romantisme serait l’air du “tout est permis”. Não estaremos muito longe da definição de uma personagem de Musset: “C’est l’infini et l’étoilé, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l’oriental, le nu à vif, l’étreint, l’embrassé, le tourbillonnant; quelle science nouvelle! C’est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s’élançant dans le vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes...” (A. de MUSSET, “Lettres de Dupuis et Cotonet” *apud* Claude MILLET — *L’Esthétique romantique en France. Une anthologie*, Paris, Pocket, 1994, p. 7.

¹⁷ Cf. Roland MORTIER –*Clartés et Ombres du Siècle des Lumières. Études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève, Lib. Droz, 1969, referido-se em especial o capítulo “Unité ou scission du Siècle des Lumières?”, de que citamos as pp. 114 e 122.

“divinizadas”, incluindo e ao mesmo tempo justificando as nossas lacunas, os nossos silêncios. A história literária, para além da história do passado, é a reorganização dos mitos com que queremos, no presente, viver, sendo infalível, fatal mesmo, um certo vício de perspectiva. Até porque usamos os conceitos literários, culturais, misturados com a noção de “século”. Não só porque, desde logo, o “século” é uma cronologia arbitrária, convencional. Mas sobretudo porque seremos tanto mais sensíveis aos paradoxos do “século XVIII” quanto mais sentirmos como nossos os paradoxos passados.

Por muito que tenhamos defendido a redescoberta do século XVIII e do seu *corpus* literário, não cremos que se deva “re-inventariar” um século XVIII à custa do XIX.

Todas as épocas, todos os séculos têm lados solares e lados lunares. Mas, no planeta da literatura, somos nós que, muitas vezes, manejamos a luz e as sombras, as palavras e os silêncios.¹⁸

3. O silêncio no discurso do mito

Sob esse aspecto, não será de descuidar que se veja no século XVIII a nossa infância, quer na sensibilidade ao silêncio, quer na racionalização desse silêncio. As últimas décadas, mais do que o século XIX ou até a primeira metade do XX, parecem dar mais espaço a uma contestação filosófica e científica da perspectiva atomista, no sentido em que esta cria num mecanismo finito. Cansamo-nos das certezas e das certezas que depois vieram sobre as certezas, dos determinismos científicos que vimos falhar, constatamos que cada linha do horizonte atingida é uma mudança da linha do horizonte.¹⁹

¹⁸ Os argumentos da história literária são muitas vezes, apesar do seu carácter lógico, articulações estratégicas, de índole subjectiva, onde o eixo das contraposições temporais (Passado-Presente e Futuro) são lidas conotativamente, a par das contraposições entre atitudes modais de distanciamento ou adesão face ao denominado “estado das coisas”. O seu dinamismo discursivo não pode, ou não deve, ser lido isoladamente, sem o eixo da polifonia, das autoridades ou *doxa* trazidas a cotejo. Nisso se não diferenciam muito dos textos políticos. Sobre a análise de um artigo de comentário às eleições, Joaquim da FONSECA – “*Os textos histográficos Elogio do sucesso*” – *a força da palavra/ o poder do discurso*”, Sep. Revista de Línguas e Literatura da Faculdade de Letras da Universidade do Porto II Série, IX, Porto, 1992, p. 10.

¹⁹ “As perspectivas neo-tomistas da ‘Matéria’ encaminharam-se para a ideia duma ‘simplicidade final’ e irreduzível do Mundo, tudo parecia ‘funcionar’ bem, consentindo até algumas posições extremadas de optimismo arrogante quando, nos finais do século passado, alguns Físicos se lamentavam da ‘vida triste’ que aguardaria os seus ‘futuros’ colegas, pois o segredo do Mundo estava revelado para todo o sempre! Mas a verdade é que, sob o atomismo, uma ‘bomba’ se escondia, abrindo portas ao renascimento das contradições e paradoxos que atravessam o pensamento científico do século XX” (Levi António MALHO”*op. cit.* p. 34).

Como espaço de convergência, ou divergência, na historiografia actual, o século XVIII não deixa de ser percebido como um espaço de contradição/contraposição/compromisso.²⁰

Do ponto de vista filosófico-científico, é visto como um cruzamento do racionalismo com o empirismo²¹, representando aqui o empirismo a criação do mundo a partir do silêncio. Ao “no princípio era o verbo”, a filosofia de Locke contraporá um universo em que o princípio é uma *tabula rasa*, um silêncio.²²

Do ponto de vista literário, é uma época-tensão entre dois projectos distintos de mimesis/imitação do real: a “mimesis phantastica” (apoiada no *mitos*, na verosimilhança de um real repetido, tal como aparece inscrito numa ontologia delineada pelo cosmos ou pela vida em sociedade) e a “mimesis icástica” (apoiada no *logos*, na verosimilhança de um real permanentemente mutável e disperso, tanto pela relatividade do conceito de belo como pela individualização do sentimento estético)²³. A primeira elevando como estandarte a Razão. A segunda o Sentimento. A Razão enfatizadora da palavra, do *logos*, da ordem primeira, do racionalismo também. O Sentimento empolando o silêncio, o *mitos*, o caos primeiro, as sensações *a priori* caóticas, pressupondo a cosmogonia empirista.

É essa tensão que simultaneamente seduz e assusta a Marquesa de Alorna, D. Leonor de Almeida, leitora crítica de M.me de Staël, quando constata a separação entre o supremo belo e o supremo bem, entre Literatura e Moral, relativizadas que se encontram ambas pelo clima, pela história ou pelo indivíduo.²⁴

²⁰ Cf., v.g., Jean EHRARD – *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963, reed. Paris, Flammarion, 1970, max. p. 417.

²¹ Cf., v.g., Umberto PADOVANI, Luís CASTAGNOLA – *História da Filosofia*, com o estudo “O problema da História da Filosofia” de Artur Versiani Vellôso, 12.ª ed., S. Paulo, Ed. Melhoramentos, 1978, p. 355 ss., nomeadamente a apreciação sobre a filosofia kantiana, p. 359.

²² Talvez mais válida para a cultura francesa do que para a cultura portuguesa, em que a descoberta de Descartes parece quase tão vanguardista quanto a leitura de Locke, aqui transcrevemos a síntese de Georges Poulet, ao apreciar o pensamento indeterminado do século XVIII: “Aux yeux du XVIIIe siècle, tout commence par une sorte de léthargie. «Ou plutôt l'on suppose chez le sujet premier de toute expérience, non une façon d'être originelle, un état positif de la pensée ou du sentiment, mais juste l'inverse, un état sans caractéristique aucune, n'existant que dans une vacuité totale de l'esprit » (Georges POULET – *La pensée indéterminée. I. De la Renaissance au Romantisme*, Paris, PUF, 1985, p. 137).

²³ Cf. Hermâni CIDADE – *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas. Da reacção contra o formalismo seiscentista ao advento do romantismo...*, 7.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1984, p. 438, a que conviria juntar a leitura de Ignacio de LUZÁN – *La Poetica. Reglas de la poesia en general y de sus principales especies. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)*, ed., prol. y glosario Russell P. Sebold, Barcelona, Ed. Labor, 1977.

²⁴ O texto manuscrito da Marquesa de Alorna foi já analisado por Graça Almeida RODRIGUES – *Comentários da Marquesa de Alorna às Obras de Mme de Staël De la Littérature et De l'Allemagne*

4. O silêncio na *hipotipose*: da Literatura à Pintura

Independentemente das divergências que se podem traçar entre os teorizadores da estética ou da filosofia do sublime durante o século XVIII, uma característica parece ser comum: a da “secularização” do conceito de “belo”, baseado que fica na dispersão de clima, momentos históricos e indivíduos, e na progressiva perda de uma unidade, ou melhor, univocidade, lógica.²⁵

É, sob muitos aspectos, a adopção de uma cosmogonia empirista que justifica a releitura do *Tratado sobre o Sublime*, de Longino (Pseudo-Longino). Sendo um texto que provavelmente data do século IV, pelo menos por três vezes editado durante o século XVI, é recuperado por Boileau, no século XVII (1674) - ainda que com alguma marginalidade face ao classicismo de um autor que escrevia “je ne puis rien nommer, si ce n'est pas son nom”. Mas só durante o século XVIII Longino será profusamente relido, valorizando-se, com a noção de sublime a relatividade estética, a impressão sensitiva, sentimental (e não racional) que o texto literário pode provocar no leitor. Sobretudo a partir de traduções da tradução de Boileau (a ponto de a língua inglesa considerar o “sublime” como galicismo²⁶), o conceito entra no vocabulário estético-filosófico de Kant, Hegel, Pope, Johnson, Edmund Burke, e ainda dos portugueses²⁷ Correia Garção, Custódio Oliveira (o

in “Les Rapports culturels et littéraire entre le Portugal et la France”, Actes du Colloque, Paris, F. C. Gulbenkian/CLP, 1983.

²⁵ Progressivamente a estética do sublime parece construir-se por oposição à estética do belo, contrapõe-se o real ao ideal, o efêmero ao permanente, a harmonia ao horror. “Sublime es ahora sólo ese ideal que puede realizar la experiencia del naufragio; verdadero es el ideal que puede romperse y caer a tierra. (...) Todo ideal ha caído y se ha secularizado. Sublime no es ahora la dimensión ideal de la belleza, lo que eternamente la inspira, sino sólo la transfiguración de lo feo y de lo accidental” (Gianni CARCHIA— *Retórica de lo sublime*, trad. Mar Garcia Lozano, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 133-134). Não será preciso muito para compreender esta questão como um dos elos de continuidade/oposição entre a arte clássica e a arte dita moderna.

²⁶ Samuel Johnson *apud* Baldine Saint Girons, na introdução à obra de Edmond BURKE — *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990, p. 24.

²⁷ Sobre a acessibilidade da tradução de Boileau, em meados do século XVIII, e bem antes da tradução da autoria de Custódio José de Oliveira em 1771 (Dionysio LONGINO — *Tratado do Sublime*, traduzido da língua grega na portuguesa por Custodio José de Oliveira..., Lisboa, Regia Off. Typografica, 1771), refira-se o testemunho de Correia Garção que, em 1755, disserta na Academia dos Ocultos: “(...) como o Tratado do Sublime de Longino, traduzido por Boileau, é um livro que hoje anda pelas mãos de todos, nele poderemos ver as figuras que concorrem para a sublimidade do estylo e, se isto não bastar, Aristotles [sic], Demetrio, Falareu, Cicero e Quintiliano pagam muito bem o trabalho de serem lidos.” (P. A. Correia Garção, “Qual he e em que consiste o estylo sublime”, Ms. B.N.L., transcrita, em anexo, no nosso estudo, Maria Luísa Malato BORRALHO” — *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, tese de mestrado em Literatura Comparada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1987, Documento 4, t. II, pp. 307-308).

nosso tradutor de Longino), Ribeiro dos Santos, Filinto ou Reis Quita, acentuando o valor artístico das informações sobre os sentidos e as sensações que o autor afiança ter furtado ao crivo da razão.²⁸

*Que cousa há taõ admiravel, ou estranha, que não seja permittida ao Poeta? Elle pinta, anima os elementos, vivifica tudo; porque as cousas mais admiraveis do Mundo não nos interessaõ, se não as vemos representadas por hum modo sensivel.*²⁹

Pictura ut poesis, de velho preveito horaciano, passa no século XVIII, a ser entendido como um desafio em que a linguagem é um exercício descritivo (*ekphrasis*, *descriptio*), reconstituição verbal de uma imagem que a precede (*illustratio*, que se torna *demonstratio*) ou visibilidade (*enargheia*, *evidentia*) do que é “diáfano” (o que está escondido, o sagrado, por oposição ao “profano”, que se patenteia). Não podendo, como nenhuma figura, ser exclusiva do século XVIII, é no século XVIII que o procedimento geral da *hipotipose*³⁰ – a representação verbal de um espaço – instituiu a pintura como se esta fora um sub-género literário: os poetas fazem “A pintura de uma tempestade”, “a pintura de uma scena de inverno”, “a pintura de um arvoredor”, “a pintura de um Amor”...

Num universo editorial em que a reprodução de obras de arte era dispendiosa e rara, existe um público culto que procura as descrições de quadros³¹. Literatura e Pintura confundem-se: torna-se até significativo que, enquanto na Literatura floresce o referido sub-género da “Pintura”, os pintores como Vieira Lusitano se refiram às pinceladas como “letras”.³²

²⁸ Sobre a importância da noção de sublime na literatura setecentista nos debruçámos mais especificamente em Maria Luísa Malato BORRALHO –D. *Catarina de Lencastre*, tese de doutoramento em Literatura Comparada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1999, vol. I, max. pp. 423-428.

²⁹ QUITA, Domingos dos Reis —*Obras de...chamado entre os da Arcadia Lusitana Alcino Micenio*, 2.ª ed. correcta e augmentada com as Obras Posthumas, e Vida do Author, 2 tomos, Lisboa, Typ. Rollandiana, 1781, vol. I, p. 33.

³⁰ Sobre esse procedimento geral da hipotipose e salientando a indefinição das suas fronteiras, cf. Umberto ECO –*Sobre Literatura*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 2003, em especial o capítulo “Les sémaphores sous la pluie”, pp. 183-205.

³¹ Existe, v.g., na Livraria Balsemão, *A Description of the series of Pictures, painted by James Barry*, London, 1803.

³² Nuno SALDANHA —*Artistas, Imagens e Ideias na pintura do século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, – max. p. 223-224.

A inteligência, e consequentemente também a racionalidade, passa a ser vista como uma sensibilidade, uma integração dos sentidos, das sensações, e metonimicamente dos sentimentos.

L'imagination est la faculté de se rappeler des images. Un homme entièrement privé de cette faculté serait un stupide, dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie. C'est la triste condition du peuple, et quelquefois du philosophe. (...) Ô combien l'homme qui pense le plus est encore automate!

Mais quel est le moment où il cesse d'exercer sa mémoire et où il commence à appliquer son imagination ? C'est celui où, de questions en questions, vous le forcez d'imaginer ; c'est à dire de passer de sons abstraits et généraux à des sons moins abstraits et moins généraux, jusqu'à ce qu'il soit arrivé à quelque représentation sensible, le dernier terme et le repos de sa raison. Alors, que devient-il ? Peintre ou poète.³³

Assim se aproximariam três figuras das luzes e das sombras setecentistas: o filósofo, o pintor e o poeta. O sentido, a sensação e o sentimento.

Construída sobre uma filosofia empirista, a história, a literatura, a noção de “belo”, o próprio homem tornam-se produto da variedade dos climas, uma consequência do seu contacto (visual, auditivo, gustativo, táctil, olfactivo) com as coisas. Tomando como premissa uma “teoria climática do belo”, Rousseau repete o que diz Locke, Voltaire, Montesquieu. E o que dirá M.^{me} de Stäel. E depois os românticos.

Le climat, le sol, l'air, l'eau, les productions de la terre et de la mer, forment son tempérament, son caractère, déterminent ses goûts, ses passions, ses travaux, ses actions de toute espèce. [...] Avant donc que d'entamer l'histoire de notre espèce, il faudrait commencer par examiner son séjour et toutes les variétés qui s'y trouvent, car de là vient la première cause de toutes les révolutions du genre humain. Au défaut du temps et des connaissances nécessaires pour entrer dans un si grand détail, je me bornerai ici aux observations indispensables [...].³⁴

³³ DIDEROT – *De la poésie dramatique*, notices de Jean-Pol Caput, Paris, Larousse, 1975, «X. Du plan de la tragédie et du plan de la comédie», pp. 52-53.

³⁴ ROUSSEAU – *Oeuvres Complètes*, préf. Jean Fabre, Paris, Seuil, 1972, vol. II, “Fragments, L'influence des climats sur l'histoire”, p. 184.

“Au défaut du temps et des connaissances nécessaires pour entrer dans un si grand détail...”. É o tempo que impede o conhecimento total. Mas também a impossibilidade de tudo experimentar, sentir. Herdamos conhecimentos sem herdar sensações e por isso - tal como o cego impossibilitado de se aproximar do cubo, de que falara William Molyneux a Locke (*Essay...*, Part II, IX, 8) – somos de certa maneira cegos, porque incapazes de conhecer fisicamente as coisas.

As academias do século XVIII deixam-se fascinar pelas doenças do sentido. Francisco Bernardo de Lima, na sua *Gazeta literaria*, em 1761, comentaria a oportunidade dos trabalhos de uma academia alemã sobre a fisiologia do gosto, mas do gosto enquanto sensação³⁵. Interessa aos homens de ciência e aos filósofos saber o que nos impede de ouvir, degustar, mas sobretudo o que nos impede de ver, o que nos priva da imagem. Em 1728, uma operação a um cego de nascença é apresentada por Cheselden como a prova científica do empirismo, ainda que, em 1746, Condillac, como já fizera La Mettrie, ponha em causa as premissas e as conclusões. Buffon, na muito lida *Histoire naturelle de l'homme*, apresenta os vários argumentos tratando “Des sens, du sens de la vue”. Diderot escreve a *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, começando por se insurgir contra as circunstâncias sigilosas da operação às cataratas de um cego de nascença estudado por M. de Réaumur e, desde logo, relacionando as palavras do cego com as da crítica literária:

*(...) quand il dit: cela est beau, il ne juge pas; il rapporte seulement le jugement de ceux qui voient: et que font autre chose les trois quarts de ceux qui décident d'une pièce de théâtre, après l'avoir entendue, ou d'un livre, après l'avoir lu?*³⁶

A capitulação da palavra perante o poder da imagem, acaba, não raramente, na constatação de que as palavras são insuficientes, inábeis, e que o silêncio se impõe, no final, e apesar de tudo, ao poeta.

A sua composição termina, mas associando-se de tal forma a Literatura ao Teatro/ Pintura, e o Teatro/ Pintura à Vida, que esse final se não justifica pelas

³⁵ Francisco Bernardo de LIMA – *Gazeta Literaria ou Noticia exacta dos principaes escriptos modernos, conforme a Analysis, que dellas fazem os melhores Criticos, e Diaristas da Europa...*, Porto, Off. Francisco Mendes Lima, 1761, no tomo I.

³⁶ DIDEROT – *Oeuvres Philosophiques de...*, textes établis, introd. Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, 1964, “Lettres sur les aveugles”, p. 83.

características formais ou pela conclusão silogística, mas pelo silêncio inevitável depois do esforço vão:

*Eu, qual outro pintor, tintas buscava
Para hum quadro fazer, que sem engano
Mostrasse o q' em meu peito se occultava.*

*Deitei as tintas, tive o desengano:
Sempre nas mortas cores me ficava;
Arrojei o pincel, rasguei o panno.³⁷*

5. O silêncio numa estética da emoção

O Século das Luzes parece coexistir com o Século das Sombras, lembrando-nos que umas não existem sem as outras, e que estas daquelas decorrem. O desejo de “realismo”, de objectividade, de “détermination” parece criar inevitavelmente um espaço de “indétermination” – “A quoi se déterminer et est-il possible de se déterminer?”³⁸

Se a literatura visa reproduzir a infinitude dos pormenores do real, poderá afirmar-se através de uma linguagem transparente e limitada, ou, ainda críptica e ilimitada?

“Le sublime en général est un effort d’exprimer l’infini, effort qui, dans le monde des phénomènes, ne trouve aucun objet qui se prête à sa représentation. L’infini, par le fait même qu’il est abstrait de l’ensemble du monde objectif et rendu intérieur, reste, en tant qu’infini, inexprimable et inaccessible à toute expression par le fini”.³⁹

É pois neste contexto que devem ser lidas as reflexões de Correia Garção sobre as formas de contenção do sublime. Sem esquecer o valor que possam ter polissíndetos, acumulações, hipérbolos, ou a pintura de imagens e ideias grandiosas, Correia Garção chama a atenção para o valor litótico da simplicidade, podendo a grandeza de pensamento ser compatível com a gradação regressiva e a escassez de informações:

³⁷ Catarina de Lencastre, Ms. L, son. 32, p. XI, reproduzido em Maria Luísa Malato BORRALHO – *D. Catarina de Lencastre*, vol. II.

³⁸ Mme Du Deffand, Lettre à Walpole, 1.er avril 1769, *apud* Georges POULET – *La pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1985, p. 154.

³⁹ G. W. F. HEGEL – *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, vol. II, p. 78.

“São as ultimas palavras com que Jacinto Freire conclui a Historia da vida de D. João de Castro (...): ‘Foi do Conselho do Estado e único veador [*sic*] da Fazenda, e entre cargos tão grandes, acabando valido, morreu pobre’. Eis aqui o verdadeiro sublime do pensamento, independente da grandeza de estilo”.⁴⁰

Ou até o silêncio como artifício retórico de um *pathos* esmagador e inefável, que o poeta não conseguiria nunca exprimir, até sem ser indecoroso. O exemplo vai buscá-lo a Virgílio. Estranho, mas talvez não tanto, já que este autor da Antiguidade foi já considerado “o primeiro poeta romântico”⁴¹ e a passagem em questão, a partida de Eneias e o desgosto de Dido, serviria ao próprio Garção de modelo para um poema que levaria alguns a ver em Garção também um pré-romântico.

Agora vejamos como Virgílio livrou a Eneas de semelhante injúria. Dido voltou o rosto, pôs os olhos no chão e as palavras de Eneas fizeram nela tão pouca impressão como se fosse de mármore.

Illa solo fixos oculos aversa tenebat

Nec magis incepto vultum sermone movetur

Quam si dura silex aut stet Masperia cautes.

*Quem não vê que he mais sublime o silencio de Dido do que tudo quanto se podia dizer a este respeito?*⁴²

De forma semelhante, exalta o poeta a desmesura da dor, justificando assim as conclusões da composição lírica:

Sofrer não posso mais — rompe-se a falla.

6. Silêncio e *Mimesis*

Também no teatro, nomeadamente na tragédia, o silêncio funciona como catalizador do patético, sugerindo uma emoção não contida pelas palavras. Na tragédia que se quer o mais possível confundir com a vida (e que culminará no

⁴⁰ P. A. Correia Garção, “Qual he e em que consiste o estylo sublime”, ms. cit. *apud* Maria Luísa Malato BORRALHO, *Manuel de Figueiredo*, t. II, pp. 307-308.

⁴¹ Teixeira de PASCOAES –*Santo Agostinho. Comentários, fixação do texto, introdução e notas de Pinharanda Gomes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1995, p. 51.

⁴² P. A. Correia Garção, ms. cit. *apud* Maria Luísa Malato BORRALHO –*Manuel de Figueiredo* cit., t. II, pp. 317-318.

drama romântico tal como definido por Victor Hugo), o actor já não tem que ter somente voz potente, mas terá de cuidar da inflexão das palavras, da expressão de um rosto a que finalmente caiu a máscara. Sussurrará, ainda que a plateia cresça (e também por isso estarão os arquitectos cada vez mais atentos às leis da acústica dos teatros públicos). Recriará o silêncio, através do gesto, das expressões faciais, das entoações, das palavras cortadas a meio, pois sabe que com o indizível emocionará o público.

É nestas circunstâncias que Diderot revalorizará a pantomina:

*La pantomime si négligée parmi nous, est employée dans cette scène; et vous avez éprouvé vous-même avec quel succès! Nous parlons trop dans nos drames; et conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez.*⁴³

E palavras semelhantes encontraremos em Manuel de Figueiredo, leitor atento de Diderot, mas sobretudo um teorizador dramático invulgarmente atento aos problemas de compatibilização, no teatro nacional, entre as novas realidades cénicas e as novas teorizações da *mimesis* literária: “(...) devo advertir os Comicos de que, nestes momentos, não só affeitem a pantomima e a *carreguem*, como dizem os italianos, quanto o permittir o Character das personagens, e a paixão⁴⁴ Figueiredo, mais do que Diderot, teme os excessos da encenação nacional, até porque, em Portugal, ao contrário do que tinha sucedido em França, a pantomina (“si négligée parmi nous”), bem ao gosto do barroco ibérico, não tinha chegado a ser banida:

*Nenhum defeito he mais sensivel no theatro: vemos, he verdade, hum drama mudo, que dura minutos e ainda quartos com alegria e satisfação; porem não podemos soffrer dous segundos o theatro callado nos outros Poemas. Isto mostra bem aos Comicos, não só o quanto lhes he indispensavel saber os papeis mas que devem cortar por tudo e cair primeiro em qualquer dos outros defeitos, em todos por evitar este de deixar o theatro mudo que, como disse, he o mais sensivel e o que mais desgosta. E quantas vezes tenho eu visto quasi sempre que o pobre comico, cuidando que mete uma lança em Africa (coutadinho), tira huã bolça para fingir que dá seis vintens ao que lhe trouxe o escripto da sua querida, e se poem de re mi fa sol a dezatar-lhe ou dezar-lhe os cordoens, que a mais emperam a abrilla, e entra depois de aberta a escolher a moeda que há de dar lhe muito de seu vagar! E o theatro em silencio!*⁴⁵

⁴³ DIDEROT – ‘Le Fils Naturel’ et les Entretiens sur ‘Le Fils Naturel’, notices de Jean-Pol Caput, Paris, Larousse, 1975, Second Entretien, p. 126.

⁴⁴ Manuel de FIGUEIREDO – *Op. cit.*, s. p.

⁴⁵ *Ibidem.*

Cuidando que mete a lança em África, o actor copiava a vida, escolhendo sovinaamente a moeda adequada ao mensageiro. E todavia, não é esse aspecto da mimesis icástica, até para Diderot, o mais interessante do silêncio no palco. O silêncio que sublinham e encorajam é, invariavelmente, o que é motivado pela paixão. É a paixão que o legitima. Daí que Diderot (um dos paladinos dos direitos de autor⁴⁶) reconheça ao actor a autoridade de modificar ligeiramente o texto do autor, entrecortando-o, repetindo palavras:

*Ce que je vis encore dans cette scène, c'est qu'il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur. C'est à lui à disposer de la scène écrite, à répéter certains mots, à revenir sur certaines idées, à en retrancher quelques-unes, à en ajouter d'autres.*⁴⁷

A liberdade do actor justifica-se aqui com a liberdade do cantor, a liberdade da interpretação dramática com a liberdade da interpretação musical:

Dans les "cantabile", le musicien laisse à un grand chanteur un libre exercice de son goût et de son talent: il se contente de lui marquer les intervalles principaux d'un beau chant. Le poète en devait faire autant, quand il connaît bien son acteur.

O símile *canto/ poesia* (num quadro da retórica humanista que concebe a linguagem como o género específico da humanidade⁴⁸) tinha já sublinhado a valorização dos aspectos mais emotivos e menos racionais da palavra. No século XVIII, o símile *imagem/poesia* parece acentuar esse carácter emotivo, ao relacionar pintura com silêncio. Incapaz de pintar, o poeta rasga a tela. Perante o inefável, impõe a si próprio o silêncio. Silencia-se o poeta depois do grito: e o seu silêncio é o paroxismo de um grito que de tão forte se torna inaudível.

Num acto paradoxal, o poeta silencia a lira, mas faz do silêncio o seu canto. É fazendo versos que a Marquesa de Alorna suspira. E suspira afirmando que não fará versos:

⁴⁶ V.g., Maria Isabel Ribeiro de FARIA –*Diderot. Carta histórica e política sobre o comércio do livro*, Coimbra, Sep. “Boletim da Universidade de Coimbra”, vol. XXXIV, Coimbra, 1978.

⁴⁷ DIDEROT – ‘*Le Fils Naturel*’ et les *Entretiens sur ‘Le Fils Naturel*’, p. 127.

⁴⁸ Cf. v.g., Luis Vives, “*Rhetoricae sine de recte dicendi ratione*”, e as reflexões feitas sobre a oposição palavra/canto, cit. Jorge A. OSÓRIO –*A propos de l’emploi de ‘grito/ gritar’ dans la poésie lyrique de Luis de Camões*, max. p. 257.

*Não toco a flauta, versos já não canto;
Cercada de pezar, mais bem não tenho
Que um triste desefogo em terno pranto.*⁴⁹

Tudo isto se poderá relacionar com uma “vérité d’accent”, indistinta da “vérité de la nature” e da paixão, numa teia cada vez mais densa de argumentação.

Do sublime se passa à inviabilidade da poética normativa.

*Quereis vós pintar sublimemente? Elevai vossa alma, meditai, e vêde:
entregai-vos, diz ainda Montagne [sic], com toda a liberdade ao vosso genio:
sacudi o jugo da Authoridade e dos Mestres.*

Através da pintura do sublime se alcança a valorização da imagem e da imaginação.

*O Author mediocre he aquelle, que não tem idéas claras, distinctas, e elevadas.
O mais digno de lastimar-se he aquelle, que dá mais palavras que idéas. (...) As
imagens sem contradição são o primeiro merecimento da Poesia.*

Da liberdade do actor e da sua “vérité d’accent” se passa ao merecimento do autor que antecipa essa liberdade e a “vérité de la nature”.

*Alguns annos há, dizia eu a huma Actriz, a respeito de huma Tragedia, em
que ella tinha representado bem, que era pena que o tal Poema fosse tão
frouxamente escrito. ‘Frouxamente, Senhor?’, replicou ella. Dizei sabiamente.
Quanto menos se percebe que hum Actor recita versos, tanto mais facilmente se
crê o que elle representa. (...) A Poesia maior, a que he magestosa e muito cadente,
he hum abuso no theatro. Mr. de la Motte tinha razão de o dizer.*

Todas estas reflexões foram escritas por um autor quase desconhecido, Luís António de Araújo⁵⁰. E no século XVIII, não se vislumbrando ainda a Revolução Francesa e muito menos as declarações “românticas” de Victor Hugo, que identificavam o drama com a vida.

⁴⁹ Marquiza d’ALORNA – *Obras Poeticas de....*, Lx., Imprensa Nacional, 1844, vol. I, soneto “Bem pôde sobre o candido Oriente”, p. 31.

⁵⁰ Luiz Antonio de ARAUJO – *Historia Critica do Theatro na qual se tratão as causas da decadencia do seu verdadeiro gosto traduzidas em portuguez para servir de continuação ao theatro de Manoel de Figueiredo....*, Lx., Regia Off. Typographica, 1779, respectivamente p. V, p. 97 e p. 100, pp. 106-107.

7. As reticências e a ortografia do silêncio

O jardim setecentista é uma metáfora do espírito: seja ele à inglesa ou uma variante das “chinoiseries”, não gosta que nele se evidencie a intervenção humana. E todavia, tudo nele é artificial, retocado: partem-se aqui umas colunas para parecerem ruínas, se plantam ali umas heras para recordar a força do tempo, entortam-se os caminhos para que estes se criem traçados por arcádicos pegureiros, plantam-se espécies selvagens, criam-se recantos pitorescos, elevam-se colinas para que o horizonte se indefina...

Sob muitos aspectos, o jardim é uma metáfora da literatura: rebaixa-se o nível da linguagem para que pareça descuidada, reivindica-se o uso da prosa por ser a linguagem natural, retira-se a mitologia clássica para que apareçam os *numema* locais, introduzem-se os anacolutos e as silepses reforçando os “erros” da coloquialidade, deixam-se as frases inacabadas para que o discurso não pareça composto, perfeito, acabado...

Os sinais de pontuação que constam nas ortografias e gramáticas são, porém, os do discurso perfeito, acabado.

A reticência, para Rafael Bluteau, em 1720, é somente a figura retórica em que o orador mostra “querer callar huma cousa no mesmo tempo, que a da a entender aos ouvintes, fallando”, o silencio em que se deixa uma coisa em que se houvera de falar: “não fallarey no seu valor, só farey menção da sua piedade”⁵¹. É uma *praeteritio*, uma preterição, uma paralipse, uma *figura per detractionem*, no domínio do pensamento.

O famosíssimo manual de grafia e ortografia do mestre Manuel de Andrade Figueiredo, *Nova Escola para aprender a ler, escrever, e contar*, embora considere os sinais de pontuação como expressão das “distinções de pausas, e silencio”, só apresentava como sinais de pontuação, e num significativo crescendo, a vírgula, o ponto e vírgula, os dois pontos, o ponto final, o ponto (d)e interrogação, o ponto (d)e admiração, o parêntesis, a divisão e o parágrafo.⁵²

A *Ortografia ou Arte de Escrever e Pronunciar com acerto a Lingua Portuguesa*, do não menos influente gramático Madureira Feijó, referirá os mesmos sinais⁵³. E o mesmo sucede com a *Grammatica Philosophica e*

⁵¹ Raphael BLUTEAU, *Op. cit.*, vol. VII, v. “Reticência”.

⁵² Manoel de Andrade FIGUEIREDO – *Nova Escola para aprender a ler, escrever, e contar*, Lx. Occidental, Off. Bernardo da Costa de Carvalho, edição fac-similada de Lx, Livraria Sam Carlos, 1973, pp. 60-64.

⁵³ Madureira FEIJÓ – *Ortografia ou Arte de Escrever e Pronunciar com acerto a Lingua Portuguesa*, de que se contam inúmeras edições ao longo do século XVIII e XIX. Consultámos expressamente uma edição do início do século XIX, Lx, Typ. Lacerdina, 1818, pp. 118-123).

Ortographia racional da Lingua Portugueza, de Bernardo de Lima e Mello Bacelar, de 1783⁵⁴.

É no texto dramático e na prosa romanesca que é mais frequente a crescente utilização das reticências, enquanto sinal de frase incompleta, sendo ainda variável o número de pontos que a constituem (três, quatro, cinco ou mais pontos). O romance ou o texto teatral – porque mais próximos da representação da coloquialidade – são férteis em exemplos de frases entrecortadas, não só pela maior vivacidade das frases interrompidas pelas outras personagens (mais presente na comédia) como pelo poder das interjeições dos sentimentos (predominantes na tragédia). Uma vez mais o grau crescendo do grito é o caos sintáctico e a remissão para a imagem. E, no fim, o silêncio.

*– Que infeliz Pai! Que desgraçada filha!.....
Que offensa, irados Ceos..... vede, Pastores,
Ai de mim: respirar apenas posso.*⁵⁵

Mas talvez a maior evidência do seu uso se encontre onde ela era menos frequente: na poesia. A cada vez maior importância da poesia lírica, (identificada, sobretudo a partir do século XVIII, com a temática da emoção e do sentimento amoroso), alarga curiosamente o domínio das reticências, que agora já não só assinalam a frase ou a oração incompleta mas a própria palavra, cortada que esta fica pelo excesso da emoção. Como no poema de José Anastácio da Cunha, em que a imagem da palidez da amada, presságio da morte e da separação, compromete a palavra, a oração e a frase, já de si alheia a convenções estéticas que não recomendavam a repetição tautológica ou a rima paupérrima:

*Oh! que assim (ai de mim) é que ficaste
Branca como a Pureza da nossa Alma
(Que uma só em Nós há), lânguida, pálida
E no regaço da doença pálida,
Quando me apar... quando me apar... – Não posso...*⁵⁶

⁵⁴ Bernardo de Lima e Mello BACELAR– *Grammatica Philosophica e Ortographia racional da Lingua Portugueza para se pronunciarem, e escreverem com acerto os vocabulos deste idioma*, Lx., Off. Simão Thaddeo Ferreira, 1783, p. 195.

⁵⁵ *Licore*, Acto II, cena VI, in Domingos dos Reis QUITA –*Obras de...*, Lx., Typografia Rollandiana, 1781, Tomo I, p. 321.

⁵⁶ José Anastácio da CUNHA –*Obra literária. Volume I: Poesia. Com inéditos do autor*, ed. M. Luísa M. Borralho e C. Alexandra de Marinho, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 156-157.

Uma observação, todavia, se torna conveniente: no texto impresso como no texto manuscrito, talvez até mais neste que naquele, é patente a ambivalência de alguns sinais mais convencionais e o seu valor nem sempre é igual ao actual. O travessão, os dois pontos e o ponto e vírgula preenchiam, com alguma frequência, a função que hoje atribuiríamos às reticências, assinalando os momentos de silêncio mais prolongado e não somente a mudança do sujeito da enunciação (dois pontos), a concatenação de orações de tipo coordenativo/ adversativo (“sentença imperfeita”, normalmente assinalado com ponto e vírgula) ou as orações de “colon perfeito” a que, por recurso expressivo, se retirara a conjunção copulativa (assinaladas com dois pontos).

Talvez ocorra com a pontuação do século XVIII o mesmo fenómeno que obnubila no género narrativo anterior ao século XVI a presença do discurso directo⁵⁷. No caso de textos destinados a uma apresentação oral, como nas pautas musicais da Idade Média, caberia talvez ao poeta/actor interpretar as indicações de duração das notas e das pausas, permanecendo sem representação gráfica o que tinha representação fonética.

Um belíssimo texto de Marcel Proust assinala, aliás, esse valor do silêncio nos dois pontos, que se teria perdido nos livros do século XIX, com a sua substituição pela vírgula ou pelo ponto final. Num mundo literário em que a oralidade era ainda uma prática de difusão do texto, a pontuação é uma indicação cénica de pausa intermédia. Sob esse aspecto, os dois pontos eram um sinal intermédio e uma indefinição: o *colon* estava perfeito mas pertencia a uma unidade mais abrangente, o período (também denominado “circulo” ou “clausula”), a que estava ainda preso por uma espécie de cordão umbilical:

*Frequentemente no Evangelho de São Lucas, ao encontrar os dois pontos que o interrompem antes de cada um dos trechos quase em forma de cânticos de que está semeado, escutei o silêncio do fiel [...]. Este silêncio enchia ainda a pausa da frase que, ao cindir-se para a encerrar, conservava a sua forma; e mais do que uma vez, enquanto eu lia, ele trouxe-me o perfume de uma rosa que a brisa ao entrar pela janela aberta tinha espalhado na sala alta onde se encontrava a assembleia e que se não evaporava desde há dezassete séculos.*⁵⁸

⁵⁷ Jorge OSÓRIO —*De Homero ao século XVI: algumas notas sobre o riso e o discurso directo na tradição narrativa*, sep. “Humanitas”, vol. XLVI, s.l., 1994, p. 237.

⁵⁸ Marcel PROUST —*Sobre a leitura*, trad., pref. José Augusto Mourão, Lisboa, Vega, 1991, p. 66.

8. O silêncio e a frustração da utopia

Ao ler os textos setecentistas, parece-nos que frequentemente, demasiado frequentemente, somos enganados por uma estética que só à superfície se apresenta tranquila. Como os rios de águas muito profundas também a imobilidade e a permanência enganam: “altissimo flumino, minimo sono labuntur”, afinal.

Quando encontramos géneros que, reconhecemos como antiquíssimos e conservadores, sejam eles traduções de autores clássicos, traduções de salmos bíblicos ou composições que formalmente se catalogam como éclogas, idílios ou odes, não nos deve bastar a constatação de que antes já existiam e apressadamente catalogá-los como “imitação servil”, já que até mesmo a “imitação servil” nos diz mais sobre o servo do que sobre o dono. Analisámos já, noutra estudo, o quanto a indefinição dos três géneros apontados – a écloga, o idílio e a ode – em muitos dos textos de autores setecentistas, parece favorecer uma imbricação das suas conotações passivas/ativas, passadas e presentes, nostálgicas e utópicas. O *Odi profanum vulgo* horaciano, que parece afastar o poeta do grosseiro convívio com o povo, desde sempre, até em Horácio, se conjugou com um semelhante receio das grosserias da corte. A *aurea mediocritas* é um espaço fronteiro, um jardim académico entre o campo e a cidade. Mas também um espaço de fuga: *da cidade, foges para o campo; e no campo para a cidade*, parece ironicamente acusar um escravo de Horácio.

*Romae rus optas; absentem rusticus urbem
tollis ad astra leuis [...]*⁵⁹.

O poeta setecentista continua esta tradição interpretativa (já exemplificada com “o bom Ferreira” ou “o bom Miranda”, protegendo uma certa autonomia da figura do intelectual. Mas a quebra do verso é a recusa de um generalizado profano...

*Fuja daqui, fuja o profano
Vulgo odioso*

... que, logo que possível, remete para um espaço e tempo utópicos, em que a inspiração das musas se confunde com o atropelo das construções sintácticas, o passado da História com a História do futuro, e a razão com a loucura:

⁵⁹ HORACE – *Satires*, ed. biling., texte établi et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1980, Liber Secundus, Sat. VII.

*O peito, o peito se me inflama!
Eu sinto, eu sinto a sair a flama:
Ês tu, Calíope, ou deliro?
Eis a Deusa! Eis a Deusa! Arrebatado
E sobre as nuvens elevado,
A terra perco, outro ar respiro*

em que o presente se confunde com o futuro e o possível com o impossível, algures entre o Paraíso perdido e a terra depois do Apocalipse:

*Já nova ordem de coisas principia.
Sem Pastor, as Ovelhas, sem Rafeiro
Pastam juntas com o Lobo carniceiro...*

Starobinski, entre muitos outros, ao analisar as imagens e os textos do século XVIII, realça invariavelmente o lado lunar das manifestações solares do século XVIII: na ordem vê a variedade, na festa a inquietude, na razão o sonho, no idílio uma impossibilidade, na utopia uma nostalgia. Na palavra, o silêncio⁶⁰. Enganam as odes pindáricas. Enganam os idílios. Porque estes mundos se querem verdade e se descobrem mentira. E à subida se sucede invariavelmente a descida. E da mesma forma que Candide se tem de contentar com o seu jardim, também o voo é de Ícaro e frustrado se remete o poeta ao silêncio:

*Correi, correi felizes!....” Mas, ó Musa,
Onde me leva arrebatado
Teu voo loucamente remontado?
(...) As práticas dos Deuses e o sagrado
Empíreo não profanes, deixa o canto!
Não pode... – Ah, desce, desce!
Não pode a Lira tanto.⁶¹*

Um desalento percorre o discurso. Com frequência, o sonho de uma Idade do Ouro, remetido para o presente, reverte-se em *adynaton*, e este no silêncio. Do que se não pode dizer se cai no que se não pode ouvir. Ao “não mais, Musas, não

⁶⁰ Jean STAROBINSKI –*L'invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Skira, 1964, reed. 1987, max. cap. “L'idylle impossible”, p. 159 ss..

⁶¹ José Anastácio da CUNHA –*Op. cit.*, pp. 131-136.

mais”, imitado de Camões, que mandava suspender uma Musa demasiado eloquente, se sucede agora o desespero do poeta perante o silêncio das musas moribundas:

*Pudesse a Muza quase moribunda
Ditar-me hum digno canto.*⁶²

Espera, em vão, o poeta que as musas, os céus, os deuses, um deus, lhe revele o nome oculto das coisas, o nome primeiro, o do momento paradisíaco da criação. Esvai-se em imagens que julga gastas e cansadas, sem energia retórica (*dynamos*) que possa comunicar o sentimento, desresponsabilizando-se da função de nomear.

*Oh, olhos!, oh, luz lânguida e divina,
Que o mais sublime e puro amor me ensina!(...)
Olhos! Em cuja doce claridade
A Alma exala a celeste suavidade!
Olhos, Olhos!... oh, céus!, vós que os fizestes,
Vós o nome dizei que então lhes destes!*⁶³

E o génio é afinal, um sujeito disperso, perdido em pinceladas parcelares, tanto mais incapaz da unidade sonhada quanto se dispersa e afadiga na reconstrução do objecto:

*(...) quanto mais me canso e me afadigo,
Mais me confundo então, e menos digo.*⁶⁴

Teixeira de Pascoaes, lá tão longe ainda, talvez esteja já aqui.

*Há horas paradas e agitadas, obeliscos e cavalos a galope, árvores e aves,
duas palavras que se entendem nas alturas, onde abrem pétalas e cantos, a música
das cores, o hino do sol. (...) O som é a essência das coisas. Nele murmura o
enigma da luz, da reflexão, da elasticidade, do movimento transitivo, da ondulação,
enfim.*

⁶² Obras manuscritas de Catarina de Lencastre, transcritas em Maria Luísa Malato BORRALHO – *D. Catarina de Lencastre*, vol. II, Ms. P, doc. 84.

⁶³ José Anastácio da CUNHA – *Op. cit.*, pp. 131-136.

⁶⁴ Obras manuscritas de Catarina de Lencastre, transcritas em M. Luísa Malato BORRALHO – *D. Catarina de Lencastre*, vol. II, Ms. A., f. 58.

Toda a vibração é sonora, ou antes, o som é que vibra e ondula, e enche a amplitude silenciosa ou negativa, irmã da sombra. (...) O silêncio é a alma do verbo. Não é o nada a alma de tudo?”⁶⁵

E depois Pessoa, nesta progressiva dispersão do sujeito face a um objecto que escapa à representação, nesta obsessão pelas sensações, a que o naufrago se agarra com desespero mas que por isso se esboroam ainda mais, multiplicando-se em partículas mínimas, comprometendo a salvação pela palavra.

“Ah, que intento dizer! não disse nada!”⁶⁶, tinha escrito Catarina de Lencastre, no século XVIII.

O tempo passa. É demasiado tarde. Sempre, demasiado tarde num mundo demasiado velho para os sucessivos Mussets. E, todavia, se fala ainda, dizendo que se não fala, porque “tudo” se recomeça do “nada”.

“Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a humanidade já estavam todas escritas, só faltava uma coisa – salvar a humanidade”, escrevia paradoxalmente Almada Negreiros no início da *Invenção*.⁶⁷

Neste drama de marinheiros, *porque estamos nós falando ainda?...*

Talvez porque sempre a boca se move entre o som e o silêncio... Ou porque a boca segue o som atraída pela dor, como a mão que inconscientemente levamos ao local da ferida... Ou talvez ainda porque há indeléveis vestígios do *-ser no parecer*: “Le petit être du Paraître rayonne du grand être de l’Essence, et par conséquent il est la splendeur de la Ténèbre”⁶⁸. E o silêncio nos separa e une tanto quanto as palavras.

Maria Luísa Malato Borrvalho

⁶⁵ Teixeira de PASCOAES – *O Homem Universal*, fix., pref., notas de Pinharanda Gomes, Lx., Assírio e Alvim, 1993, p. 36.

⁶⁶ Catarina de Lencastre apud M.L. Malato BORRALHO – *Op. cit.* vol. II, Ms. A., f. 45 vv.

⁶⁷ Almada NEGREIROS – *A Invenção do dia claro...*, reed. Lx., Colares Editores, 1993, p. 13.

⁶⁸ Vladimir JANKÉLÉVITCH – *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I. La manière et l’occasion*, Paris, Ed. du Seuil, 1980, p. 14.

D. JOÃO E JULIETA DE NATÁLIA CORREIA: TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO

« (...)»¹

Não dobreis a cerviz. As vossas régias fronte

São feitas para ver o palpar dos sóis.

É de bronze inteiriço a espinha dos heróis.

Combatei, destruí. Lançai n'asa dos ventos

Gritos, revoluções, ideias, pensamentos,

Como um bando imortal de grandes águias brancas.

(...))¹

A peça em três actos de Natália Correia, D. João e Julieta, constitui, a par de O Progresso de Édipo, datado de 1957, a primeira experiência de escrita teatral, de 1957/58, depois da composição partilhada com o escritor Manuel de Lima, em 1952, de Sucubina ou a Teoria do Chapéu, texto ainda hoje inédito², tendo esta derivação donjuanesca conhecido publicação somente em Setembro de 1999, já depois de João Mota e o Teatro da Comuna a terem posto em cena. Duas parecem ser as razões da distância de cerca de quarenta e dois anos entre a sua escrita e a sua edição/ representação: se, conforme nota Armando Nascimento Rosa, no prefácio que acompanha a peça³, D. João e Julieta se erige «numa espécie de drama-de-

¹ GUERRA JUNQUEIRO, A Morte de D. João, Porto, Lello Irmão, 1949, «Introdução», p.50.

² Ocupamo-nos actualmente, no âmbito dos projectos de edições da Fundação Natália Correia, da edição crítica desta peça igualmente pioneira que se encontra entre os Inéditos do espólio da autora, na Biblioteca Nacional.

³ ROSA, Armando Nascimento, «Prefácio / D. João e Julieta: Rostos de Narciso», p.9- 25, in CORREIA, Natália, D. João e Julieta, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores e Publicações Dom Quixote, 1999. Este autor valoriza sobretudo o primeiro aspecto, como salienta na página 25 do seu ensaio:

« (...)»

Mas de um modo ou de outro, todo o poeta dramático participa desse narcisismo positivo idealizante de que nos fala Bachelard, acabando por mimetizar um pouco da segurança representacional do actor, ao munir-se das personagens que o visitam como máscaras pelas quais sublima, em força expressiva, a vulnerabilidade de si mesmo perante os outros; expõe-se ele bastante menos do que aquilo que oculta de si, porque o desconhece. (...)»

formação» que Natália Correia visaria, em “normal halo perfeccionista de autor”, rever antes de o dirigir ao palco, o que não fez supostamente por ele se encerrar num tempo que já consideraria não reformulável, tendo o êxito extraordinário da encenação de A Pécora levado a dramaturga a mudar de ideias mais tarde. O certo é que nunca a censura do Estado Novo teria algum dia, no Portugal dos cinzentos anos cinquenta, permitido a publicação, e muito menos a representação, do louco encontro do pecador de Sevilha com a donzela amorosa de Verona, agravado pelos termos heterodoxos, sob vários pontos de vista, em que Natália Correia reescreve as morigeradoras intenções da Contra-Reforma e de Tirso de Molina.

O perigo que constitui o imediato impacto da representação sobre um público, inerente à natureza mais actuante do Teatro, não poderia ser tolerado pela política de mordça que pela mesma altura tinha tolerado a estreia de uma tradução de Huis-Clos de Jean-Paul Sartre na própria casa de Natália Correia e de sua autoria, por este autor interdito se dirigir ali a uma elite de tertúlia intelectual restrita⁴, devidamente vigiada, mas sem risco de divulgação para além da contaminada *intelligentzia* de um Almada Negreiros, David Mourão-Ferreira, Sophia de Mello Breyner ou Urbano Tavares Rodrigues. Inscrevendo-se precisamente no mesmo período de formação da dramaturga, esta tradução orienta e vai definindo os interesses de uma autora que, reputada de insólito antifrancesismo, pela mão mais directamente de Sartre e com menos clareza pela de Molière, com o seu Dom Juan ou le Festin de Pierre, se lança nas lides teatrais num mesmo cenário de escândalo para o Portugal pudibundo de então: com Sartre, através das mais do que sugestivas palavras de lesbianismo, com D. João e Julieta através pelo menos da proposta poética do incesto, tema grato, como é sabido, à obra de Natália Correia, duas interdições fundamentais à publicização de ambas, indissociáveis e no mesmo plano amoroso à condenação da escritora, nos anos 60, pela sua publicação de uma Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica.

Mas na fabulosa imaginação que favoreceu a reunião insubstituível do amante insaciável com a perfeita apaixonada joga toda uma teia de textos que se interseccionam sob múltiplas formas, em D. João e Julieta, diríamos de modo vertical⁵ e horizontal,

⁴ Quando do «Colóquio Natália Correia, dez anos depois...», organizado pela Faculdade de Letras do Porto em Março de 2003, apresentámos uma investigação intitulada « Sartre à porta fechada: uma tradução e representação de Huis-Clos, nos anos 50, em Portugal» que incluía os curiosos ecos da imprensa epocal, enaltecedores do arrojo e qualidade do bombástico acontecimento. As actas deste Colóquio integrarão o inédito desta tradução da autoria de Natália Correia.

⁵ Os intertextos de Junqueiro e de Patricio justicam, cada um por si só, ensaios comparatistas autónomos, notando-o Nascimento Rosa exclusivamente para o autor de D. João e a Máscara. Afigura-se-nos essencial, nunca será de mais realçar, a poderosa herança do criador de A Morte de D. João,

isto é, inscrevendo-se, para o primeiro, numa tradição mítica, em que Jean-Baptiste Poquelin se afiguraria incontornável, a par do própria tragédia shakespeariana sobre cujo título decalcaria o seu, por choque, na substituição da fidelidade reputada de Romeu pela devassidão famosa de D. João, para além e por excelência de uma inscrição, mais do que intertexto ou reescrita, no D. João e a Máscara de António Patrício e perfeita retoma em continuidade de A Morte de D. João de Guerra Junqueiro, num neo-simbolismo evocador do primeiro mas superado no transromantismo nataliano com que se abraça o Victor Hugo português.

No segundo modo, é de salientar o donjuanismo da globalidade da Poesia, sobretudo, de Natália Correia que se privilegia, é certo, nos mesmos anos 50 da sua criação, mas se expande para além deles, naquilo que nos atreveríamos a designar de uma expressão feminina do mito, facto por si só repugnante na recepção desta obra em Portugal.

Ainda na horizontalidade desta projecção, a mais directa – quase rectilínea pela coincidência do tempo da criação, e que sem dúvida mais directamente resume até a filosofia de D. João e Julieta, encontra-se no volume de 1955 de Poemas, precisamente em «D. João», poema dedicado a Eugénio de Andrade, composto em estrofes sempre ímpares, as duas primeiras tercetos, a terceira de cinco versos, a quarta de nove e a última novamente de cinco versos, como que desta forma dizendo também da impossibilidade de casamento do eterno conquistador mais de ideias do que de mulheres, numa privilegiadamente romântica aproximação de amor e morte que aqui se concretiza originalmente, à semelhança do que sucede em D. João e Julieta, nas mulheres identificadas com *thanatos* em que ele se dilui, na peça em tédio persistente que Julieta não liberta, porquanto se esvanece, pouco mais permitindo do que um *côte à côte* fraternal e um ardente e único beijo, mais sonho do que realidade. Daí que o poema realce o enigma do gesto sobre o produto da acção, a sede sobre a água de infinitos rios bebida, a luz que fundia os corpos numa identificação do princípio e do fim, a imaterialidade de toda uma viagem sem mastros e sem navios que define o trajecto solar de um herói sem coração aparente, mas cuja mágoa se constitui em cativo, o contrário da liberdade e, finalmente, a infelicidade de mais um desencontro com Julietas «que para ele extasiadas / da morte se encaminharam / ao seu destino não eram dadas.», paradoxal devasso «das

(silenciada por conta do desprezo inadmissível a que ainda hoje os estudos literários votam a obra junqueiriana), conforme brevemente procuraremos clarificar, na parte final deste estudo. No nosso esforço actual de edição dramática da escritora, procederemos ao aprofundamento destas perspectivas.

coisas nunca tocadas»⁶. No mesmo volume referente a 1955, «O Livro dos Amantes» circunscreve o amor ao «intuito» e ao «prometido», identificado com o poema, contemplação trágica da morte, posse do nada na demanda do tudo, em reiterada eliminação cósmica dos contrários, característica primordial da obra nataliana⁷.

D. Juan revela-se no único conjunto de estrofes que Natália Correia escreveu em língua francesa, reconhecendo tratar-se de «uma insólita francofonia em verso», distante do gosto da escritora que os acolhe como «frutos de uma zona enigmática da minha linguagem poética»⁸. Na estrofe X de «TOUS LES PARLANTS SONT RAYONNANTS DE LUMIÈRE INITIALE» falam os olhos de D.Juan com o poder simbólico do olhar não só da tradição lírica portuguesa (para já não falar da eloquência do olhar no património literário francês em que Natália se inscreveria menos), como da sabedoria popular que nos olhos espelha a alma:

*« Mes yeux, les vagabonds
car ils ont la divine nature de ceux qui partent
délièrent les noeuds de ta tristesse
en te laissant une dépouille de joie.
Ouverte sur la courbe de mon irréprensible adieu
Ils chercheront de nouveaux dépeuplements de roses
pour y coloniser
l'éternelle raison de son départ. »*⁹

⁶ CORREIA, Natália, *Poesia Completa, O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, «Poemas 1955», «D.João», p.86. A imagem de insubstancialidade da primeira estrofe é retomada, em variação, ao longo deste poema:

« Mais do que a mão era o gesto que colhia
o fruto: horizonte velado
entre o concluído e o começado. (...)»

⁷ Vide Idem, *ibidem*, Poemas 1955, «O Livro dos Amantes», V « (...) / Vem contemplar nos meus olhos de vidente / a morte que procuras / nos braços que te possuem para além de ter-te. », VI (...) / O amor é ser-se dono e não ter nada. / Mas pede tudo.»

⁸ Idem, *ibidem*, Inéditos 1955/57, «TOUS LES PARLANTS SONT RAYONNANTS DE LUMIÈRE INITIALE», p.100:

(...)

Se aqui publico estes poemas é porque eles são frutos de uma zona enigmática da minha linguagem poética, na qual só me resta presumir que estive sob o domínio do poder de passar de um idioma a outro por obra e graça de uma língua materna universal de que todas irradiam.»

Aqui incluído, D. Juan seria, então um iluminado, neste sentido poeticamente revelador.

⁹ Idem, *ibidem*, Inéditos 1955/57, no mesmo poema, p.104, lê-se:

« X

(LES YEUX DE D.Juan parlent) (...)»

Inconstantes, os seus amores mal desvanecem a tristeza, semeiam, em contraste já sistemático, a alegria logo desfeita de uma despedida repetida e inevitável de quem busca o divino impossivelmente no humano, tal como, em derradeira tentativa de encontro do divino, D. João procurará o perfeito amor na celestial Julieta. Mais uma vez o donjuanismo se entrelaça aqui com uma Poética nataliana da linguagem como vestígio de uma origem de que nos esquecemos, mas para onde sempre regressamos, verdadeira metáfora de uma sua cosmogonia que se confunde com a energia que atrai o conquistador de Sevilha com a beleza de Verona¹⁰, sob o mesmo signo do paradoxo da palavra que culmina no seu próprio apagamento, como o amor culminará na sua própria impossibilidade, princípio comum de inquietação deste modo expresso:

*« O valor das palavras na poesia é o de
nos conduzirem ao ponto onde nos esquecemos delas.
O ponto onde nos esquecemos delas é onde
Nunca mais se pode ter repouso. »¹¹*

Há também, em Passaporte, obra datada de 1958, uma evocação directa de Julieta numa definição de gosto surrealista em que o sujeito poético se identifica na suspensão simbólica e obviamente cómica de uma amante arriscada que só se realiza na tragédia, como que evocando o universo de manicómico de onde a Julieta desta

¹⁰ Idem, ibidem, Inéditos 1955/57, no mesmo poema, XVII:

*« Le poème est le regret
d'une chose qu'on n'a pas touchée.
Un regard secret de l'âme emprisonnée.
Des nuages qu'un dieu a mis au ciel
Rien que pour être regardés. »*

¹¹ Idem, ibidem, Dimensão Encontrada 1957, p.123. Esta obra é geralmente assinalada como o ponto de partida da maturidade poética de Natália Correia. O poema incluso «Para aquela que morreu inexplicavelmente porque era amada», na possível evocação de uma Julieta, desenvolve, ainda, o paradoxo:

*« (...)
Talvez outras areias sem areias;
Talvez um outro Abril sem rosas bravas;
Talvez a direcção das tuas veias
Para a esfinge que não te suspeitavas.
(...)»*

peça sai, na evidência dos enfermeiros de bata branca que a procuram no solar da Palmeira:

« (...) *Julieta trapezista
Com passaporte de pomba.
Só há Romeu se houver pista
Como um estouro de bomba.
(...)»¹²*

E será sempre possível encontrar donjuanismo no percurso da poesia de Natália Correia, não, bem entendido na acepção corrente e primária do termo, nesta obra desde o início superada, mas, ainda, na expressão paradoxal de um encontro que o não pode ser, num lugar necessário que não existe por definição absurda, como na «Elegia dos Amantes Lúcidos»:

« (...) *Inútil decifrarmos este oráculo de ave absorta
Na incontinência do voo que a abrasa.
Se houver um palácio sem porta, talvez seja a porta.
Se houver uma casa sem tecto, talvez seja a casa.»¹³*

A oposição entre uma dimensão original do donjuanismo que o reduz ao consumidor plano de mulheres, sem filosofia, quotidiano pecador que até convenientemente se arrepende e sem dúvida no desenlace da peça, e esta densidade subjectiva que pode ter sido inaugurada por Molière, se inflectirmos no sentido da crítica que dota o Dom Juam francês precisamente de uma ambiguidade que permite olhar o sedento apaixonado infiel com simpatia, é salientada no «Auto da Feiticeira Cotovia»; por um lado, as acusações da Solteirona e do Inquisidor, rasteiras na depravação explicitada de Sodoma e bordel, por outro lado, a denúncia da incompreensão da liberdade perfeita no amor, sem pecado, nem remorso e que, não

¹² Idem, *ibidem*, *Passaporte* 1958, p.145

¹³ Idem, *ibidem*, *Passaporte* 1958, p.159. No mesmo sentido do desencontro donjuanesco, lê-se na oitava estrofe desta «Elegia dos Amantes Lúcidos», cujo título evidencia novamente a iluminação deste ponto de vista amoroso:

« (...) *Será o mesmo tempo que nos cabe?
Talvez sejas a raça prematura
Duma gota de orvalho que se há-de
Negar à minha sede desértica e futura.*

por acaso, a representação de D. João e Julieta inclui, segundo informação de Armando Nascimento Rosa¹⁴, seguramente para evidenciar e informar a tensão dramática de riquíssimos matizes entre o decadente aristocrata do solar de Palmeira que mal esconde o aspirante fino e irrealizado à perfeição casta de Verona:

« (...)
 Confessa que és a Afrodite
 Na Grécia pestilencial
 Do teu ventre estalactite
 Do pecado original.
 (...) »

cf.

« (...)
 Dei-te uma canção como um fruto aberto
 De mulher em arco na proa de um barco
 De relincho e feno de flor e de insecto
 Que pousa na flor e fica casado.
 (...)»¹⁵

Se donjuanismo e poesia se inscrevem nas mesmas imagens e nas mesmas figuras, também a saudade lhes é contígua na dialéctica de passado e de futuro, na suspensão do ardentemente desejado, mas que não se presentifica nunca no segredo fundamental que a define:

« (...)
 Dos confins do futuro enamorada
 Dorme o tempo em seus braços de neblina.
 Retráctil flor de ausência. É a Saudade. »¹⁶

(...)

¹⁴ Idem, D. João e Julieta, ed. cit., p.10, onde o ensaísta reflecte:

« (...)E este confronto estilístico pode ser apreciado na presente encenação mediante o confronto cénico com o *Auto da Feiticeira Cotovia*, texto paradramático incluído no livro *Comunicação* (1959) que João Mota teve a intuição de inserir estrategicamente, a abrir o segundo acto, na festa dada pelo protagonista, numa cena marionetística e musical de teatro-dentro-do-teatro em que personagens e figurantes são o público-alvo primário;

(...)»

¹⁵ Idem, Poesia Completa O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, ed. cit., *Comunicação* 1959, pp.177-179.

¹⁶ Idem, ibidem. Inéditos 1973/ 76, «Saudade», p.405

Na sensualidade ardente do donjuanismo, pela qual este é mais correntemente identificado, poderá radicar na obra nataliana uma sua expressão feminina, ainda que dela não se possa naturalmente inferir a multiplicidade dos objectos amados, tão só inflectir a cegueira assumida do instinto, tradicionalmente interdito, sobretudo numa sua explicitação de mulher:

*«Há dias em que sou monja
Há outros em que sou fêmea
E, embruxada, na fogueira
Do amor ponho mais lenha.»¹⁷*

Mas logo a segunda estrofe elimina a aparente formulação antitética para as baralhar, da mesma forma que D. João se há-de constituir em mito de castidade, ainda por paradoxo, carne por excesso sublimada na mais etérea ausência dela, respondendo à ancestral lenda, segundo a qual D. João se fizera monge, depois de negra vida de devassa, morrendo em santidade num mosteiro:

*« Nos dias em que sou monja
Ardo nos claustros da lua.
Nos dias em que sou fêmea
No sol arrefeço, pudica.»¹⁸*

¹⁷ Idem, *ibidem*, *Inéditos* 1947-55, «Há dias e dias...», p.55. No mesmo sentido, ainda em *Poemas* 1955, o poema «Auto-Retrato»:

*« (...)
Por vezes fêmea. Por vezes monja.
Conforme a noite. Conforme o dia.*

(...)»

¹⁸ Idem, *ibidem*, o mesmo livro, no mesmo poema, p.55. Curioso será registar que este instinto assim proclamado resulta tanto mais provocatório quanto se associa ao anticlericalismo mais mordaz e malicioso, na mesma obra e nos anos 40/ 50, conforme está patente em «As alunas das Doroteias».

A mesma aproximação amorosa da morte exprime-se, neste volume, num poema como «Gélido Amor», p.56:

*« De mármore fora
Meu corpo indiferente
E nele serias
Estátua jacente
Do amante, fulgor
Da mulher que eu valho
No que, por amor,
Em mim te amortallo.»*

De um pujante erotismo confirmado em grande amor, apesar da maldição social, resultará, na obra de Natália Correia, a mais celestial das experiências humanas:

« (...)
Porque é virtude tocar-te
Tu és mais puro que um deus
Purificas o que afagas.
Meu amor, só de afagar-te
A minha mão chega aos céus
E sou mais forte que as pragas.»¹⁹

No essencial, esta superação do maniqueísmo tradicional de que participa, por excelência, a peça D. João e Julieta de Natália Correia, abraça, como já brevemente introduzimos, a herança da singularidade mítica do Dom Juam de Molière, desde logo na deliberada filiação clássica de um drama que concentra os seus três actos numa tripla unidade que, assim, mais apimenta a dimensão desordeira de uma criação que linearmente faz corresponder a constrangida corte de Luís XIV, sob o ferrete da Companhia do Santíssimo Sacramento de Paris, ao salazarento Portugal, sob a absolvição de um Cardeal Cerejeira. À despromovida prosa do Dom Juam francês que só na fala do desrespeitado pai Dom Luís, símbolo de uma aristocracia ultrapassada nos seus autênticos valores já absurdos, equivalerá uma prosa poética que oscila entre o excelso do diluído soneto nas falas harmoniosas de Romeo and Juliet, de William Shakespeare, e a caricatura de uma herança de António Patrício que perfila uma Julieta estafadamente intelectual, distante da singeleza eloquente da original²⁰. Consciente da essência e da sua degeneração também na construção das personagens, Natália Correia parece esboçar este mesmo movimento de D. João para Janico, como em Molière, de Dom Juan para Sganarelle, em certa

¹⁹ Idem, ibidem, no mesmo volume, «Fado», pp.57-58. Os Inéditos 1955/57 agudizam-no no puramente sagrado e cristão, em «Novas notícias que os amantes dão de Cristo ao mundo», p.97:

« Senhor, foi pelos amantes que morreste na cruz.
Tempo é de nos dizeres que esse teu sofrimento
É o espelho dos seus corpos extasiados e nus.
(...)»

²⁰ Idem, D. João e Julieta, ed. cit., p.82, por exemplo:

« Repara que pela primeira vez tu recorres à inverosimilhança da tua lógica para explicar um facto que te transcende. Eu ultrapasso-te, D. João... e tu tremes... porque sentes na minha transposição do teu ser eu sou um prolongamento de ti mesmo... Despe os brocados da tua arrogância para que a tua nudez tenha a pureza das linhas de Romeu...»

medida. Caricatura de D. João na frivolidade ostensiva que o aparenta à essência, Janico – e a concepção do nome indica bem tal disforia – assemelha-se ao amaneirado e pretensioso valet de Dom Juam que o censura porque gostaria de ser o amo, na sua grandeza aristocrática, mesmo pelintra, e na sua transbordante sedução, sobretudo arrogância. A Julieta de Natália Correia poderá bem corresponder à epifania final de D. Elvira em Dom Juan ou le Festin de Pierre, no quanto esta descarna a desamada esposa do sedutor que depressa esquecera o seu rapto do convento, onde, tranquila até o conhecer, amava a Deus, identidade a que Dom Juam aspira, por rivalidade. A casta donzela de Shakespeare corresponde, então, ao anjo de Molière, não, como na comédia francesa, para converter o pecador, tentando poupá-lo às labaredas de um inferno barroco, mas – e aqui reside uma singularidade nataliana – para o salvar pela morte, culminância de amor, conforme já sublinhámos na sua Poesia, e superação do tédio. De resto, este tédio, normalmente assimilado a um *spleen* finissecular, quando não de modo específico ao D. João e a Máscara de António Patrício (e não sem particular, mas excessivamente óbvia pertinência) é deveras latente no perfil desempregado e insatisfeito de uma aristocracia louisquatorziana, ávida de guerra e de conquistas, irrequieta nos labirintos de Versalhes, que, confessa, nas palavras de um seu lídimo representante:

« (...) Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne; et j'ai, sur ce sujet, l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs; je me sens un coeur à aimer toute la terre; et, comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.

(...) »²¹

Mas é o próprio jovem Dom Juam de Molière que se autocaracteriza de impetuoso, introduzindo um contraste fundamental em relação ao D. João de Natália, envelhecido, sem viço, vivendo das memórias, de resto difusas, de um passado que o sedutor francês não chegará a ter, por morrerem jovens os que os deuses amam? No mesmo sentido, o fantástico repasto de Dom Juam com a estátua do Comendador, cujas razões do crime são diluídas no drama francês, com efeito possivelmente

²¹ MOLIÈRE, *Oeuvres complètes, Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Paris, Seuil, 1962, pp.267-8.

desculpabilizador em relação ao texto fundador de Tirso de Molina, é aqui substituído por um baile que se constitui em mera sombra do esplendor dos bailes do Solar de Palmeira de outrora: o anfitrião demora-se, não acolhendo os seus convidados decadentes, amargos e vazios, ou jovens e pretensiosos, todos se escondendo atrás de máscaras que os revelam na maior das transparências clownescas. Do festim seiscentista, com o seu vinagre, os seus escorpiões e um Sganarelle tolhido de medo, transfere-se o horror fantástico, transcendental, para uma dimensão social ampla de uma alta burguesia lisboeta, venenosa e falsa, incrível no acinte quotidiano com que degrada o amor em mentira. Neste âmbito, a inverosímil estátua do Comendador convidando concretamente Dom Juam para um jantar bizarro pulveriza-se em D. João e Julieta numa imagética mais ampla da lenda que vive dentro do homem, ela amada e este odiado, a um tempo, pelo mundo:

«(...) Se havia alma, ela esgotou-se nessa contínua e surda perseguição. Tudo o que resta é corpo_ a estátua absoluta voltada para o sol... E a dolorosa volúpia de se saber que dentro em pouco é noite. Mas logo... o astro voltará a brilhar. E o glorioso momento da recriação. (...)»²²

Se a tragicomédia francesa oferece o desenlace fatal da condenação do libertino pela mão desse Além que primeiro através da depuração de Elvira o tenta redimir, para derradeiramente o conduzir até ao fogo dos condenados pela mão que o pecador não recusa, o drama de Natália Correia afogará D. João no mar, desaparecendo num barco com Julieta, em pleno temporal, claríssima imagem do suicídio, ela própria maldita, libertação única para o inferno vivido de uma recriação infinitamente compreendida, não sem o esgotamento do humano e uma aproximação por demais provocadora do divino. Aqui é Julieta quem toma D. João pela mão, conforme registará Daniel, a única personagem equilibrada deste antro, ele próprio vítima de uma mulher que constitui promessa de um inferno de amar:

« (...) Os dois tinham uma atitude estranha. Ela conduzia-o pela mão e ele deixava-se levar como um sonâmbulo. Pareciam dois actores duma cena irreal... Saíram por aquela porta... Saíram por aquela porta... a

²² CORREIA, Natália, D. João e Julieta, ed. cit., p.80. Na p.86, retoma-se, ainda, a imagem da estátua, aproximada à condição do humano, por paradoxo:

« (...) Diziam lá vai o super-homem. Era um grito de ódio e de amor. Por isso me seguiam. Eu estava na posição super-humana de ser condutor de rebanhos, porque entre mim e os rebanhos se haviam quebrado todas as pontes de complacência. Existe porventura combinação mais cruel do que a de se poder ser estátua e gente ao mesmo tempo? (...)».

*situação despertou-me uma certa curiosidade.(...) Desceram vagarosamente a rampazita que conduz à praia. Durante algum tempo eu pude distinguir os dois vultos enlaçados. Depois, houve uma série de movimentos rápidos... Ele empurrou um bote junto do qual tinham parado... saltaram para dentro do barco e fizeram-se ao mar. (...)*²³

Em D. João e Julieta, há, para além do mais, uma outra concepção de aristocracia que se subtrai à tradição sanguínea e corriqueira destes mascarados do baile; uma elite dos comportamentos, rigorosa na realização destemida da sua natureza, indiferente à maldição social, coincidente com a identidade donjuanesca e convergente com o sujeito poético da obra poética nataliana:

*« (...)Há um terceiro tipo que podemos classificar de aristocrático: (...) Os seus movimentos são espontâneos e têm a graça da independência, O que irrita os outros, possessos do medo ou da cólera. E como estes são em maioria,expulsam-nos das suas cidades, apontando-os como indesejáveis. (...) »*²⁴

A casa solarenga banhada pelo mar onde decorre a acção desta peça constitui-se em sinédoque do Portugal, cujo retrato transgressor não agradaria à Censura: a nata de Lisboa com casamentos de fachada, como o de Maria Luísa e de Edmundo, banais na mentira com que vestem a respeitabilidade e o adultério cobarde; o Jovem Loiro denso e snob na sua homossexualidade adoradora de D. João; uma filha clandestina que cresce no segredo de uma falsa paternidade e, qual Electra, vive a paixão cega pelo autêntico pai, num gesto hereditário de Narciso; um seu noivo, Daniel, maduro salvador de uma perigosa fascinação pelo incesto; D. João envelhecido numa crónica que «se tem aporcalhado muito», no dizer do banqueiro, decadente na memória de uma demanda infrutífera e antiga, atacado pela maledicência dos que o dizem outrora guru de uma seita reabilitadora de Sodoma²⁵,

²³ Idem, *ibidem*, p.98. A incestuosa amada de D. João acusará o seu namorado de ter permitido este suicídio sem ter tentado evitar o desaparecimento do seu divino rival, facto que integra mais uma tensão num drama quase eléctrico.

²⁴ Idem, *ibidem*, 1ª cena do 1º acto, p.45. Rita, filha de D. João sem o saber, inclui o pai neste lote aristocrático.

²⁵ Idem, *ibidem*, p.39-Janico:

« Não. Essa já está arquivada. Garantiram-me que o João fundou uma seita cujo fim é o esclarecimento à luz da estética de certos factos históricos julgados condenáveis pela moral exegética. Entre outros casos pugnavam pela reabilitação de Sodoma. E então não queira saber do que constava a cerimónia da iniciação. (...)»

anfitrião de uma mascarada em que as máscaras revelam a verdade das pessoas e em que o quotidiano se institui em falsidade cara a cara, numa barroca evocação de *theatrum mundi*, intrínseco ao pensamento de Natália Correia²⁶, imagem clara da tensão entre a essência e a aparência, grosseira tirania da segunda sobre a primeira. A Julieta redentora desta peça encerra-se numa ambiguidade que deverá permanecer enquanto tal, definível só em relação ao seu elenco feminino; a ela lhe cabe a inversão da realidade, a vitória apoteótica, na degenerescência da atmosfera outonal contudo, do arquétipo sobre as sombras, mão da morte que acompanha D. João ao suicídio lusitano no mar tumultuoso de um Portugal perdido, afinal maníaca foragida de um manicómio que imaginava ser a heroína de Shakespeare. O inesperado cinismo de um desenlace tão disfórico, associado à qualificação geral de convivas psicopatas, numa alusão mordaz à fina flor da sociedade lisboeta, doente de tão fingida e frustrada, esvazia, num ápice amargo, o impossível que momentaneamente julgámos possível no Teatro, espaço por excelência de construção de realidade: os paradigmas beijando-se, as essências lado a lado, loucos cada um à sua maneira da obstinação na verdade.

Afinal D. João poder-se-á ter equivocado, por ironia e desgraça, dando-se à morte do mais perfeito amor com uma Julieta de pacotilha, mais uma imitação da essência, que no fundo não o pode redimir da mãe de sua filha, falsária do conforto e do oportunismo, impossível companheira de demanda, nem dela própria, Rita, pelo maior interdito civilizacional do incesto de que o amor de mãe a protege²⁷, pagando o alto preço social da verdade revelada: D. João é o seu verdadeiro pai, assim se explicando o espelho narcísico que atrai, em reciprocidade sanguínea, o sedutor e Rita, a única criança com que se enterneceu. Ou, pelo contrário, num mundo em que tudo está confundido, talvez o equívoco não faça sentido, porquanto, se a máscara ostenta a realidade, no baile decadente que é este Portugal, poderá a loucura, como em Erasmo de Roterdão, ser mais verdadeira do que as dúplices identidades do solar de Palmeira.

²⁶ Idem, *ibidem*, p.59:

« (...) Mas o que mais te perturba é a ideia de não haver lugar para ti, no drama. (...)»

« Vejo que te concedes o privilégio da distribuição dos papéis. Minha querida: eu sou um actor rebelde. Além disso, como crítico sou exigente.

« O teu processo dramático está bem longe de me satisfazer. »

²⁷ Esta protecção autêntica, que em nada, neste drama, se poderá confundir com uma psicanalítica rivalidade amorosa entre mãe e filha, é perfeitamente coerente com um valor e imagem sagrados na Poesia de Natália Correia: a Mãe, muitas vezes coincidente com o espaço mítico da Ilha, origem e retorno, nessa circularidade essencial em que parece exprimir-se uma cosmogonia nataliana. No mesmo sentido, aquando do Colóquio da APPHIM, Out.2002, apresentámos um ensaio que aguarda publicação, intitulado: « Evocação da Infância e Memória Açoriana na Obra de Natália Correia.

Se é de crer que ao Estado Novo lhe repugnaria a simples indecência do encontro do «cínico, ímpio e dissoluto» com o «santuário de Julieta», não conseguindo vislumbrar em D. João o incansável peregrino da sua castidade, apesar da peça insistir na didáctica desta sua grandeza deturpada, não deveria a censura epocal ter deixado de captar a denúncia central, a mais imperdoável transgressão de Natália Correia: o mito de um país de brandos costumes que exilou D. João em Paris, esboroando-se numa elite sórdida, incapaz e hipócrita²⁸.

Parece é manter-se intocável a ambiguidade do protagonista em Molière e em Natália Correia, independentemente do julgamento social que o anatemiza, mas com uma complexidade que ultrapassa certa crítica tradicional: mais do que superar o pecador inegável, não se trata tão só de o fazer amável (e não foi Jean-Baptiste acusado de simpatizar excessivamente com o seu devasso?) disfarçadamente, mas sim de assumir a presença do divino e do diabólico, indissociáveis, no humano, sem exclusão possível²⁹. Assim se desfaz o triângulo da escrita de D. João e Julieta, porquanto o unidimensionado D. João de Guerra Junqueiro não participa dessa virtude do defeito e desse defeito da virtude, ainda que a sua linear intenção morigeradora tenha sido treslada em indecência³⁰. Este acaba, como «um malandro ignóbil», na expressão justiceira do seu autor, morrendo de fome a pedir esmola, «coberto de chagas e de vermes, no esterquelínio» do Romantismo piegas que desaba em A Morte de D. João, através das «IV Ilusões»³¹ do ingénuo poeta que em Messalina julgando beijar os olhos de Julieta que abstractamente procurava, à semelhança do Romeu de Shakespeare que vive enamorado do próprio amor. E se não é no inventor do encontro de D. João com Julieta, quase usurpado pelo poeta ao roubar-lhe a mágica guitarra da sedução, que Natália Correia acolhe a sugestão

²⁸ À luz de escândalos que fracturam actualmente Portugal, na incidência de crimes que comprometem gente prestigiada, fica bem patente a dimensão quase visionária e ainda transgressora do drama de Natália Correia que aqui nos ocupa.

²⁹ Recentes e muito estimulantes são as leituras, no sentido desta complexidade superadora de uma crítica tradicional, de Patrick Dandrey, em Dom Juam, fils de Francion?, in Mythe et Histoire dans le Théâtre Classique, Hommage à Christian Delmas, 2002 e de Antony Mckenna, «Molière et l'imposture dévot», in La Lettre Clandestine n°10, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 2001. Hoje é já impossível ler-se Literatura Francesa Clássica ignorando-se a investigação dos últimos dez anos.

³⁰ GUERRA Junqueiro, A Morte de D. João, Porto, Lello e Irmão, 1949, «Prefácio da Segunda Edição», p.8:

« (...) Esses homens disseram-vos coisas horrorosas. Os sacristães da moralidade tocaram a rebate no carrilhão das conveniências hipócritas. Correram as bombas cheias de água-benta para apagar o incêndio, isto é _ o livro, e estabeleceu-se à roda dele um zeloso cordão sanitário, o que não impediu que se vendessem rapidamente 1.200 exemplares. (...)»

³¹ Idem, ibidem, pp.11-114.

do paradoxal D. João de Palmeira, é certo que é aqui que se oferece a estratégia irresolúvel do equívoco de identidade, na sobreposição mítica e lunática de prostitutas que se apresentam ao sonho do poeta como Beatrizes, Julietas e Ofélias. No mesmo sentido, no drama nataliano se não resolve a outra ambiguidade de uma doida varrida fugida de um manicómio que D. João abraça como a única donzela de Verona capaz de o amar e morrer com ele, estilizando a dignidade trágica de uma lenda feita degradante comédia. Ou, ainda, escrito o encontro perfeito dos perfeitos amantes, a possibilidade de a verdadeira Julieta ter sido tomada por louca, num mundo avesso ao Romantismo ao ponto de não a reconhecendo e ela, como permanência na tradição literária portuguesa.³²

Cristina A. M. de Marinho

³²Vide CORREIA, Natália, Poesia Completa..., ed. cit., Sonetos Românticos 1990, p.569:

« Não ofendas a Santa Sabedoria
julgando de ânimo leve o Romantismo.
Humildemente nele escuta as vozes
Que te dizem:
O itinerário é interior.

(...»

Muita da retórica balofa que habitualmente se atribui a Junqueiro pode também ser nataliana. Só uma releitura crítica destes autores, em continuidade, poderá reformular juízos precipitados e preconceituosos.

A DECLAMAÇÃO LÍRICA DE BASÍLIO DA GAMA: UM INÉDITO RECUPERADO

*Para o Doutor Jorge Osório,
(meu) Professor, Director, Colega e Investigador exemplar*

Em trabalho recente, Vânia Pinheiro Chaves¹ chamou a atenção para as obras desaparecidas do brasileiro José Basílio da Gama (1741-1795), uma situação aliás relativamente comum no panorama literário da época – mesmo entre os poetas maiores – e que parece ter atingido com particular acuidade os poetas originários do Brasil. Fazendo a distinção entre o grupo vago das obras que, segundo uma tradição mais ou menos lendária, teriam sido destruídas depois da morte do poeta e os textos de que há referência concreta em documentos sensivelmente contemporâneos, a investigadora refere-se a uma «Declamação Lírica» que teria sido proibida pela Mesa Censória, sugerindo que «deveria ser um seguimento da sua *Declamação trágica*».

Embora Vânia Chaves não o especifique, pude verificar que o documento que transmite essa informação é o Códice 8582 da Biblioteca Nacional de Lisboa, em cuja p. 148 vem transcrito um soneto atribuído a Basílio começado pelo verso «Lerei no meu Camões como até gora». Em nota ao v. 12 (“Tornás-te a declamar, foste proibido”), informa o compilador: «Outra Declamação lírica, que não deixou correr a Meza Censória». Foi justamente esta obra que, embora anónima, tive recentemente oportunidade de encontrar numa miscelânea manuscrita da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

¹ *O Despertar do Gênio Brasileiro – Uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama*, Campinas, Editora da Unicamp, 2000, p. 30.

Intitulado «A Declamação / Lyrica. / imitação livre de Mr. Dorat. / á S. L. ***/ Lisboa. / 1773», o poema vem no Ms. 330 dessa biblioteca, ocupando os f. 179r-184v. Apesar da anonimia, creio que a informação anteriormente citada não deixa dúvidas quanto à identificação do autor, tanto mais que, como sugerira Vânia Chaves, também se trata de uma “imitação livre” – ou tradução livre, ou paráfrase – de um texto pouco citado na literatura em língua portuguesa da época: *La Déclamation Théâtrale*, de Claude-Joseph Dorat, um tratado em verso publicado entre 1758 e 1767. De facto, Basílio da Gama tinha dado à estampa no ano anterior, em 1772, *A Declamação Trágica. Poema dedicado às Belas Artes*², que – apesar de o autor o não declarar – é também uma tradução livre dessa obra, como aliás os poucos especialistas que abordaram o tema já tinham notado. Acresce ainda que é bastante provável que Basílio da Gama tenha feito outras incursões pelo teatro: Vânia Chaves admite a hipótese de ele ter traduzido *A Dama dos Encantos*, de Goldoni, e o *Tartufe*, de Molière, e recorda que Varnhagen já havia afirmado que Basílio traduzira peças de Goldoni e Metastasio.

Um outro elemento que comprova este interesse do autor brasileiro pelo teatro é uma «Epístola a Jozé Bazilio da Gama sobre a utilidade de hum Theatro em Coimbra», que figura em duas miscelâneas manuscritas: o Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, em que vem anónima, e um manuscrito que pertence à biblioteca particular do Dr. José Mindlin, de São Paulo, em que o texto é atribuído a “J.C.D.M.”. Tecendo considerações sobre a importância e o interesse do teatro, o autor rebate os argumentos contrários ao estabelecimento de um teatro em Coimbra, solicitando o apoio do criador de *O Uruguai* a essa iniciativa: «Os meios me descobre, o modo me insinua, / Com que possa, ajudando a santa intenção tua, / Fazer que no Mondego, como no Douro e Tejo, / Se honre e preze o Teatro, que é todo o meu desejo» (v. 9-14).

Este conjunto de elementos, mais do que tornar praticamente irrefutável a atribuição a Basílio da Gama do texto em causa, chama a atenção para um aspecto ainda mal esclarecido da obra basiliense: a sua relação com o teatro. O objectivo deste artigo não é contudo a abordagem global dessa problemática. Limitar-me-ei à apresentação e edição do inédito agora recuperado, notando de passagem a *liberdade* da tradução.

Começo pois por uma breve nota sobre o autor do texto *imitado*, Claude-Joseph Dorat. Nascido em Paris, a 31 de Dezembro de 1734, Dorat cultivou quase

² Lisboa, Regia Officina Typografica.

todos os géneros, alcançando certa notoriedade com alguns dos seus textos, como a heróide *Abélard à Héloïse* (1758) ou os romances epistolares *Les Sacrifices de l'Amour* (1771) e *Malheurs de l'Inconstance* (1772). No domínio do teatro, escreveu tragédias como *Régulus* (1765), *Théagène* (1766), *Les Deux Reines* (1770) e *Pierre Le Grand* (1779), e comédias como *Le Célibataire* (1776), *Le Malheureux Imaginaire* (1777), *Les Prôneurs ou Le Tartuffe Littéraire* (1777). Sobre as artes do palco, publicou, como fica dito, o tratado em verso *La Déclamation Théâtrale* (1758-1767). Viria a falecer, em Paris, a 29 de Abril de 1780.

Passando agora à comparação do poema de Basílio da Gama com o original de Dorat, importa começar por dizer que o ponto de partida foi o canto III, intitulado “L’Opéra”, que não foi contudo aproveitado na sua totalidade, como o comprova desde logo o facto de o primeiro ter 186 versos e o segundo 512. De forma mais específica, é possível notar a seguinte correspondência – aliás bastante livre – entre os dois textos:

- 1-27 (Basílio) / 1-26 (Dorat);
- 28-44 / 29-48;
- 45-92 / 51-98;
- 93-96 / 101-104;
- 97-118 / 107-128;
- 119-120 / 131-132;
- 121-126 / 135-140;
- 127-136 / 143-152;
- 137-144 / 221-228;
- 145-150 / 173-178;
- 157-186 / 383-412.

Os v. 151-156 do poema de Basílio da Gama são os únicos que não encontram correspondência no original. Esta passagem inovadora parece ser dirigida a uma cantora lírica da época, designada como “Adriática Sereia” e como “Alcina bela”. A primeira expressão obriga-nos a colocar a hipótese de o poeta brasileiro se dirigir à veneziana Anna Zamperini, que esteve em Lisboa entre 1770 e 1774. À partida, trata-se de uma possibilidade remota: é sabido que Basílio da Gama participou na fase da Guerra dos Poetas conhecida por Zamperineida³, atacando de modo

³ As composições atribuídas a Basílio da Gama estão publicadas no trabalho de Alberto Pimentel: *Zamperineida — Segundo um manuscrito da Bibliotheca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, editor, 1917. São elas: a sátira «Que alegre era o Entrudo em outros tempos» (p. 177-184); a paródia a uma passagem do canto IV de *Os Lusíadas*, começada pelo verso «Mas uma velho de aspecto vencrando» (p. 208-215); e a décima «Conheceu não muito cêdo» (p. 216).

contundente o principal panegirista da cantora italiana, o também brasileiro P.^e Manuel de Macedo. Observe-se contudo, em primeiro lugar, que não há certeza autoral sobre alguns desses poemas atribuídos ao mineiro. Note-se, por outro lado, que os ataques são mais dirigidos contra Macedo – e também Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral – do que propriamente contra Zamperini. Um último argumento reside na circunstância de, tanto quanto pude apurar, não ter passado, em 1773, por Lisboa outra cantora lírica a quem pudesse ser dirigida a passagem em questão.

Concluindo o confronto entre os poemas de Basílio e de Dorat, importa indicar os versos não aproveitados pelo autor brasileiro: 27-28; 49-50; 99-100; 105-106; 129-130; 131-134; 141-142; 153-172; 179-220; 229-382; 412-512. Contra o que uma leitura imediata destes dados poderia sugerir, o facto de Basílio da Gama ter deixado de lado cerca de 63% do texto de Dorat não comprometeu a “fidelidade” da sua tradução. Foram mantidas as bases essenciais do ideário do poeta francês: o enaltecimento da música e da harmonia; a importância de o actor (atriz) ter certos atributos e de estes estarem em conformidade com a personagem que interpreta; as considerações sobre a arte da interpretação; a defesa da melodia como “alma do Universo” que tem o poder de tornar a vida mais agradável. O confronto verso a verso entre os dois poemas conduz a conclusões semelhantes: afastando-se – com frequência claramente – do original, Basílio da Gama conserva o essencial do seu modelo. Parte deste afastamento decorre aliás de opções métricas: os alexandrinos de Dorat aparecem traduzidos em decassílabos, diferentemente do que acontecera, no ano anterior, com a *Declamação Tragica*, em que o autor de *Quitúbia* fizera um dos primeiros (senão o primeiro) ensaios de utilização do alexandrino na poesia portuguesa, combinando o alexandrino francês com o alexandrino espanhol, como já foi notado por vários comentadores⁴.

Feita esta breve apresentação, editarei de seguida o poema inédito de Basílio da Gama, de acordo com as normas que tenho vindo a seguir para textos deste período⁵. Seguir-se-á a reprodução integral do poema de Dorat, na versão de 1766⁶. Por último virá uma apresentação comparativa das partes coincidentes dos dois textos.

⁴ Cfr. HOLANDA, Sérgio Buarque de — *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 500-503 e COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.) — *A Literatura no Brasil – Volume 2 – Parte II: Estilos de Época – Era barroca / Era neoclássica*, 4.^a ed., revista e atualizada, São Paulo, Global, 1997, p. 267.

⁵ Ver, por exemplo, *Poesia Dispersa e Inédita do Setecentista Brasileiro Francisco José de Sales*, Porto, Edição do Autor, 2001, p. 43-51.

1. *A Declamação Lírica*, de Basílio da Gama

Testemunho manuscrito: BCUC, Ms. 330, f. 179r-184v (an.)

A Declamação Lírica

Imitação livre de Mr. Dorat

À S. L. ***

Lisboa

1773

Desce dos Céus, ó sábia Polimnia,
Vem abrir-me os tesoiros da Harmonia.
Ouve as músicas aves, que me ajudam
E sua Deusa em coro te saúdam.
5 Mais suave se queixa a fonte pura,
Mais brandamente o Zéfiro murmura.
Lembram-se as flautas do que foram dantes¹
E falam entre os dedos dos amantes.
O arbusto geme, a gruta o eco entoa.
10 Vai fugindo a palavra e ao longe soa.
No honesto d'alma encantador recreio,
A música dos Céus ouvir eu creio.
A mesma Terra canta, o ar responde.
Vão as Estrelas, sem saber por onde,

¹ *Metamorfoses*, Livro III

Nt. I. Há seguramente erro ou gralha no original manuscrito. A comparação com o texto de Dorat mostra que a passagem em causa se refere a Sírinx, episódio que é narrado por Mercúrio no livro I das *Metamorfoses*, de Ovídio, vv. 689-713. Sírinx era uma ninfa arcádica, amada por Pã. Perseguida pelo deus e prestes a ser alcançada, nas margens do rio Ládón, transformou-se numa corça. Pã, pensando agarrá-la, abraçou apenas canas. Como essas canas, agitadas pelo vento, produziam um som semelhante à sua voz plangente, Pã cortou algumas de tamanho diferente, uniu-as com cera e formou o instrumento que leva o nome desta sua amada.

15 E arrebatadas por ocultas rodas,
Não se encontram jamais, girando todas.
Parece oposição e é simpatia;
Nenhuma parte da outra se desvia.
Rege o grande concerto o teu estudo,
20 Bem digno do imortal Autor de tudo.

Digna-te de habitar os mortais peitos,
Vem dar à melodia os seus preceitos.
Orna a Lírica cena de figuras,
Descobre as suas mágicas pinturas.
25 Ensina como põe o Canto em calma
Pelos ouvidos as potências da alma.
Guia, que eu já te sigo; e o verso ordena.

Ó tu que aspiras a calcar a cena,
Foge, se não tens oiro nos cabelos,
30 Branca mão, linda boca e olhos belos.
Deusas povoam o lugar que pisas.
Daqui escolhe o Amor Sacerdotisas.
Louvará minha Musa lisonjeira
Quem a Vénus empresta a cor trigueira
35 E num carro por cisnes no ar erguido
Vai assustar o habitador de Gnido,
Buscando pelas sombras do arvoredo
Amor, que ao ver a Mãe, fugiu de medo?

Não veja eu nunca Flora sem que veja
40 Que Zéfiro me faz morrer de inveja.
A boca, rindo, seja mais formosa
Do que esses que ela traz botões de rosa.
E seja a Aurora, para ser amada,
Mais bela do que a bela madrugada.

45 Seja o modo de andar, seja a estatura
Própria daquele de quem sois figura.
Alto Colosso, tu, por mais que faças,
Nunca podes fingir uma das Graças;
Nem Palas fingir pode uma criança.

50 A Palas não lhe basta o escudo e a lança.
Não diz o orgulho, que essas faces cora,
Com a simplicidade de Pastora.

Dai, com o tom que for mais oportuno,
A Diana rigor, cólera a Juno.

55 A cena com espíritos guerreiros
Ressuscita os antigos Cavaleiros,
Fantásticos Heróis, loucos errantes;
Se os quereis imitar, sede Gigantes.
Amadis dessa idade é muito cedo;
60 Eu quero um Amadis que faça medo.

Quando volta as raízes para o vento,
Aos Carvalhos do bosque ornamento,
Orlando, na figura e na grandeza,
Orne a Arte c'os dons da Natureza.
65 Pois, se não corresponde à nossa ideia
Nem finge, nem engana, nem recreia,
Busco Orlando, e em lugar de Orlando eu acho
Um Herói meio Herói, meio penacho,
Que apenas pode, quando o siso perde,
70 Arrancar papelões tintos de verde.
Em vão se cobre de elmo e de coiraça.
Rio-me do Pigmeu que me ameaça.

Só a Reção encanta e persuade.
Quer-se no fingimento ar de verdade.

75 Conforme o tom da voz, ensine a Arte
Se deveis ser Adónis ou ser Marte.
Um metal de voz doce é importuno
Na boca de Tritão ou de Neptuno.
Assim cantam no bosque as Divindades;
80 Fala-se noutro tom às Tempestades.
Tapam co'as mãos os Ventos os ouvidos
E não se hão-de enfrear com sustentidos.
Jove, que o claro Olimpo senhoreia,

85 Se veria insultado da plateia
Se viesse de nuvens rodeado
Intimar em falsete ordens do Fado.

90 Porém não basta a voz nem a figura
Para aperfeiçoar[d]es a impostura,
Se falta das acções a propriedade
Que transforma a ilusão em realidade.
Mui rijo aquele braço vai girando.
Deve ser este músculo mais brando.
Merece estudo vagaroso e lento
Cada postura, cada movimento.

95 A Natureza ornada é mais amena.
Aprende a desenhar-te sobre a cena.

100 A ilustre Arte de Apeles, muda escola,
Todos os seus tesoiros desenrola;
E nos mostra os semblantes e a figura
Dos Heróis que revivem na pintura.

105 Observa que paixão nesta pessoa
Que fere a terra e os Céus amaldiçoa!
Vê um que rodeado de desgosto
Banha com tristes lágrimas o rosto.
Aquele ama ofendido e agrava e adora.
Foi Pai e não é Pai, este que chora.
Olha, bem que se vê que a ira encobre,
A cólera de Aquiles quanto é nobre!
Ah, quanto tem no rosto de violento!
110 Cada fibra lhe exprime um sentimento.
Vê Marte, que parece que respira;
Vénus lhe infunde amor, lhe despe a ira;
Dos braços de alabastro busca o enleio.
Lânguido o rosto no nevado seio

97. Apeles — Pintor natural de Colophon, na Lídia, que viveu na segunda metade do século IV a.C. Embora as suas obras sejam apenas conhecidas através de referências e de descrições, é tido como o maior pintor da Antiguidade.

115 Cuida que extingue a chama e mais a acende.
Da amada boca a sua boca pende;
E os ternos olhos no inflamado rosto
Estão nadando em lágrimas de gosto.

120 Consulta de Rubens a mão e a tinta.
Mais agrada o Actor que melhor pinta.

Quando o famoso Músico exercia
O poder soberano da Harmonia
E ao som das cordas de oiro que tocava
O génio de Alexandre dominava,
125 Fazendo que se lesse no seu rosto
Ou vingança, ou amor, ou mágoa, ou gosto,
De ardor contra Persépolis o enchia
Ou no seio de Taís o entorpecia,
O Orfeu, ora suave, ora violento,
130 Não ajudava o mágico instrumento?

Os olhos do Cantor, cheios de espanto,
Pintavam as paixões melhor que o canto.
A agitação era a de quem delira.
O gesto acompanhava o som da Lira.
E a acção, que a tudo o mais levava a palma,
Comunicava à voz o fogo da alma.

Tu, que a varinha mágica sacodes,
Se não tens mais do que ternura, podes
Co'a irada mão cobrir de luto os ares,
140 Deter a Lua e inchar o seios aos mares?
Baixar sem susto às tenebrosas casas
E pôr o freio aos teus dragões com asas?
Quer-se raiva e furor, não rosto terno;
Quer-se valor para invocar o inferno.

127. Persépolis – Capital do império persa aquemenita, foi construída por Dario I em 520 a.C..
Viria a ser destruída por Alexandre Magno em 351 a.C.

128. Taís – Cortesã ateniense, amante de Alexandre, terá sido a responsável pela destruição de
Persépolis e, sobretudo, pelo incêndio do seu palácio, apresentando essas acções como uma
vingança justa pelo incêndio de Atenas no século V conduzido por Xerxes.

145 Nosso gosto soberbo e delicado
Já não sofre o comprido recitado
Que sobre a cena, como no seu trono,
Parece um hino consagrado ao sono.

O recitado, a que a razão perdoa,
150 Deve voar como a palavra voa.

Mas não é justo que os meus versos leia
Quem te ouviu, Adriática Sereia.
Musas, vinde aprender de Alcina bela.
Correi a ouvi-la e ponde os olhos nela.
155 Antes de vê-la, eu mesmo não sabia
O mágico poder da Melodia.

Ó Melodia, ó alma do Universo,
Com a tua doçura orna o meu verso.
Tu dominas na Terra e nas estrelas,
160 Reténs o ar mas flutuantes velas.
Tu amansas os mudos nadadores;
Fazes sonora a habitação das flores.
O Orfeu do bosque, ao resplendor da Lua,
Dobra a sua cantiga em honra tua;
165 E sozinho, nas noites mais serenas
Gosta de modular as suas penas.
De bárbaras regiões sem Leis nem Numes
Tu abrandas os ásperos costumes.
Nas grutas onde habita o horror e o espanto,
170 O eco mais tosco sabe o som do canto.
Se a canora trombeta à guerra o chama,
Ergue a cabeça e a clina ao ar derrama,
Rincha, espuma o belígero ginete;
E mais leve que os ventos arremete.
175 Contigo a nossa mágoa é mais serena;
Tomas doce o trabalho e leve a pena.
Que fazem tantos, ao seu fado presos,
Que o Céu condena a tolerar desprezos?
O Segador, que o Sol queima e devora,
180 O Pastor, que amanhece antes da Aurora,

O cativo, que arrasta os grilhões de aço,
O Ferreiro, abaixando e erguendo o braço,
O Marinheiro junto à praia infida,
O humilde escravo sepultado em vida,
185 O Mendigo embrulhado em roto manto,
Enganam o seu mal c'o doce canto.

2. O poema original de Claude Joseph Dorat

La Déclamation Théâtrale, Poème didactique en trois chants, précédé d'un discours, Paris, Imprimerie de Sébastien Jorry, MDCCLXVI, p. 101-128

L'Opéra

Chant Troisième

Descends, viens m'inspirer savante Polymnie,
Viens m'ouvrir les trésors de l'auguste harmonie.
Tu m'exauces: déjà tous les Chantres des bois,
Te saluant en chœur, accompagnent ma voix.
5 L'Onde de ces ruisseaux plus doucement murmure:
Zéphir plus mollement frémit sous la verdure.
Les Roseaux de Syrinx, changés en Instrument,
Vont moduler des airs sous les doigts d'un Amant.
Cet arbuste est plaintif, cette grotte sonore:
10 La parole n'est plus, et retentit encore.
Dans le calme enchanteur d'un loisir studieux,
Ô Déesse, j'entends la Musique des Cieux,
La Terre a ses accens, et les airs lui répondent:
Les Astres dans leur cours jamais ne se confondent.
15 Les Mondes, entraînés par leurs ressorts secrets,
Toujours en mouvement, ne se heurtent jamais.
Paroissant opposés, ils ont leur sympathie:
Dans l'accord général, chacun a sa partie;
Et les Etres entr'eux, par ton art créateur,
20 Forment un grand concert, digne de leur Auteur.

Mais daigne enfin, quittant cette sphère hardie,
Assigner des leçons à notre mélodie.
De la Scène lyrique, objet de mes travaux,
Étale à mes regards les magiques tableaux.
25 Dis-moi par quels secours, le chant plein de ta flâme,
Peut s'ouvrir par l'oreille un chemin jusqu'à l'ame;
Ce qu'il doit emprunter, pour accroître son feu,
De l'esprit, de la force, et des graces du jeu.

Vous qui sur ce Théâtre oserez vous produire,
30 Reçutes-vous des traits assortis pour séduire?
N'allez point, sur la Scène usurpant un Autel,
Y faire huer un Dieu sous les traits d'un Mortel.
Le monde où vous entrez est peuplé de Déesses:
L'Amour, en folâtrant, y choisit ses Prêtresses.
35 Avec des traits flétris, un teint jaune et plombé,
Pourrez-vous, sans rougir, prendre le nom d'Hébé?
D'un œil indifférent verrai-je une mulâtre
Appliquer à Vénus sa couleur olivâtre;
Dans un char transparent, par des Cignes traîné,
40 Fendre les airs, aux yeux de Paphos étonné;
Et rappeler en vain cet enfant volontaire,
Qui s'est allé cacher à l'aspect de sa mère?
Que Flore, à mes regards n'ose jamais s'offrir,
Sans me faire envier le bonheur de Zéphir:
45 Sa bouche, au doux souris, doit être aussi vermeille,
Que les boutons de rose, épars dans sa corbeille.
L'Amante de Titon, pour fixer nos amours,
Doit avoir la fraîcheur du matin des beaux jours;
Et, sous les pampres verts dont Bacchus se couronne,
50 Le plaisir doit briller dans les yeux d'Érigone.

Que la taille et le port soient toujours adaptés
Aux rôles différens que vous représentez.
Des Colosses hautains, dont l'Amour fuit les traces
Pourront-ils badiner sous le corset des Graces?
55 La Naine pourra-t-elle, avec l'air enfantin,
Me retracer Pallas, une lance à la main;
Et l'orgueil menaçant d'une Reine en colère
Convindra-t-il au front d'une simple Bergère?

60 Sachez, quand il le faut, varier votre ton
Sévère dans Diane, emporté dans Junon.

Vous surtout qui voulez, dans vos fureurs lyriques,
Ressusciter pour nous ces Paladins antiques,
Tous ces illustres fous, ces Héros fabuleux;
Soyez, à nos regards, gigantesques comme eux.
65 C'est peu de m'étaler une jeunesse aimable,
Je hais un Amadis, s'il n'est point formidable.
Quand Roland déracine en ses fougueux accès,
Ces chênes orgueilleux, ornemens des forêts,
Je veux que, déployant une haute stature,
70 Il enrichisse l'art des dons de la Nature:
S'il n'en impose point à l'œil du Spectateur,
Si je ne confonds point le modèle et l'Acteur,
D'un tableau sans effet bientôt je me détache;
Je ne vois qu'un enfant, caché sous un panache:
75 Et dont le foible bras, jouant de l'esponçon,
Renverse, avec fracas, des arbres de carton.
En vain son œil menace, et sa main est armée;
Je cherche le Héros, et je ris du Pygmée.

80 Par la seule raison mon esprit enchanté,
Cherche dans le prestige un air de vérité.

Pour nous rendre les traits d'Adonis ou d'Alcide,
Le genre de vos voix peut vous servir de guide.
Des sons frêles et doux seroient choquans et faux,
Dans la bouche du Dieu qui régné sur les flots.
85 Ces organes sont faits pour briller dans des fêtes.
C'est d'un ton foudroyant que l'on parle aux tempêtes.
Quand les vents déchainés mugissent une fois,
Ils ne s'apaisent point avec des ports de voix;
Et Jupiter lui-même, armé de son tonnerre,
90 Se verroit, dans sa gloire, insulté du Parterre,
S'il venoit, s'annonçant par un timbre argentin,
Prononcer en fausset les arrêts du destin.

95 Mais c'est peu de la voix, c'est peu de la figure,
Si vous ignorez l'art d'achever l'imposture;
De parer ces présents, d'y joindre l'action,
Et cette vérité, d'où nait l'illusion.
Dans ce ressort trop dur mettez plus de mollesse:
Ces muscles trop tendus ont besoin de souplesse;
La grace et la beauté d'un Athlète vainqueur
100 Sont dans l'usage adroit de sa mâle vigueur.
Faites-vous, il le faut, une secrète étude,
De chaque mouvement et de chaque attitude.
Instruits par la Nature, apprenez à l'orner.
Sur le Théâtre enfin sachez vous dessiner.

105 C'est par là que Chassé regna sur votre Scène,
Et partage le trône, où s'assied Melpomène.

Prête à favoriser vos utiles efforts,
La Peinture a pour vous déroulé ses trésors.
Des grands Maîtres de l'art consultez les ouvrages:
110 Voyez-y nos Héros vivre dans leurs images.

L'un, pâissant de rage, arrachant ses cheveux,
Semble frapper la terre, et maudire les Cieux:
L'autre, plus recueilli dans ses sombres allarmes,
De son œil consterné laisse tomber des larmes.
115 Ici, c'est un Amant, vengeant ses feux trahis:
Là, c'est un Père en pleurs, qui reclame son fils.
Dans sa noble fureur, voyez comment Achille
Est fier et menaçant, quoiqu'il reste immobile:
Quelle ame dans ce calme, et quel emportement!
120 Chaque fibre, à mes yeux, exprime un sentiment.
Mars auprès de Vénus cherche en vain son audace:
La Fureur disparoît, et l'Amour la remplace.
Entre des bras d'albâtre, à tout moment, pressé,
Sur le sein qu'il caresse il languit renversé;
125 Son regard est brûlant, son ame est éperdue:
Aux lèvres de Cypris sa bouche est suspendue;
Et de son œil guerrier, où brillent les desirs,
Coulent ces pleurs si doux, que l'on doit aux plaisirs.

130 Du charme des couleurs qui pourroit se défendre?
Séduite par les yeux, l'oreille croit entendre.
C'est, quand l'Acteur peint bien, que nous l'applaudissons.
Raphaël et Rubens vous traçoient des leçons;
Et les fruits de leur art, vrai dans son imposture,
Sont des vols que leurs mains ont faits à la Nature.

135 Lorsqu'un Chantre fameux, une lyre à la main,
Déploit des accords le pouvoir souverain,
Et, par une harmonie ou belliqueuse ou tendre,
Maîtrisoit le génie et l'ame d'Alexandre,
Échauffoit ses transports, l'enivroit tour-à-tour,
140 De douleur, de plaisir, de vengeance et d'amour,
Lui faisoit à son gré prendre ou quitter les armes;
Pousser des cris de rage, ou répandre des larmes;
Rallumoit sa fureur contre Persépolis,
Ou le précipitoit sur le sein de Thaïs;
145 Puis-je croire son front, sans énergie,
De ces divers accens n'aidât point la magie?
Ses regards tour-à-tour altiers, sombres, touchans,
Peignoient les passions, mieux encor que ses chants:
Dans tous ses mouvemens respiroit le délire:
150 Son geste, son visage accompagnoit sa lyre;
Et de son action l'éloquente chaleur
Transmettoit à ses sons la flâme de son cœur.

L'organe le plus beau, privé de cette flame,
Forme un stérile bruit, qui ne va point à l'ame.

155 Que l'organe pourtant ne soit point négligé:
Cet utile ressort veut être dirigé;
La Nature le donne, et l'art sait le conduire,
L'affoiblir ou l'enfler, l'étendre ou le réduire.
Insinuant et doux, quand il faut demander;
160 Terrible et véhément, quand il faut commander;
Sourd dans le désespoir, sonore dans la joie,
Tantôt il se renferme et tantôt se déploie.
Le ton est tyrannique; il s'y faut asservir;
Mais les inflexions doivent vous obéir.

165 Selon que l'ame souffre ou que l'ame est contente,
 L'inflexion doit suivre, ou vive ou gémissante.
 Des sons autour de nous éclatent vainement;
 Leur plus douce magie est dans le sentiment:
 Le sentiment fait tout; c'est lui qui me réveille:
 170 Par lui, l'ame est admise au plaisir de l'oreille;
 Et je place l'Acteur, privé d'un si beau don,
 Au-dessous du fluteur, instruit par Vaucanson.

Notre goût, plus superbe avec plus de justesse,
 De nos récitatifs accuse la tristesse;
 175 Ces modulations, dont le refrain glacé
 Semble un hymne funébre au sommeil adressé.
 Le vrai récitatif, sans appareil frivole,
 Doit marcher, doit voler, ainsi que la parole.
 Pour lier l'action ce langage est formé,
 180 Et veut être chanté, bien moins que déclamé.
 Pourquoi donc tous ces cris, ces inflexions lourdes,
 Ces accens prolongés sur des syllabes sourdes,
 Ces froids glapissements, qu'on se plaît à filer?
 Cessez de m'étourdir, quand il faut me parler.

185 Quittez cet attirail, cette insipide emphase,
 L'écueil de notre chant, loin d'en être la base;
 Et ne vous piquez plus du fol entêtement
 D'endormir le Public mélodieusement.
 Vous pouvez, croyez-moi, sans que l'on en murmure,
 190 Presser, lorsqu'il le faut, et hâter la mesure.¹

Loin de moi le Chanteur, qui, jaloux d'un beau son,
 Est fidèle à la note, en choquant la raison.
 La célèbre le Maure, honneur de votre Scène,
 Asservissoit Euterpe aux loix de Melpomène.

¹ Il falloit bien que cela fût autrefois; on le prouve par la durée des Opéra de Lulli, beaucoup plus grandes aujourd'hui, que de son temps. M. Rousseau appuye ce sentiment dans sa Lettre sur la Musique Française.

195 Elle phrasoit son chant, sans jamais le charger;
Ce qui languissoit trop, elle osoit l'abrèger.
Ce long récitatif, où l'Auditeur sommeille,
Fixoit l'esprit alors, en caressant l'oreille;
Et le Drame lyrique, aujourd'hui si traînant,
200 Avec légèreté marchoit au dénouement.

Réservez, réservez la pompe musicale,
Pour ces morceaux marqués, où l'organe s'étale,
Où l'ame enfin s'échappe en sons plus véhémens,
Et donne un libre essor à tous ses sentimens.
205 Que vos inflexions soient alors soutenues;
Laissez-les expirer en de longues tenues;
Prodiguez le point d'orgue et les coups de gosier;
Le Public les exige, et va s'extasier;
Mais dans tous ces détours d'un Dédale perfide,
210 Que le motif de l'air soit toujours votre guide.
C'est ainsi qu'un Sculpteur, à qui l'art est connu,
Sous le voile toujours fait soupçonner le nû.

Dans ce fracas lyrique, et ce brillant délire,
Par un maintien forcé n'appêtez point à rire.
215 Craignez de vous borner à des sons éclatans;
Et gardez que vos bras, suspendus trop long temps,
Comme deux contrepoids qu'en l'air un fil balance,
Attendent, pour tomber, la fin d'une cadence.

Sans doute par le chant vous devez nous charmer:
220 Mais c'est au jeu surtout que je veux vous former.

Toi, qui veux t'emparer des rôles à baguette,
Si tu n'as pour talent qu'une audace indiscrete;
Pourras-tu, l'œil en feu, bouleverser les airs,
Faire pâlir Hécate, enfler le sein des mers,
225 Et perçant de Pluton le ténébreux domaine,
À tes Dragons ailés parler en Souveraine?
Tes yeux me peindront-ils la rage et la douleur?
Pour évoquer l'Enfer, il faut de la chaleur.
Ne va point imiter ces Sorcières obscures,

230 Qui n'ont rien d'infernal, si ce n'est leurs figures,
 Menacent sans fureur, s'agitent sans transport,
 Et dont le moindre geste est un pénible effort.
 Sisyphe, à leur aspect, est transit et succombe:
 De ses doigts engourdis sa roche échappe, tombe:
 235 Et l'ardent Ixion, surpris de frissonner,
 Sur son axe immobile a cessé de tourner.

Il faut que, dans son jeu, la redoutable Armide
 M'attendrisse à la fois, m'échauffe et m'intimide.

Dans ces rians Jardins Renaud est endormi.
 240 Ce n'est plus ce guerrier, ce superbe ennemi,
 Ombragé d'un panache et caché sous des armes;
 C'est Adonis qui dort, protégé par ses charmes.
 Armide l'aperçoit, jette un cri de fureur,
 S'élançe, va percer son inflexible cœur.
 245 Ô changement soudain, elle tremble, soupire,
 Plaint ce jeune Héros, le contemple et l'admire.
 Trois fois, prêt à frapper, son bras s'est ranimé,
 Et son bras par ses yeux est trois fois désarmé.
 Son courroux va renaître et va mourir encore:
 250 Elle vole à Renaud, le menace, l'adore,
 Laisse aller son poignard, le reprend tour-à-tour;
 Et ses derniers transports sont des transports d'amour.

Que ces emportemens sont mêlés de tendresse!
 Quel contraste frappant de force et de foiblesse!
 255 Que de soupirs brûlans! que de secrets combats!
 Que de cris et d'accens, qui ne se notent pas!
 À l'ame seule alors il faut que j'applaudisse:
 La Chanteuse s'éclipse, et fait place à l'Actrice.
 N'allez point vous piquer d'un froid compartiment:
 260 Marquez, marquez au ton plutôt qu'au sentiment:
 Ne vous amusez point à perler des cadences,
 Aux éclats ménagés joignez les réticences.
 L'Orchestre en vain prétend gouverner votre voix:
 La Nature vous parle, il faut suivre ses loix.
 265 Que m'importe, en voyant votre douleur profonde,

Si vous avez omis la valeur d'une ronde?
Il échappe souvent des sons à la douleur,
Qui sont faux à l'oreille et sont vrais pour le cœur.

270 Quand de Psyché, mourante au milieu de l'orage,
Arnould les yeux en pleurs me vient offrir l'image,
Et frémit sous la nue, où brillent mille éclairs,
Puis-je entendre sa voix, dans le fracas des airs?
J'aime à voir son effroi, lorsque la foudre gronde,
Et ses regards errans sur les gouffres de l'Onde,
275 Ses sons plaintifs et sourds me pénètrent d'horreur;
Et son silence même ajoute à ma terreur.
Grace à l'illusion, je sens trembler la Terre;
Cet airain, en roulant, me semble un vrai tonnerre:
Ces flots que l'Art soulève et sait assujettir,
280 Sont des flots écumans tout prêts à l'engloutir;
Et, lorsque le flambeau des pâles Euménides
Éclaire son désordre et ses graces timides,
J'éprouve sa frayeur, je frissonne, et je croi
Entendre tout l'Enfer rugir autour de moi.

285 Telle est du grand talent la puissante féerie:
Il rend tout vraisemblable, il donne à tout la vie;
Il embrase la Scène, et, pour donner des loix,
À peine a-t-il besoin du secours de la voix.

290 Comment à ces effets pourroit oser prétendre
Celle qui, par moments, intéressante et tendre,
Sensible par corvée, et folle par état,
Quand son air est chanté, sourit au premier Fat,
Provoque les regards, va mendier l'éloge
De ce jeune Amateur endormi dans sa loge;
295 Et, le cœur gros encor, l'œil de larmes trempé,
Arrange, en minaudant, tout le plan d'un soupé?

Que jamais votre esprit ne soit hors de la Scène;
Que votre œil au hazard jamais ne se promene;
Oubliez des balcons ces muets entretiens;
300 Vos regards sont distraits, ils détournent les miens.

Puis-je être intéressé, quand vous cessez de l'être?
Et sans un froid mortel puis-je voir reparoître
L'Automate chantant, dont les yeux libertins
Sont en correspondance avec tous leurs voisins?

- 305 Mais vous qui, dans nos chœurs prétendus harmoniques,
Venez nous étaler vos masses organiques,
Et circulairement rangés en espalier,
Detonnez de concert pour mieux nous ennuyer;
Vous verrai-je toujours, l'esprit et le couer vuides,
310 Hurlant, les bras croisés, vos refrains insipides?
Vous est-il défendu de peindre dans vos yeux,
Ou la tristesse sombre ou les folâtres jeux?
Pour célébrer Vénus, Cérès, Flore et Pomone,
Lorsque le tambourin autour de vous résonne;
315 Sous des berceaux de fleurs lorsque d'heureux Amans
Entrelacent leur chiffre, et gravent leurs sermens;
Ou que l'ardent vainqueur de l'Indus et du Gange,
Une coupe à la main, préside à la vendange;
Quand tout est rayonnant du feu de la gaité,
320 De quel œil soutenir votre immobilité?
Vouz gâtez le tableau qui par vous se partage.
De grace, criez moins, et sentez davantage;
Et que l'on puisse enfin sur vos fronts animés,
Trouver le sens des vers, para la voix exprimés...
- 325 La Scène s'embellit: sur des bords solitaires,
Je vois se réunir des groupes de Bergères.
Des Bergers amoureux ont volé sur leurs pas;
Apollon les appelle à d'aimables combats.
Des guirlandes de fleurs ont paré ces musettes;
330 Cent touffes de rubans décorent ces houlettes:
Déjà de l'art du chant on dispute le prix.
Les Juges sont Eglé, Silvanire, Cloris;
C'est dans leurs jeunes mains que brille la couronne;
C'est le goût qui l'obtient, et l'amour qui la donne.
- 335 Le goût seul dans ce genre assure vos succès;
Ou Nymphes ou Bergers, vous ne plairez jamais,

Sans ce tact délicat, cette subtile flâme,
Mystère pour l'esprit et délices de l'ame.

340 Tu lui dois ton génie, ô toi, Chantre adoré,
Toi, moderne Linus, par lui même inspiré.
Que j'aimois de tes sons l'heureuse symétrie,
Leur accord, leur divorce et leur économie!
Organe de l'Amour auprès de la Beauté,
Tu versois dans les cœurs la tendre volupté.
345 L'Amante en vain s'armoit d'un orgueil inflexible:
Elle courroit t'entendre et revenoit sensible.
Plus d'une fois, le Dieu que préside aux saisons,
Qui fait verdier les près, et jaunir les moissons,
Las du céleste ennui, jaloux de nos hommages,
350 Sous les traits d'un Berger parut dans nos bocages:
Sous ces humbles dehors, heureux et caressé,
Il retrouva les Cieux dans les regards d'Issé;
Et, goûtant de deux cœurs la douce sympathie,
Fut, Dieu plus que jamais, dans les bras de Clithie.
355 C'est lui sans doute encor qui vient, changeant d'Autels,
Amuser, sous tes traits, et charmer les Mortels.

Vous, qui voulez sortir de la foule profane,
Comme lui cultivez et domptez votre organe.
Corrigez-en les tons aigres, pesans ou faux;
360 En graces, comme lui, transformez vos défauts.

Prétendez-vous m'offrir le lever de l'Aurore?
Que votre foible voix par degré semble éclore;
Et, soudain déployée en sons vifs et brillans,
Me retrace du jour les feux étincelans:
365 De l'Amour qui gémit qu'elle exprime les peines,
Se joue avec ses traits et roule avec ses chaînes.
Peignez-vous un ruisseau? que vos sons amoureux
Coulent avec ses flots, et murmurent comme eux.

Répandez sur vos tons une aimable mollesse:
370 D'un organe d'airain soumettre la rudesse
À chanter les plaisirs et les ris ingénus,
C'est donner à Vulcain l'écharpe de Vénus.
Tel Acteur s'applaudit et se croit sûr de plaire,

Qui, d'une voix tonnante, aborde une Bergère.
 375 À peine dans son Art il est initié;
 Et c'est en mugissant qu'il me peint l'amitié.
 Mettez dans votre chant d'insensibles nuances;
 Des airs lents ou pressés marquez les différences.
 Ce passage est frappant et veut de la vigueur:
 380 Là, que l'inflexion expire avec langueur;
 Et que par le succès votre voix enhardie
 Ajoute, s'il se peut, à notre mélodie.

Divine mélodie, ame de l'Univers,
 De tes attraits sacrés viens embellir mes vers.
 385 Tout ressent ton pouvoir. Sur les mers inconstantes
 Tu retiens l'Aquilon dans les voiles flottantes.
 Tu ravis, tu soumets les habitans des eaux;
 Et ces hôtes ailés qui peuplent nos berceaux.
 L'Amphion des forêts, tandis que tout sommeille,
 390 Prolonge en ton honneur son amoureuse veille;
 Et seul, sur un rameau, dans le calme des nuits,
 Il aime à moduler ses douloureux ennuis.
 Tes loix ont adouci les mœurs les plus sauvages;
 Quel antre inhabité, quels horribles rivages
 395 N'ont pas été frappés par d'agréables sons?
 Le plus barbare écho répéta des chansons.
 Dès qu'il entend frémir la trompette guerrière,
 Le Coursier inquiet lève sa tête altière,
 Hennit, blanchit le mors, dresse ses crins mouvans,
 400 Et s'élançe aux combats, plus léger que les vents.
 De l'homme infortuné tu suspends la misère,
 Rends le travail facile et la peine légère.
 Que font tant de Mortels en proie aux noirs chagrins,
 Et que le Ciel condamne à souffrir nos dédains?
 405 Le moissonneur actif que le Soleil dévore;
 Le Berger dans la plaine errant avant l'Aurore?
 Que fait le forgeron soulevant ses marteaux;
 Le vigneron brûlé sur ses ardens côteaux;
 Le captif dans les fers, le nautonnier sur l'onde;
 410 L'esclave enseveli dans la mine profonde;
 Le timide indigent dans son obscur réduit?
 Ils chantent: l'heure vole, et la douleur s'enfuit.

Jeune et timide Amant, toi qui, dans ton ivresse,
N'as pû fléchir encor ton injuste maîtresse;
415 Dans le mois qui nourrit nos frêles rejettons,
Et voit poindre les fleurs à travers leurs boutons;
Sur la Scène des champs n'oses-tu la conduire?
La Nature est si belle à son premier sourire!
Laisse errer ses regards sur ces riches tableaux,
420 Sur l'émail des vallons, et l'argent des ruisseaux:
Dans cet enchantement, que sa main se repose
Sur ce frais velouté qui décore la rose;
Qu'elle puisse, à longs traits, en respirer l'odeur;
Le plaisir de ses sens va passer dans son cœur;
425 Si de tous ces attraits elle osoit se défendre,
Joins-y la volupté d'un chant flexible et tendre;
Tu l'entendras bientôt en secret soupiner...
Et je laisse à l'Amour le soin de t'éclairer.
Sous les traits de Lani Terpsicore s'avance:
430 D'Euterpe aimable sœur, comme Euterpe on l'encense;
Et, mariant sa marche au son des instruments,
Elle a le même Trône, et les mêmes Amans.
L'illusion^{II} la fuit; éloquente et muette,
Elle est des passions la mobile interprète:
435 Elle parle à mon ame, elle parle à mes sens;
Et je vois dans ses jeux des tableaux agissans.
Le voile ingénieux de ses allégories
Cache des vérités par ce voile embellies.
Rivale de l'histoire, elle raconte aux yeux:
440 Je revois les Amours, les faits de nos Ayeux.
Elle sait m'inspirer leur belliqueuse ivresse,
J'admire leurs exploits, et je plains leur foiblesse.

A ses lauriens brillans voulez-vous avoir part?
Aux talents naturels joignez l'étude et l'art.

^I La partie des Ballets, que je n'ai fait qu'effleurer, pourroit fournir un quatrième Chant très-neuf et très-agréable; mais il faut pour cette entreprise des connoissances que je n'ai pas.

445 Que toujours votre danse exprime un caractère:
Qu'elle soit, tour-à-tour, tendre, vive ou légère.
M'offrez-vous Alecton, secouant ses flambeaux?
Élancez-vous par bands; que vos pas inégaux,
Égarés, incertains, nous annoncent la rage,
450 Le tumulte de l'ame et la soif du carnage.
Là, par des mouvements souples et négligés,
Par des balancements avec art prolongés,
Peignez-moi les langueurs de la douce molesse.
N'allez point par des fauts fatiguer sa paresse.
455 Ici, comme Guimard, devancez les zéphirs;
Et que vos pas brillans soient le vol des plaisirs.

Nous représentez-vous quelques danses rustiques;
Que vos agiles bonds ne soient point symétriques;
De la Nature seule empruntez votre feu:
460 La danse d'un Berger n'est pas celle d'un Dieu.
Par des pas trop lascifs n'offendez point la vue;
Vénus même déplaît, alors qu'elle est trop nue.
Enlacez-vous vos bras autour de votre Amant?
N'allez point, sans pudeur, à nos yeux vous pâmant,
465 Outrager la décence et, Sirène muette
Proposer au Public un bonheur qu'il rejette.

Pour illustrer votre Art, respectez, dans vos Jeux,
Le Palais des Héros, et le Temple des Dieux.
Du Trône où siège Euterpe, il ne faut point descendre.
470 Sans indignation, puis-je voir, puis-je entendre
Naziller Arlequin, grimacer Pantalon,
Où tonnoit Jupiter, où chantoit Apollon?

En secret indigné que sa Scène avilie
Se fût prostituée aux Bouffons d'Italie;
475 Que le François, trompé par un charme nouveau,
Eût pour leurs vains fredons abandonné Rameau,

Ce Dieu voulut punir ce transport idolâtre;
Et, chargeant d'un carquois ses épaules d'albâtre,
Les yeux étincelans, la fureur dans le sein,
480 Aux antres de Lemnos il descend chez Vulcain.
L'Immortel, tout noirci de feux et de fumée,
Attisoit de ses mains sa fournaise allumée;
Mais il ne forgeoit plus ces instrumens guerriers,
Ces tonnerres de Mars, ces vastes boucliers,
485 Où l'air semble fluide, où l'onde dans sa sphère
Coule, et sert mollement de ceinture à la Terre.
L'enclume retentit sous de plus doux travaux;
Il y frappe des dards pour l'enfant de Paphos.
«Vulcain, dit Apollon, on profane mon culte;
490 «Sur mes autels souillés chaque jour on m'insulte.
«Venge-moi.[>] Tout-à-coup dans les bruyans fourneaux
Des cyclopes ailés allument cent flambeaux.
Ils volent, et déjà leur cohorte enhardie
Sur les faîtes du Temple a lancé l'incendie.
495 Le croissant de Phébé; la conque de Cypris,
La guirlande de Flore et l'arc brillant d'Iris;
Des Champs Elisiens l'immortelle parure,
Les Zéphirs, les Ruisseaux, les Fleurs et la Verdure,
Les superbes Forêts, les rapides Torrens,
500 Du Souverain des Mers les Palais transparens,
Hélas! tout est détruit! on parcourt les ruines:
Là dantoient les Plaisirs et les Graces badines:
Allard, aussi légère avec autant d'appas,
Formoit, en se jouant, un dédale de pas.
505 Ici l'aimable Arnould exerçoit son empire,
Et nous intéressoit aux pleurs de Téléaire.

Euterpe cependant, pour nous dicter ses loix,
Trouve un asyle heureux, dans le Palais des Roits.
Rameau, le sceptre en main, éclipse Pergolèse:
510 Le Goût a reparu: le Dieu du Jour s'appaise;

Et son ressentiment nous subsisteroit encor,
Si la Scène à nos yeux n'eût remontré Castor.
3. Confronto da versão de Basílio da Gama com o original de Dorat

A Declamação Lírica

Imitação livre de Mr. Dorat

À S. L ***

Lisboa

1773

Desce dos Céus, ó sábia Polimnia,
Vem abrir-me os tesoiros da Harmonia.
Ouve as músicas aves, que me ajudam
E sua Deusa em coro te saúdam.
5 Mais suave se queixa a fonte pura,
Mais brandamente o Zéfiro murmura.
Lembram-se as flautas do que foram dantes
E falam entre os dedos dos amantes.
O arbusto geme, a gruta o eco entoa.
10 Vai fugindo a palavra e ao longe soa.
No honesto d'alma encantador recreio,
A música dos Céus ouvir eu creio.
A mesma Terra canta, o ar responde.
Vão as Estrelas, sem saber por onde,
15 E arrebatadas por ocultas rodas,
Não se encontram jamais, girando todas.
Parece oposição e é simpatia;
Nenhuma parte da outra se desvia.
Rege o grande concerto o teu estudo,
20 Bem digno do imortal Autor de tudo.

Digna-te de habitar os mortais peitos,
Vem dar à melodia os seus preceitos.
Orna a Lírica cena de figuras,
Descobre as suas mágicas pinturas.
25 Ensina como pôe o Canto em calma
Pelos ouvidos as potências da alma.
Guia, que eu já te sigo; e o verso ordena.

Ó tu que aspiras a calcar a cena,

30 Foge, se não tens oiro nos cabelos,
Branca mão, linda boca e olhos belos.
Claude Joseph Dorat

La Déclamation Théâtrale, Poème didactique en trois chants, précédé d'un discours

L'Opéra

Chant Troisième

1 Descends, viens m'inspirer savante [Polymnie,
2 Viens m'ouvrir les trésors de l'auguste harmonie.
3 Tu m'exauces: déjà tous les Chantres des bois,
4 Te saluant en chœur, accompagnent ma voix.
5 L'Onde de ces ruisseaux plus doucement murmure:
6 Zéphir plus mollement frémit sous la verdure.
7 Les Roseaux de Syrinx, changés en Instrument,
8 Vont moduler des airs sous les doigts d'un Amant.
9 Cet arbuste est plaintif, cette grotte sonore:
10 La parole n'est plus, et retentit encore.
11 Dans le calme enchanteur d'un loisir studieux,
12 Ô Déesse, j'entends la Musique des Cieux,
13 La Terre a ses accens, et les airs lui répondent:
14 Les Astres dans leur cours jamais ne se confondent.
15 Les Mondes, entraînés par leurs ressorts secrets,
16 Toujours en mouvement, ne se heurtent jamais.
17 Paroissant opposés, ils ont leur sympathie:
18 Dans l'accord général, chacun a sa partie;
19 Et les Etres entr'eux, par ton art créateur,
20 Forment un grand concert, digne de leur Auteur.

21 Mais daigne enfin, quittant cette sphère hardie,
22 Assigner des leçons à notre mélodie.
23 De la Scène lyrique, objet de mes travaux,
24 Étale à mes regards les magiques tableaux.
25 Dis-moi par quels secours, le chant plein de ta flâme,
26 Peut s'ouvrir par l'oreille un chemin jusqu'à l'ame;

29 Vous qui sur ce Théâtre osez vous produire,

30 Reçutes-vous des traits assortis pour séduire?
31 N'allez point, sur la Scène usurpant un Autel,

Deusas povoam o lugar que pisas.
Daqui escolhe o Amor Sacerdotisas.
Louvará minha Musa lisonjeira
Quem a Vénus empresta a cor trigueira
35 E num carro por cisnes no ar erguido
Vai assustar o habitador de Gnido,
Buscando pelas sombras do arvoredo
Amor, que ao ver a Mãe, fugiu de medo?

Não veja eu nunca Flora sem que veja
40 Que Zéfiro me faz morrer de inveja.
A boca, rindo, seja mais formosa
Do que esses que ela traz botões de rosa.
E seja a Aurora, para ser amada,
Mais bela do que a bela madrugada.

35 Seja o modo de andar, seja a estatura
Própria daquele de quem sois figura.
Alto Colosso, tu, por mais que faças,
Nunca podes fingir uma das Graças;
Nem Palas fingir pode uma criança.
50 A Palas não lhe basta o escudo e a lança.
Não diz o orgulho, que essas faces cora,
Com a simplicidade de Pastora.

Dai, com o tom que for mais oportuno,
A Diana rigor, cólera a Juno.

55 A cena com espíritos guerreiros
Ressuscita os antigos Cavaleiros,
Fantásticos Heróis, loucos errantes;
Se os quereis imitar, sede Gigantes.
Amadis dessa idade é muito cedo;
60 Eu quero um Amadis que faça medo.

Quando volta as raízes para o vento,
Aos Carvalhos do bosque ornamento,
Orlando, na figura e na grandeza,
Orne a Arte c'os dons da Natureza.
65 Pois, se não corresponde à nossa ideia

Nem finge, nem engana, nem recreia,
Busco Orlando, e em lugar de Orlando eu acho

32 Y faire huer un Dieu sous les traits d'un Mortel.
33 Le monde où vous entrez est peuplé de Déesses:
34 L'Amour, en folâtrant, y choisit ses Prêtresses.
35 Avec des traits flétris, un teint jaune et plombé,
36 Pourrez-vous, sans rougir, prendre le nom d'Hébé?
37 D'un œil indifférent verrai-je une mulâtre
38 Appliquer à Vénus sa couleur olivâtre;
39 Dans un char transparent, par des Cignes traîné,
40 Fendre les airs, aux yeux de Paphos étonné;
41 Et rappeler en vain cet enfant volontaire,
42 Qui s'est allé cacher à l'aspect de sa mère?

43 Que Flore, à mes regards n'ose jamais s'offrir,
44 Sans me faire envier le bonheur de Zéphir:
45 Sa bouche, au doux souris, doit être aussi vermeille,
46 Que les boutons de rose, épars dans sa corbeille.
47 L'Amante de Titon, pour fixer nos amours,
48 Doit avoir la fraîcheur du matin des beaux jours;

51 Que la taille et le port soient toujours adaptés
52 Aux rôles différens que vous représentez.
53 Des Colosses hautains, dont l'Amour fuit les traces
54 Pourront-ils badiner sous le corset des Graces?
55 La Naine pourra-t-elle, avec l'air enfantin,
56 Me retracer Pallas, une lance à la main;
57 Et l'orgueil menaçant d'une Reine en colère
58 Conviendra-t-il au front d'une simple Bergère?

59 Sachez, quand il le faut, varier votre ton
60 Sévère dans Diane, emporté dans Junon.

61 Vous surtout qui voulez, dans vos fureurs lyriques,
62 Ressusciter pour nous ces Paladins antiques,
63 Tous ces illustres fous, ces Héros fabuleux;
64 Soyez, à nos regards, gigantesques comme eux.
65 C'est peu de m'étaler une jeunesse aimable,
66 Je hais un Amadis, s'il n'est point formidable.

67 Quand Roland déracine en ses fougueux accès,
68 Ces chênes orgueilleux, ornemens des forêts,
69 Je veux que, déployant une haute stature,
70 Il enrichisse l'art des dons de la Nature:
71 S'il n'en impose point à l'œil du Spectateur,

72 Si je ne confonds point le modèle et l'Acteur,
73 D'un tableau sans effet bientôt je me détache;
Um Herói meio Herói, meio penacho,
Que apenas pode, quando o siso perde,
70 Arrancar papelões tintos de verde.
Em vão se cobre de elmo e de coiraça.
Rio-me do Pigmeu que me ameça.

Só a Reção encanta e persuade.
Quer-se no fingimento ar de verdade.

75 Conforme o tom da voz, ensine a Arte
Se deveis ser Adónis ou ser Marte.
Um metal de voz doce é importuno
Na boca de Tritão ou de Neptuno.
Assim cantam no bosque as Divindades;
80 Fala-se noutro tom às Tempestades.
Tapam co'as mãos os Ventos os ouvidos
E não se hão-de enfrear com sustenidos.
Jove, que o claro Olimpo senhoreia,
Se veria insultado da plateia
85 Se viesse de nuvens rodeado
Intimar em falsete ordens do Fado.

Porém não basta a voz nem a figura
Para aperfeiçoar[d]jes a impostura,
Se falta das acções a propriedade
90 Que transforma a ilusão em realidade.
Mui rijo aquele braço vai girando.
Deve ser este músculo mais brando.
Merece estudo vagaroso e lento
Cada postura, cada movimento.

95 A Natureza ornada é mais amena.
Aprende a desenhar-te sobre a cena.

A ilustre Arte de Apeles, muda escola,
Todos os seus tesoiros desenrola;
E nos mostra os semblantes e a figura
100 Dos Heróis que revivem na pintura.

Observa que paixão nesta pessoa
Que fere a terra e os Céus amaldiçoa!
Vê um que rodeado de desgosto
Banha com tristes lágrimas o rosto.
105 Aquele ama ofendido e agrava e adora.

Foi Pai e não é Pai, este que chora.

74 Je ne vois qu'un enfant, caché sous un panache:
75 Et dont le foible bras, jouant de l'esponçon,
76 Renverse, avec fracas, des arbres de carton.
77 En vain son œil menace, et sa main est armée;
78 Je cherche le Héros, et je ris du Pygmée.

79 Par la seule raison mon esprit enchanté,
80 Cherche dans le prestige un air de vérité.

81 Pour nous rendre les traits d'Adonis ou d'Alcide,
82 Le genre de vos voix peut vous servir de guide.
83 Des sons frêles et doux seroient choquans et faux,
84 Dans la bouche du Dieu qui régné sur les flots.
85 Ces organes sont faits pour briller dans des fêtes.
86 C'est d'un ton foudroyant que l'on parle aux tempêtes.
87 Quand les vents déchaînés mugissent une fois,
88 Ils ne s'apaisent point avec des ports de voix;
89 Et Jupiter lui-même, armé de son tonnerre,
90 Se verroit, dans sa gloire, insulté du Parterre,
91 S'il venoit, s'annonçant par un timbre argentin,
92 Prononcer en fausset les arrêts du destin.

93 Mais c'est peu de la voix, c'est peu de la figure,
94 Si vous ignorez l'art d'achever l'imposture;
95 De parer ces présens, d'y joindre l'action,
96 Et cette vérité, d'où nait l'illusion.
97 Dans ce ressort trop dur mettez plus de mollesse:
98 Ces muscles trop tendus ont besoin de souplesse;
101 Faites-vous, il le faut, une secrète étude,
102 De chaque mouvement et de chaque attitude.

103 Instruits par la Nature, apprenez à l'orner.
104 Sur le Théâtre enfin sachez vous dessiner.

107 Prête à favoriser vos utiles efforts,
108 La Peinture a pour vous déroulé ses trésors.
109 Des grands Maîtres de l'art consultez les ouvrages:
110 Voyez-y nos Héros vivre dans leurs images.

111 L'un, pâlisant de rage, arrachant ses cheveux,
112 Semble frapper la terre, et maudire les Cieux:
113 L'autre, plus recueilli dans ses sombres allarmes,
114 De son œil consterné laisse tomber des larmes.
115 Ici, c'est un Amant, vengeant ses feux trahis:

116 Là, c'est un Père en pleurs, qui reclame son fils.

Olha, bem que se vê que a ira encobre,
A cólera de Aquiles quanto é nobre!
Ah, quanto tem no rosto de violento!
110 Cada fibra lhe exprime um sentimento.
Vê Marte, que parece que respira;
Vénus lhe infunde amor, lhe despe a ira;
Dos braços de alabastro busca o enleio.
Lânguido o rosto no nevado seio
115 Cuida que extingue a chama e mais a acende.
Da amada boca a sua boca pende;
E os ternos olhos no inflamado rosto
Estão nadando em lágrimas de gosto.

120 Consulta de Rubens a mão e a tinta.
Mais agrada o Actor que melhor pinta.

Quando o famoso Músico exercia
O poder soberano da Harmonia
E ao som das cordas de oiro que tocava
O génio de Alexandre dominava,
125 Fazendo que se lesse no seu rosto
Ou vingança, ou amor, ou mágoa, ou gosto,
De ardor contra Persépolis o enchia
Ou no seio de Taís o entorpecia,
O Orfeu, ora suave, ora violento,
130 Não ajudava o mágico instrumento?

Os olhos do Cantor, cheios de espanto,
Pintavam as paixões melhor que o canto.
A agitação era a de quem delira.
O gesto acompanhava o som da Lira.
135 E a acção, que a tudo o mais levava a palma,
Comunicava à voz o fogo da alma.

Tu, que a varinha mágica sacodes,
Se não tens mais do que ternura, podes
Co'a irada mão cobrir de luto os ares,
140 Deter a Lua e inchar o seio aos mares?
Baixar sem susto às tenebrosas casas
E pôr o freio aos teus dragões com asas?
Quer-se raiva e furor, não rosto terno;
Quer-se valor para invocar o inferno.

- 145 Nosso gosto soberbo e delicado
 Já não sofre o comprimido recitado
- 117 Dans sa noble fureur, voyez comment Achille
118 Est fier et menaçant, quoiqu'il reste immobile:
119 Quelle ame dans ce calme, et quel emportement!
120 Chaque fibre, à mes yeux, exprime un sentiment.
121 Mars auprès de Vénus cherche en vain son audace:
122 La Fureur disparoît, et l'Amour la remplace.
123 Entre des bras d'albâtre, à tout moment, pressé,
124 Sur le sein qu'il caresse il languit renversé;
125 Son regard est brûlant, son ame est éperdue:
126 Aux lèvres de Cypris sa bouche est suspendue;
127 Et de son œil guerrier, où brillent les desirs,
128 Coulent ces pleurs si doux, que l'on doit aux plaisirs.
- 131 C'est, quand l'Acteur peint bien, que nous l'applaudissons.
132 Raphaël et Rubens vous traçoient des leçons;
- 135 Lorsqu'un Chantre fameux, une lyre à la main,
136 Déploit des accords le pouvoir souverain,
137 Et, par une harmonie ou belliqueuse ou tendre,
138 Maîtrisoit le génie et l'ame d'Alexandre,
139 Échauffoit ses transports, l'environnoit tour-à-tour,
140 De douleur, de plaisir, de vengeance et d'amour,
143 Rallumoit sa fureur contre Persépolis,
144 Ou le précipitoit sur le sein de Thaïs;
145 Puis-je croire son front, sans énergie,
146 De ces divers accens n'aidât point la magie?
- 147 Ses regards tour-à-tour altiers, sombres, touchans,
148 Peignoient les passions, mieux encor que ses chants:
149 Dans tous ses mouvemens respiroit le délire:
150 Son geste, son visage accompagnoit sa lyre;
151 Et de son action l'éloquente chaleur
152 Transmettoit à ses sons la flâme de son cœur.
- 221 Toi, qui veux t'emparer des rôles à baguette,
222 Si tu n'as pour talent qu'une audace indiscrete;
223 Pourras-tu, l'œil en feu, bouleverser les airs,
224 Faire pâlir Hécate, enfler le sein des mers,
225 Et perçant de Pluton le ténébreux domaine,
226 À tes Dragons ailés parler en Souveraine?
227 Tes yeux me peindront-ils la rage et la douleur?
228 Pour évoquer l'Enfer, il faut de la chaleur.
- 173 Notre goût, plus superbe avec plus de justesse,

- 174 De nos récitatifs accuse la tristesse;
- Que sobre a cena, como no seu trono,
Parece um hino consagrado ao sono.
- 150 O recitado, a que a razão perdoa,
Deve voar como a palavra voa.
- Mas não é justo que meus versos leia
Quem te ouviu, Adriática Sereia.
Musas, vinde aprender de Alcina bela.
Correi a ouvi-la e ponde os olhos nela.
155 Antes de vê-la, eu mesmo não sabia
O mágico poder da Melodia.
- Ó Melodia, ó alma do Universo,
Com a tua doçura orna o meu verso.
Tu dominas na Terra e nas estrelas,
160 Reténs o ar nas flutuantes velas.
Tu amansas os mudos nadadores;
Fazes sonora a habitação das flores.
O Orfeu do bosque, ao resplendor da Lua,
Dobra a sua cantiga em honra tua;
165 E sozinho, nas noites mais serenas
Gosta de modular as suas penas.
De bárbaras regiões sem Leis nem Numes
Tu abrandas os ásperos costumes.
Nas grutas onde habita o horror e o espanto,
170 O eco mais tosco sabe o som do canto.
Se a canora trombeta à guerra o chama,
Ergue a cabeça e a clina ao ar derrama,
Rincha, espuma o belígero ginete;
E mais leve que os ventos arremete.
175 Contigo a nossa mágoa é mais serena;
Tornas doce o trabalho e leve a pena.
Que fazem tantos, ao seu fado presos,
Que o Céu condena a tolerar desprezos?
O Segador, que o Sol queima e devora,
180 O Pastor, que amanhece antes da Aurora,
O cativo, que arrasta os grilhões de aço,
O Ferreiro, abaixando e erguendo o braço,
O Marinheiro junto à praia infida,
O humilde escravo sepultado em vida,
185 O Mendigo embrulhado em roto manto,
Enganam o seu mal c'o doce canto.

175 Ces modulations, dont le refrain glacé
176 Semble un hymne funébre au sommeil adressé.

177 Le vrai récitatif, sans appareil frivole,
178 Doit marcher, doit voler, ainsi que la parole.

383 Divine mélodie, ame de l'Univers,
384 De tes attraits sacrés viens embellir mes vers.
385 Tout ressent ton pouvoir. Sur les mers inconstantes
386 Tu retiens l'Aquilon dans les voiles flottantes.
387 Tu ravis, tu soumets les habitans des eaux;
388 Et ces hôtes ailés qui peuplent nos berceaux.
389 L'Amphion des forêts, tandis que tout sommeille,
390 Prolonge en ton honneur son amoureuse veille;
391 Et seul, sur un rameau, dans le calme des nuits,
392 Il aime à moduler ses douloureux ennuis.
393 Tes loix ont adouci les mœurs les plus sauvages;
394 Quel antre inhabité, quels horribles rivages
395 N'ont pas été frappés par d'agréables sons?
396 Le plus barbare écho répéta des chansons.
397 Dès qu'il entend frémir la trompette guerrière,
398 Le Coursier inquiet lève sa tête altièrè,
399 Hennit, blanchit le mors, dresse ses crins mouvans,
400 Et s'élançe aux combats, plus léger que les vents.
401 De l'homme infortuné tu suspends la misère,
402 Rends le travail facile et la peine légère.
403 Que font tant de Mortels en proie aux noirs chagrins,
404 Et que le Ciel condamne à souffrir nos dédain?
405 Le moissonneur actif que le Soleil dévore;
406 Le Berger dans la plaine errant avant l'Aurore?
407 Que fait le forgeron soulevant ses marteaux;
408 Le vigneron brûlé sur ses ardens côteaùx;
409 Le captif dans les fers, le nautonnier sur l'onde;
410 L'esclave enseveli dans la mine profonde;
411 Le timide indigent dans son obscur réduit?
412 Ils chantent: l'heure vole, et la douleur s'enfuit.

Francisco Topa

POESIA (POUCO) DIAMANTINA

— Doze sonetos inéditos alusivos à administração mineira de Serro do Frio

*Ao Doutor Joaquim Fonseca,
com admiração*

No Ms. 406 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – uma miscelânea poética que reúne poesia setecentista –, há um conjunto de 12 sonetos anónimos relacionados com a Comarca do Serro do Frio e, mais especificamente, com a sua administração diamantífera. Formando um conjunto individualizado, os textos ocupam os f. 5r-7v:

- Nas graças, que a Deos tendes dedicado (5r);
- Magnanimo Marquez, Heroe, Gigante (5r);
- Dai tregoa, Costa Illustre, ao sentimento (5v);
- Nesta eleição, Senhor, misterioza (5v);
- Por eleição Divina foi eleito (6r);
- Ao golpe se rendeo da Parca fera (6r);
- Com Beca para o Rio de Janeiro (6v);
- Tarde a Vila do Principe hade ter (6v);
- Não intento, Araujo, não por certo (7r);
- O sol correndo busca a sepultura (7r);
- Na beira desse rio alcantilado (7v);
- Já lamentastes ó Serro, a triste auzencia (7v).

Apesar do seu escasso interesse poético, estes sonetos têm algum significado histórico, na medida em que são dos poucos documentos literários que se referem à região do Serro do Frio e à sua importante actividade de exploração diamantífera.

Constituída em 1720, a Comarca do Serro do Frio tinha como sede a Vila do Príncipe (actual Serro), fundada em 1714 pelo Governador Brás Baltasar da Silveira. A extracção do ouro, oficialmente começada em 1702, por bandeiras paulistas, foi o grande pólo dinamizador da região, que se tornou o principal núcleo minerador de todo o centro-oeste da Capitania de Minas Gerais. Com a descoberta, em 1728, de diamantes, surgiria outra fonte de riqueza, decisiva para o esplendor que o Serro Frio apresenta ao longo de todo o século XVIII.

É justamente a exploração dos diamantes que, de forma indirecta, constitui o motivo principal dos sonetos em causa. Situáveis, sensivelmente, entre o último quartel do século XVIII e os primeiros anos do século seguinte, estes poemas celebram circunstâncias particulares relacionadas com figuras da administração pública, muitas delas exercendo funções relacionadas com os diamantes.

A pouca atenção que a historiografia brasileira tem dedicado ao tema dificultou a identificação dessas figuras. Valendo-me sobretudo do trabalho, já antigo, de Joaquim Felício dos Santos, *Memórias do Distrito Diamantino da Comarca do Sêro do Frio (Província de Minas Gerais)*¹, pude contudo identificar a maior parte delas.

A personalidade mais antiga que é convocada é a do Desembargador João Fernandes de Oliveira, a quem é dirigido o soneto 4 («Nesta eleição, Senhor, misteriosa»). Trata-se do titular do que veio a ser o último contrato dos diamantes, que se prolongou até ao final de 1771, quando a Coroa passou a administrar directamente a actividade. Segue-se o Desembargador Francisco José Pinto de Mendonça, Intendente dos Diamantes, cuja morte – ocorrida a 7 de Outubro de 1772 – constitui o motivo dos sonetos 6 («Ao golpe se rendeu da Parca fera») e 12 («Já lamentastes, ó Serro, a triste ausência»). Os textos 7 («Com Beca para o Rio de Janeiro») e 8 («Tarde a Vila do Príncipe há-de ter») são dedicados a Francisco de Sousa Guerra e Araújo, que foi Ouvidor-geral da Vila do Príncipe e chegou a desempenhar interinamente o cargo de Intendente dos Diamantes depois da morte de Francisco Mendonça. O n.º 5 («Por eleição Divina foi eleito») tem por destinatário o Desembargador João da Rocha Dantas e Mendonça, que sucedeu, em 1773, ao anterior como Intendente dos Diamantes, permanecendo no cargo até 1782.

Um pouco diferentes, dado que celebram circunstâncias de maior dimensão, são os sonetos 1 («Nas graças que a Deus tendes dedicado»), 2 («Magnânimo Marquês, Herói, Gigante») e 10 («O Sol correndo busca a sepultura»). Os dois primeiros referem-se ao atentado contra o Marquês de Pombal – provavelmente o esboço de atentado atribuído a João Baptista Pele, que estaria preparado para a

¹ 3.ª ed., Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1956.

cerimónia de inauguração da estátua equestre de D. José no Terreiro do Paço, a 6 de Junho de 1775 –, enquanto que o outro se relaciona com a morte de D. Maria, ocorrida no Rio de Janeiro, a 20 de Março de 1816.

Os restantes três dizem respeito a outras figuras locais. O n.º 3 («Dai tréguas, Costa Ilustre, ao sentimento») dirige-se ao Ouvidor do Serro do Frio Joaquim Casimiro da Costa, a propósito da morte do seu irmão; o n.º 9 («Não intento, Araújo, não, por certo») ao Comandante das Minas Novas, António José de Araújo; e o n.º 11 («Na beira desse rio alcantilado») ao Cabo da Passagem do Rio Jequitinhonha, Eusébio Pinheiro de Faria.

Feita esta breve apresentação, editarei de seguida os doze sonetos, na ordem em que aparecem no original e de acordo com as normas que tenho vindo a seguir para a publicação de textos deste período².

1. *Nas graças que a Deus tendes dedicado*

Ao Doutor Joaquim Casimiro da Costa, Ouvidor do Serro do Frio, na acção de graças que fez celebrar pelo feliz sucesso que teve o Excelentíssimo Senhor Marquês de Pombal no intentado maquinado contra a sua pessoa

Nas graças que a Deus tendes dedicado,
Por ter, Ilustre Costa, destruído
O insulto que ao Marquês estava urdido,
Mui fino o vosso amor se tem mostrado.

5 Por esse culto, a Deus de tanto agrado,
Do vosso cordial amor nascido,
O alto Marquês, qual Fénix renascido,
Ficará para sempre eternizado.

10 Se o luciferino ódio pertendia
Em cinza reduzir Sol tão brilhante

Leg. intentado maquinado – Provavelmente refere-se ao alegado esboço de atentado atribuído ao pintor de origem genovesa João Baptista Pele, que estaria preparado para a cerimónia de inauguração da estátua equestre de D. José no Terreiro do Paço, a 6 de Junho de 1775.

² Ver, por exemplo, *Poesia Dispersa e Inédita do Setecentista Brasileiro Francisco José de Sales*, Porto, Edição do Autor, 2001, p. 43-51.

Que ilustrado tem tanto a Monarquia;

O vosso ardente amor, firme e constante,
De graças nessa acção tão Santa e pia,
A vida mais lhe aumenta e a luz flamante.

2. *Magnânimo Marquês, Herói, Gigante*

Ao Excelentíssimo Senhor Marquês do Pombal

Magnânimo Marquês, Herói, Gigante,
Brilhante Sol da Lusa Monarquia,
De quem hoje o Monarca se confia
As rédeas do governo vigilante;

5 Só vosso entendimento relevante
O Reino melhorar é que podia
Com justas leis e boa economia,
Por serdes da Justiça mui amante.

10 Regei pois, ilustrando anos compridos,
A ampla esfera do Império Lusitano,
Sem receios de insultos atrevidos;

Que da glória o Rei alto e soberano
Fará que sejam logo destruídos
Quando urdi-los intente algum tirano.

3. *Dai tréguas, Costa Ilustre, ao sentimento*

Ao Doutor Ouvidor do Serro do Frio Joaquim Casimiro da Costa, na morte
de seu Irmão Clemente José da Costa, falecido nesta cidade da Baía

Dai tréguas, Costa Ilustre, ao sentimento
Que na perda de vosso Irmão amado
Vos assiste, que sofre o mal dobrado
Quem alívio não dá ao seu tormento.

5 Na vida que perdeu, ligeiro vento,
Vosso Irmão foi feliz e afortunado,
Porque o mundo deixou penalizado
Para no Céu estar de pena isento.

10 Logo justo e bem é que a triste mágoa
Que desta perda n'alma vos assiste,
Submergida do leite, fique n'água;

Que como vosso Irmão no Céu existe,
Gozando do Divino amor a frágua,
Não é bem que na terra vivais triste.

4. *Nesta eleição, Senhor, misteriosa*

Ao Doutor Desembargador João Fernandes de Oliveira, eleito Juiz da festa de Santo António da Tucambira, na ocasião que se achava fazendo um serviço Diamantino no Rio Jiquitinhonha no destrito da mesma Tucambira

Nesta eleição, Senhor, misteriosa
Em que fostes Juiz da festa eleito,
De António bem se mostra com efeito
A dita que lograis mui venturosa;

5 Porquanto a mão de Cristo poderosa
E a de António, que tem junto ao seu peito,
Hoje unidas estão em laço estreito
Para uma recompensa afectuosa;

10 Portanto, Herói ilustre e generoso,
Este cargo aceitai por favor certo
Da mão de António Santo milagroso;

Leg. Desembargador João Fernandes de Oliveira – Filho do contratante homónimo, ficaria – após a morte do pai – como titular do que veio a ser o último contrato dos diamantes, que se prolongou até ao final de 1771, quando a Coroa passou a administrar directamente a actividade. De acordo com Joaquim Felício dos Santos, na obra citada, faleceu em Lisboa, em 1799.

Que como a Cristo tem de si mui perto,
Nos franqueie um tesouro precioso
No outro rio que sai do lado aberto.

5. *Por eleição Divina foi eleito*

Ao Doutor Desembargador João da Rocha Dantas e Mendonça, Intendente dos Diamantes por morte do Desembargador Francisco José Pinto de Mendonça, varão de conhecida virtude

Por eleição Divina foi eleito
Para dos Diamantes Intendente
O Dantas, que não cede ao Precedente
Nas virtudes heróicas sem defeito;

5 O Serro dele está tão satisfeito
Que do Mendonça a falta já não sente,
Por lograr neste Herói que tem presente
Outro Mendonça pio e mui perfeito;

10 Propício ao Serro o Céu se tem mostrado
Em lhe dar Intendente mui benigno
E de tão raras prendas adornado;

Que no templo da fama, em prémio digno,
Bem merece o seu nome ser gravado
Em lâminas de prata e de ouro fino.

Leg. Segundo Joaquim Felício dos Santos (*op. cit.*, p. 185-186), o Intendente Francisco José Pinto de Mendonça faleceu a 7 de Outubro de 1772. O Desembargador João da Rocha Dantas e Mendonça foi, segundo a mesma fonte, nomeado novo Intendente dos Diamantes em 1773, permanecendo no cargo até 1782.

6. *Ao golpe se rendeu da Parca fera*

Na morte do Doutor Desembargador Intendente dos Diamantes

Ao golpe se rendeu da Parca fera
Das pedras mais brilhantes o Intendente,
Que por ser pio em grau tão eminente
Tido por Pai comum de todos era;

5 Quando morto porém se considera
E reduzido em cinza juntamente,
De um descanso feliz e permanente
Participando está na ardente esfera;

10 Logo fineza foi, não tirania,
Que obrou a Parca quando da penosa
Vida lhe abreviou o extremo dia;

Porquanto desta vida rigorosa
Foi a lograr na Impírea Monarquia
Aquele sumo bem de que hoje goza.

7. *Com Beca para o Rio de Janeiro*

Ao Doutor Ouvidor do Serro do Frio Francisco de Sousa Guerra,
despachado para Desembargador do Rio, sem residência

Com Beca para o Rio de Janeiro
Por decreto real foi elegido
O Guerra, aquele Herói bem conhecido
De todos por Ministro muito inteiro;

Leg. Segundo Joaquim Felício dos Santos (*op. cit.*, p. 185), Francisco de Sousa Guerra e Araújo foi Ouvidor-geral da Vila do Príncipe e chegou a desempenhar interinamente o cargo de Intendente dos Diamantes depois da morte de Francisco José Pinto de Mendonça.

5 Dos Ouvidores foi ele o primeiro
Que por ter fama tão boa adquirido
De sindicado ser foi absolvido;
E pode ser que seja o derradeiro.

10 Sirva-lhe pois de glória relevante
O ser na sindicância dispensado,
Graça que dos limites passa avante;

Porém devida a Herói tão consumado,
Que como Ouvidor foi sem semelhante,
Devia ser também diferenciado.

6. adquirido] adquirida

6. Como o mostra o esquema de rimas, trata-se de um lapso do original, que não hesitei pois em corrigir.

8. *Tarde a Vila do Príncipe há-de ter*

Ao mesmo Ouvidor

Tarde a Vila do Príncipe há-de ter
Ouvidor como o Guerra que hoje tem,
De quem em geral todos dizem bem
E o desejam co'a toga cedo ver;

5 Que outro venha tão ciente, pode ser;
E de tanta prudência, isso também;
Mas tão limpo de mãos outro ninguém
Nem de tanta inteireza pode haver.

10 Por tantas prendas pois este Ouvidor
É digno de altos postos ocupar
E de ter do Monarca o seu favor;

Porque um varão inteiro custa a achar,
E já o sábio da cuba habitador
Com candeia o não pôde inda encontrar.

9. *Não intento, Araújo, não, por certo*

Ao Comandante das Minas Novas, António José de Araújo, mandando pedir um quaderno de versos em que se descrevia o cerco que no dia de Páscoa se pôs a Tucumbira, com o pretexto de se acharem nela Diamantes

Não intento, Araújo, não, por certo,
Louvar-vos, por ser hoje tão notória
Do vosso claro nome a fama e glória,
Que soa tanto ao longe como ao perto;

5 Estes versos somente vos oferto,
Para a tragédia lerdes ou a história
Que no dia se urdiu da maior glória
Em que o seio de A[b]raão se viu deserto.

10 Neles vereis que a falta de prudência
De um militar ilustre e bem nascido
Foi {a} causa de sobrar tanta indecência;

Quando esta prenda e dom esclarecido,
De piedade adornado e de clemência,
Fama e glória vos tem tanta adquirido.

8. Trata-se de um lapso evidente do original, que por isso emendei.

11. A métrica impõe esta supressão.

10. *O Sol correndo busca a sepultura*

Na morte da Senhora D. Maria

O Sol correndo busca a sepultura
No Ocidente, com grande ligeireza,
Para outra vez nascer com mais beleza,
Adornado de nova fermosura;

5 A Fénix a voraz chama procura
Para eternizar nela a natureza,
E reduzida em pó na pira acesa
Nasce do mesmo pó, mais linda e pura;

10 Assim Maria, Sol já no Ocidente,
Fénix em pura cinza reduzida,
Do túmulo renasce novamente;

Claro Sol, linda Fénix renascida,
Sol, para mais luzir na esfera ardente,
Fénix, para gozar da eterna vida.

11. *Na beira desse rio alcantilado*

Ao Cabo da Passagem do Rio Jiquitinhonha, Eusébio Pinheiro de Faria

Na beira desse rio alcantilado,
Alto Pinheiro, estais sempre frondoso,
Fazendo sombra e dando delicioso
Fruto ao pobre viandante fatigado;

5 Se desse sítio fordes arrancado,
Ficará esse lugar tão horroroso
Que par{e}cerá inferno mui penoso,
Sendo hoje Paraíso regalado;

7. A síncope é imposta pela métrica.

6. Na forma em que chegou até nós, o verso apresenta 11 sílabas. A correcção mais evidente consistiria em substituir o demonstrativo – já usado no verso anterior – pelo artigo: *Ficará o lugar...*

10 Com razão o viandante em tal deserto,
Já sem fruto, sem sombra e sem pousada,
À inclemência do tempo descoberto,

Clamará em voz alta e levantada:
«Falta mui grande faz aqui por certo
O frondoso Pinheiro nessa estrada».

12. *Já lamentastes, ó Serro, a triste ausência*

Ao Serro do Frio, na morte do Intendente, o Desembargador Francisco Pinto de Mendonça

Já lamentastes, ó Serro, a triste ausência
Do Oliveira, Mecenas mui querido,
Que sempre o bem que é mais apetecido
Tem pouca duração e consistência;

5 Hoje porém com grande veemência,
Da dor prostrado e quase amortecido,
No Intendente um bom Pai choras perdido
Que a Parca te roubou com violência;

10 Agora com razão te considero,
Sem abrigo algum ter, ao desamparo
E exposto às violências de algum Nero;

Porque ausente um Mecenas tão preclaro
E morto este Intendente (bem pondero)
Ficastes, qual filho órfão, sem amparo.

Leg. Conforme deixo dito em nota ao soneto 5, o Intendente Francisco José Pinto de Mendonça faleceu a 7 de Outubro de 1772.

2. Oliveira – Provavelmente João Fernandes de Oliveira. Ver nota ao soneto 4.

QUATRO POEMAS INÉDITOS DO ABADE LIMA BRANDÃO

À memória de Pedro da Silveira

Bartolomeu Soares de Lima Brandão pertence ao grupo relativamente restrito de poetas em actividade no Porto em meados do século XVIII. De acordo com Inocêncio Francisco da Silva¹, nasceu nesta cidade a 24 de Agosto de 1725, tendo falecido a 18 de Outubro de 1777. Formado em Cânones na Universidade de Coimbra, ocuparia o cargo de Abade da igreja de S. Mamede de Coronado, Santo Tirso. Uma compilação da sua obra poética foi editada postumamente, em 1794: *Obras Poeticas de Bartolomeu Soares de Lima Brandão Abbade de Coronado. & C.*². Companheiro do mais conhecido Paulino António Cabral, Lima Brandão foi recentemente objecto da atenção de Barbara Spaggiari³, que o considerou, a partir de uma epístola justamente dedicada ao Abade de Jazente⁴, como o introdutor em Portugal do alexandrino francês.

O objectivo deste artigo não é discutir a afirmação da ensaísta italiana, embora me cumpra chamar a atenção, apenas de passagem, para o facto de poetas brasileiros como Basílio da Gama e Silva Alvarenga terem praticado em data muito provavelmente anterior (o texto de Brandão não vem datado nem é datável com precisão) esse tipo de verso. De momento, é apenas meu propósito dar conta da descoberta de quatro poemas inéditos do Abade de Coronado e ainda de novos

¹ *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858, p. 337.

² Porto, Officina de Viuva Mallen, Filhos, e Companhia.

³ «L'épître en vers de Lima Brandão à l'Abade de Jazente», in QUINT, Anne-Marie (dir.) – *Le Conte et la Lettre dans l'Espace Lusophone*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 75-92.

⁴ Começada pelo verso «Já, Paulino, a tua larga ausência», o poema vem na edição citada, p. 92-102.

testemunhos com variantes para textos que foram incluídos na edição póstuma da sua obra.

As fontes são duas miscelâneas manuscritas, datáveis de um período compreendido entre os finais do século XVIII e o primeiro quartel do século seguinte. A primeira é o Ms. 1528 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, que inclui sete poemas atribuídos ao “Ab.º Soares de Lima”:

- Nam pode ser: em vam a fantazía [f. 15r] – Soneto
- Nam viste esse navio, e o movimento [f. 15r-15v] – Soneto
- Que he isto? que medonho rebuliço [f. 15v-16r] – Soneto
- Cupido a sua Máí buscando um dia [f. 16r] – Soneto
- Aqui foi Roma; aqui o altivo assento [f. 16r-16v] – Soneto
- Que foi da habitaçâm, q. á fama deve [f. 16v] – Soneto
- Marco Escauro sabendo que a seu filho [f. 17r-19r] – Romance

A outra é o Cod. 8603 da Biblioteca Nacional de Lisboa, que apresenta dois sonetos de “Bartolomeu Soares de Lima: abade de Coronado”:

- Licio, mancebo Inglez, a cujo asseio (p. 580) – Soneto
- Que foi da abitação, que à fama deve (p. 582) – Soneto

Deste conjunto de oito poemas, só quatro são inéditos: os sonetos «Que é isto? Que medonho rebuliço», «Aqui foi Roma; aqui o altivo assento», «Lício, mancebo Inglês, a cujo asseio» e o romance heróico «Marco Escauro sabendo que a seu filho». Os restantes – todos sonetos – apresentam algumas variantes de pouco relevo face à versão publicada na edição de 1794.

Embora este material não permita uma reavaliação da obra de um poeta setecentista claramente menor e quase esquecido, creio que se justifica a sua publicação. Apresento pois de seguida uma proposta de edição crítica dos poemas, de acordo com as normas que tenho vindo a seguir para textos deste período⁵. Relativamente aos sonetos não inéditos, adoptarei como base a versão impressa, anotando em rodapé as variantes dos testemunhos manuscritos agora dados a conhecer.

⁵ Ver, por exemplo, *Poesia Dispersa e Inédita do Setecentista Brasileiro Francisco José de Sales*, Porto, Edição do Autor, 2001, p. 43-51.

1. Soneto *Que é isto? Que medonho rebuliço*

Testemunho manuscrito: BPMP, Ms. 1528, [f. 15v-16r]

Chegando à Cidade do Porto a notícia da morte do Rei Dom João V

Que é isto? Que medonho rebuliço
Perturbado no Porto escuto agora?
Os sinos atroando a toda a hora,
Tiros fazendo as naus com desperdiço.

5 O veludo, o lemirte, a seda, o riço,
A baeta mil essas condecora;
Com tumultos se conte a quem o ignora
Que o Rei morreu. Então já sei; por isso.

10 Morreu enfim o Rei, nova injucunda
Que ao rico, ao pobre, à dama, ao velho, ao moço,
Excepto ao Frade, de cor negra inunda!

Se em tal dor um conselho dar eu posso,
Em lugar da tamanha barafunda
Rezem-lhe antes por alma um Padre-nosso.

Leg. D. João V faleceu a 31 de Julho de 1750, em Lisboa.

2. Soneto *Aqui foi Roma; aqui o altivo assento*

Testemunho manuscrito: BPMP, Ms. 1528, [f. 16r-16rv]

A Roma destruída

Aqui foi Roma; aqui o altivo assento
Da cabeça do seu Império vasto;

Agora, bem que jaz posta de rasto,
{A}inda é de sua glória monumento.

5 A majestade dum e outro fragmento,
Que a mão do tempo dispensou com gasto,
Nunca pode perder o augusto fasto
Que respira no mesmo abatimento.

10 Das mal caídas torres na altiveza
Dos alastrados circos nas campinas,
A nossa admiração fica {a}inda presa;

Quando tu morta, ó Roma, assim dominas,
Quem te fará disputas à grandeza
Bem que enterrada estejas nas ruínas?

4. e 11. A métrica impõe a aférese.

3. Soneto *Lício, mancebo Inglês, a cujo asseio*

Testemunho manuscrito: BNL, Cod. 8603, p. 580

Lício, mancebo Inglês, a cujo asseio
Aumentava o esplendor a pouca idade,
A Nise amava em tal extremidade
Que lhe dizia um Etna ter no seio.

5 Quis a fortuna então que num passeio
Apartado da gente e da cidade,
Se achassem sós os dois com liberdade
De ter d'amor o último recreio.

10 Lício, frio e mortal com fleuma Inglesa,
Só disse, sem querer chegar ao cabo:
«Meu bem, eu amo em Deus tua beleza».

Nise, julgando a acção por menoscabo,
Irada diz com alma Portuguesa:
«Oh, mais valera amar-me no Diabo!»

4. Romance *Marco Escauro sabendo que a seu filho*

Testemunho manuscrito: BPMP, Ms. 1528, [f. 17r-19r]

Romance

Marco Escauro sabendo que a seu filho
Dos Cimbros o poder vencido tinha,
Deste infortúnio a pena mitigava
Na morte que a seu filho enobrecia;

5 Mas vendo-o vir dos bárbaros fugindo
Para salvar do exército as relíquias,
Com ira, com furor e com tristeza
Estas vozes do peito ilustre tira:

10 «Que fizeste {s}, infeliz! Que fúria insana
Te dominou nesta fugida indigna,
Com que murchar fizeste {s} aqueles louros
Plantados dos Escauros na família!

15 «Hoje se escureceu deles a glória;
Ó sempre infausto, abominável dia,
Que pudeste {s} prostrar com uma injúria
A fama em tantos séculos sustida!

«Fugindo conservaste a vida, ah, froxo!
Infame vida, que é nesta desdita

1. e ss. O poema refere-se a um episódio da história de Roma que tem como protagonistas Marco Emílio Escauro (163-c. 89 a.C.) e o seu filho mais novo, Emílio. Aquele obteve algum destaque como militar, servindo na Hispânia e na Sardenha, e ocupou posições políticas importantes, nomeadamente as de edil, cônsul e censor. Embora tenha sido acusado de vários crimes – inclusive de corrupção –, foi sempre absolvido, graças à sua influência. O filho combateu com o procônsul Quinto Catulo contra os Cimbros, no Ádige e, tendo fugido do campo de batalha, foi condenado pelo pai a não ser admitido à sua presença, castigo que levaria o jovem a suicidar-se.

20 De Roma afronta, opróbrio dos Escauros,
Dum Pai, dos Cidadãos vil ignomínia.

«Acaso não sentiste o nobre sangue
Que em tuas veias infieis palpita
Desdizer-te esta acção, em que obscureces
Mil honras por salvar uma só vida?

25 «Dirás que sendo o exército destruído
Executaste as leis que a guerra dita;
Quando no mal comum manda a prudência
Não cumular estragos na ruína;

30 «Pertenderás também dizer que Roma
Do exército o governo te destina
Para que não logrando o vencimento,
Não o vás acabar nas ousadias.

35 «Dirás que se no ardor das competências
O Fado mais que o coração domina,
Muitas vezes da sorte a atrocidade
Emprende soçobrar a valentia.

40 «Dirás... Que hás-de dizer senão desculpas
D'alguns pretextos vãos que a covardia
Compõe para deixar a sua infâmia
Da prudência entre os vivos confundida?

«Se quiseste evitar algum estrago,
Não fugir mas morrer tu só devias,
Pois salvaram-se os Esquadrões no tempo
Que a tua morte os bárbaros detinha.

45 «Roma se te elegeu na Prefeitura
De tantas Legiões, foi que entendia

20. Cidadãos] Cidadões

43. Este verso apresenta uma acentuação irregular: 3-8-10.

Lhes pudesses mostrar que entre os Romanos
Ou triunfar ou morrer era a milícia.

50 «Se só domina o Fado nas Campanhas,
Buscando a morte tu mais glória tinhas;
Pois morrendo eras vítima do Fado,
Fugindo triunfo vil dos Cimbros ficas.

55 «Quão venturosos sois, nobres Soldados,
Em que vosso valor tenha a ufanía
De dar-vos na Campanha honrosa tumba
De inimigos cadáveres erguida!

60 «Feliz de mim se agora eu estivesse
Tuas faces limpando enriquecidas
E do pó e do suor e do teu sangue,
Galas que aos filhos seus Marte administra!

«Eu cerrando-te as pálpebras alegre
Com minhas próprias mãos encobriria
Nos olhos teus o ameaçador aspecto
Que da morte apesar nos Heróis brilha.

65 «Com lágrimas de gosto eu te lavara
O ensanguentado corpo, olha que dita!,
Ao mesmo tempo em que contasse as horas
Da tua fama abertas nas feridas.

70 «Mas mísero de mim, quando a lembrança
Os votos que frustrou o Fado aviva,
Vendo que em cada glória que pondero
A minha infâmia atroz se multiplica.

«Ó Torcato! Ó Romano verdadeiro!
A um filho como o meu tu que farias?

65. lavara] levava

65. Trata-se de uma gralha evidente do original, que não hesitei pois em emendar.

73.-80. Referência a Tito Mânlio Torcato (sécs. V-IV a.C.), general romano responsável por importantes vitórias e que desempenhou também as funções de cônsul e de ditador. Condenou o próprio filho à morte pelo facto de ele ter desobedecido às ordens dadas durante a guerra contra os Latinos.

75 No arrojo o teu juntou trofeus aos Mânlios,
Aos Escauros injúria o meu motiva.

«Se só por quebrantar o teu preceito,
Um filho vencedor das luzes privas,
Que obrara o teu ânimo com este
80 Que ao sangue ofende, ao Pai, à Pátria irrita?

«Mas quê? Do que há-de obrar neste contraste
Um Escauro, um Romano inda duvida?
Se a morte pena foi a um temerário,
Bem de outra sorte um fraco se castiga.

85 «Vai-te, filho infeliz; filho te chamo?
A mentirosa língua se desdiga;
Rasgue do coração a tua infâmia
Dum terno nome esta impressão benigna.

«Eu, sim, eu te gerei; mas os alentos
90 Que tua alma aleivosa inda respira
São um mimo que os bárbaros te deram
Para prémio da tua aleivosia.

«Vai-o lograr, ingrato; e busca neles
Asilo que defenda os teus cruéis dias,
95 Pois da Pátria e do emprego degradar-te
Por minhas próprias mãos Roma me obriga;

«E meu pátrio poder justificado
De filho meu te desnaturaliza;
Dos Escauros murchara o trono todo,
100 Guardando uma vergôntea entorpecida.

«Agora vai, fautor dos nobres Cimbros,
Neles lograr coroa mais luzida;
Justo é que quem procede contra Roma
Entre bárbaros como Herói se admita.

94. O verso tem 11 sílabas. Uma hipótese de emenda consistiria na supressão do adjectivo.

98. A acentuação deste verso é menos comum: 2-4-10.

105 «Nem filho meu, nem Cidadão Romano,
Nem Capitão a Pátria hoje te avista;
E como o bem da morte não mereces,
Dou-te a vida também que tanto estimas.

110 «Foge, fuge de mim, infame, e busca
Para sempre evitar a minha vista,
Já que instrumento vil dos meus horrores
Tua presença nova dor me excita...»

O filho, que até 'li ao Pai ouvindo
Mudo e na terra a vista tendo fixa,
115 Nas cores do semblante um pouco disse
A angústia em que seu coração vacila;

Vendo acabar do Pai os impropérios
Só levantou os olhos para cima,
Como quem se queixava ao Céu e aos Deuses
120 De tamanho rigor, tal injustiça;

E logo com furor despindo a espada
Válido contra o peito a ponta enrista;
Brota o sangue e na vívida corrente
Que se derrama, a terra se matiza.

125 Aos soluços e aos ais dos seus Soldados
Mostrando-se sua alma ensurdecida,
Para as sombras fugiu toda indignada,
Gemendo de vergonha, ardendo em iras.

116. Este verso tem uma acentuação menos comum: (2)-5-10.

5. Soneto *Que foi da habitação que à fama deve*

Testemunho impresso: Obras Poéticas, p. 1 = *A*

Testemunhos manuscritos: BNL, Cod. 8603, p. 582 = *A*₁ / BPMP, Ms. 1528, [f. 16v] = *B*

Versão de *A*

Que foi da habitação que à fama deve
Os créditos maiores da grandeza?
Aquele que do mundo a redondeza
Soberbamente amedrentar se atreve?

5 Que é dos palácios, dos jardins que teve?
Que é dos muros, das torres, da {s} riqueza {s}?
Nada aparece já, não há certeza
Dos campos onde Babilónia 'steve.

10 O tempo, que destrui-la determina,
Não menos assolar feroz ameaça
A lembrança que dela a história ensina;

Porque para que tudo lhe desfaça,
Inda os mesmos despojos da ruína
Aniquila, depois que os despedaça.

Leg. A babilónia destruída *A*₁ A Babilónia, cabeça do Império Assírio *B*

4. amedrentar] a amedrontar *B*

6. dos muros, das torres, da {s} riqueza {s}?] dos muros, das torres, das riquezas? *A* dos muros, das torres da riqueza? *A*₁ das torres, dos muros, da riqueza? *B*

7. não] nem *B*

8. onde] em que *A*₁ *B*

6. O esquema rimático impõe esta emenda.

9. A métrica torna a sinérese obrigatória em *destrui-la*.

6. Soneto *Cupido, a sua mãe buscando um dia*

Testemunho impresso: *Obras Poéticas*, p. 7 = *A*

Testemunho manuscrito: BPMP, Ms. 1528, [f. 16r] = *A*₁

Versão de *A*

Cupido, a sua mãe buscando um dia,
Encontra a Nise, em vez de que procura,
E movido de tanta formosura,
Mãe lhe chama, cuidando a Vénus via.

5 Nise vendo que o alado Deus corria
Para a abraçar, lhe disse com secura:
«Eu não sou tua Mãe»; e da loucura
Com que amor se iludiu escarnecia.

10 Repara duvidoso então Cupido,
E vendo-se enganado, um pejo brando
Lhe cora o rosto e o deixa intristecido.

Disse a Amor eu, que estive isto observando:
«Se todos nesse engano têm caído,
Por que te estás, menino, envergonhando?»

2. de que] da que *A*₁

7. Soneto *Não pode ser; em vão a fantasia*

Testemunho impresso: *Obras Poéticas*, p. 16 = *A*

Testemunho manuscrito: BPMP, Ms. 1528, [f. 15r] = *A*,

Versão de *A*

Não pode ser; em vão a fantasia
Levanta nas perturbações da ideia
Uma medonha imagem, toda cheia
De sombras e de atroz melancolia.

5 Nise havia esquecer-se! Nise havia
Da prometida fé mostrar-se alheia!
Não cai no que é tão belo a nódoa feia
Da vil ingratidão, da aleivosia.

10 É certo; mas a dor que na distância
Tenho experimentado a tanto custo
É causa desta minha extravagância.

Pois que! Que louco estou! Parece justo
Valer contra a evidência da constância
As vãs quimeras de um sonhado susto!

Leg. A Nise ausente, sonhando que ela era mudável *A*,

5. esquecer-se] de esquecer-se *A*,

8. vil] infiel *A*,

2. Este verso tem uma acentuação menos comum: (2)-8-10.

8. Soneto *Não viste esse navio e o movimento*

Testemunho impresso: *Obras Poeticas*, p. 21 = *A*

Testemunho manuscrito: BPMP, Ms. 1528, [f. 15r-15v] = *A*,

Versão de *A*

Não viste esse navio e o movimento
Com que espertava o golfo sossegado?
Como ia ufano, como empavesado?
Que bem rasgava o líquido elemento!

5 Mas vê-lo agora? Os ímpetos do vento
E os furores do mar encapelado
Fazem que ora abatido, ora elevado,
Toque no abismo, chegue ao firmamento.

10 Assim me aconteceu, quando a bonança
Que em teus olhos lograva, ó Nise, vejo
P'ra tormenta cruel fazer mudança;

Pois no saudoso mar em que pelejo
São combates horríveis da lembrança
Tudo o que foi lisonja do desejo.

Leg. Saudade de Nise *A*,
3. empavesado?] empavesado! *A*,

O TERRAMOTO DE 1755 COMO APOLOGIA DA RELIGIÃO CRISTÃ: LISBOA DESTRUÍDA. POEMA (1803) DE TEODORO DE ALMEIDA.

A vasta obra do oratoriano Teodoro de Almeida [1722-1804] propicia, pelo número de textos e vicissitudes de publicação, situações cujo estudo permite auscultar mecanismos e percursos editoriais da segunda metade do século XVIII¹. No entanto, e no contexto de tantos escritos, nenhum aguardou tanto tempo pela luz do dia quanto o poema *Lisboa Destruída* (1803) que o autor afirma ter redigido nos momentos absolutamente subsequentes ao terramoto que atingiu Lisboa nesse fatídico 1 de Novembro de 1755, atraindo sobre a capital portuguesa os olhares de todo o mundo e muito especialmente da Europa «esclarecida».

Publicado apenas em 1803, na Oficina de António Rodrigues Galhardo, Impressor dos Conselhos de Guerra e do Almirantado, vendido na Casa do Espírito Santo, no Chiado, para onde Teodoro de Almeida tinha regressado com alguns confrades do tempo anterior à mudança para as Necessidades, depois de anos de longo litígio², *Lisboa Destruída. Poema versa*, como o título deixa prever, o tema

¹ Basta ler as diferentes censuras guardadas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e a correspondência trocada por T. de Almeida para verificar dificuldades de publicação, emendas, respostas a censuras.

² Depois do terramoto que praticamente destruiu a Casa do Espírito Santo, em pleno Chiado, os oratorianos passaram para as Necessidades, cuja doação lhes havia sido feita em 1745 por D. João V, embora os primeiros ocupantes para aí tenham ido apenas em 1750 (Vicente Ferreira de Sousa BRANDÃO, *Recopilação histórico-biographica do Venerável Padre Bartolomeu do Quental Fundador da congregação dos Padres congregados do Oratório e dos Irmãos congregantes de N. Senhora das Saudades e S. Filipe Neri*, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 1867). O cataclismo obrigou à passagem completa e as Necessidades atingiram o relevo cultural conhecido. Todavia, em 1792, a Casa do Espírito Santo estava já praticamente reconstruída e T. de Almeida, juntamente com alguns padres da geração mais antiga, quiseram voltar ao que consideravam a casa-mãe, mais vocacionada para o apostolado directo pelo seu posicionamento no coração da cidade, iniciando uma longa contenda,

do sismo de 1755 que, como é sabido, originou uma ampla panóplia de obras, panfletos, folhetos e papéis, veiculando interpretações diversas³. O caso mais conhecido deste vasto conjunto é provavelmente o do Padre Malagrida e do seu *Juízo da verdadeira causa do terramoto que padeceu a corte de Lisboa*⁴ que lhe valeu, certamente em conjugação com outras causas já estudadas, mas a precisar, talvez, de enquadramento mais rigoroso e menos ideológico, o terrível fim em 1761.

De acordo com Teodoro de Almeida, que assim o afirma no «Prologo», a redacção do texto foi praticamente imediata à catástrofe, «a fim de que a [...] recente memória sem confusão nem dúvida [...] fornecesse as circunstâncias mais memoráveis»⁵. No entanto, «concluída que foi a empresa», optou por conservá-la fechada, «para que com esta demora mais longa, do que Horácio recomenda, amadurecesse e saísse á luz menos imperfeita»⁶. A esta razão de matriz «poética» o autor acrescenta um motivo que se lhe afigura de maior peso e que se prende com as finalidades que se propõe atingir: pretende simultaneamente ser «útil» ao público e proceder à defesa da Religião⁷. Desse ponto de vista, T. de Almeida não parece demasiado preocupado com a eventual «qualidade» do texto, desde que este respeite

em que intervieram Seabra e Silva e Pedro de Mello Breiner e que tinha na base um problema de rendas. (Zulmira C. SANTOS, *Literatura e Espiritualidade na obra de Teodoro de Almeida [1722-1804]*, dissertação de dout. policopiada, Porto, 2001, esp. 157-171).

³ De que podem ser exemplo o *Juízo da verdadeira causa do terremoto de 1755 que padeceu a corte de Lisboa no primeiro de Novembro de 1755* de Gabriel Malagrida S. J., *Portugal consolado e enterrecido de Manuel da Epifania* (Lisboa, 1757) ou ainda *Novas e curiosas reflexões sobre as terramotos, e uma oração tragica de Lisboa* (Lisboa, Miguel Rodrigues, 1756) em confronto com a *Memoria das principaes providencias que se deram no terramoto que padeceu a corte de Lisboa no anno de 1755*, que tem vindo a ser atribuído a Francisco José Freire e que sob o nome de Amador Patrício de Lisboa, sem local nem nome de impressor, chegou a ser assacado a Sebastião de Carvalho e Melo. (Inocência Francisco da SILVA, *Dicionário Bibliográfico Português*, II, Lisboa, IN-CM, rep de 1987, p. 407). Sobre o sismo e suas consequências v. esp. Maria Luísa BRAGA, «A polémica dos terramotos em Portugal», *Cultura, História e Filosofia*, V (1986), pp. 545-573 e «O terramoto de 1755: sua repercussão, a nível ideológico, em Portugal e no estrangeiro», *História de Portugal* (dir. de João Medina), VII, Amadora, 1993, pp. 347-390; CARDOSO, Arnaldo Pinto, «O terramoto de Lisboa (1755). Documentos do Arquivo do Vaticano», *Revista de História das Ideias*, 18, I.H.T.I. (1996), pp. 441-510.

⁴ Gabriel MALAGRIDA, *Juízo da verdadeira causa do terremoto de 1755 que padeceu a corte de Lisboa no primeiro de Novembro de 1755*, Lisboa: Officina de Manuel Soares, 1756.

⁵ Teodoro de ALMEIDA, *Lisboa Destruída Poema*, «Prologo», p. IV.

⁶ Teodoro de ALMEIDA, *Lisboa Destruída Poema*, «Prologo», p. IV.

⁷ «Nesse abysmo pois virião a cair os sucessos, que servirão de objecto deste Poema. Por esta causa estou certo, que quando elle no juizo dos eruditos não mereça applausos como Poema regular, ao menos não desmerecerá a estimação commum, que fazem dos escritos úteis, os que amão a sincera verdade, e muito mais se attenderem ser obra de quem se considera membro do Estado e da Igreja, e como tal obrigado por carácter e profissão a utilizar o público, e defender a Religião, como tenho mostrado há muitos annos, tanto na Pátria como nos Reinos estrangeiros. Estes são pois os dois fins, a que se dirige a obra, que pertendo publicar». Teodoro de ALMEIDA, *Lisboa Destruída Poema*, «Prologo», p. V.

a verdade dos factos na ordenação narrativa. Isto é, não lhe importa tanto que os «eruditos» valorizem a «regularidade» do Poema, no sentido da conformidade com os códigos poéticos estabelecidos, mas sim que a obediência à «verdade» viabilize a utilidade do texto, conferindo-lhe uma particular dimensão pragmática, na medida em que nela residirá a sua maior vantagem sobre outros não citados, mas obviamente pressupostos, nesta avaliação do rigor da narrativa face aos acontecimentos. E, contudo, o volume intitulado, de acordo com as indicações do rosto, *Lisboa Destruída Poema* apenas aparentemente coincide com a composição assim designada. Isto é, uma coisa é o poema em si, *stricto sensu*, outra o conjunto de textos sob tal designação. Procurarei, assim, nestas breves notas, mostrar que, na edição de 1803, a única existente, o poema sobre a destruição de Lisboa assume uma função ideológica particular que não seria tão evidente se o texto tivesse sido publicado de forma isolada, se bem que a ideia fundamental de castigo divino aí estivesse já presente de maneira bem clara.

I – A edição de 1803 de *Lisboa Destruída. Poema* integra um «Prologo» – entre as páginas III e VI –, uma «Ode á Religião Christã – Dedicatória do Poema» – páginas VII a XV –, o poema propriamente dito, que se estende ao longo de 117 páginas, umas «Notas e Illustrações ao Poema Lisboa Destruída, pelo P.A.N.C.O.», iniciais que se referem ao Padre António das Neves Pereira, da Congregação do Oratório, grande amigo de Teodoro de Almeida, uma «Dissertação sobre a causa natural do famoso Terremoto de Lisboa no de 1755 (sic)» e, por fim, um «Appendix ao Poema de Lisboa Destruída, pelo P.T.A.C.O.», isto é, pelo Padre Teodoro de Almeida da Congregação do Oratório. Assim sendo, este conjunto que o oratoriano quis subordinar ao título *Lisboa Destruída. Poema* revela-se um complexo merecedor de alguma atenção, no sentido em que estamos perante textos que podemos supor justapostos com um propósito editorial preciso e objectivo.

Não há razões para suspeitar do facto de poder ter sido mão alheia a proceder à organização da edição. T. de Almeida costumava seguir com algum cuidado a publicação dos seus textos e, em 1800, ano em que redigiu o «Prologo», embora já doente, cumpria ainda as tarefas habituais, escusando-se apenas das missões distantes de Lisboa. De acordo com a biografia que dele traçou um confrade que tem vindo a ser identificado com o Padre Joaquim Dâmaso⁸, T. de Almeida experimentou

⁸ *Vida do Padre Theodoro de almeida da Congregação do Oratório de Lisboa, Fundador do Convento das Religiosas da Vizitação de Sta Maria no sítio da junqueira, e o que mais trabalhou para de novo ser povoada a Casa do Espirito Santo depois de reedificada sobre as ruínas da que pelo terremoto de 1755e incêndio que se lhe seguiu ficou destruída*, I.A.N.T.T., ms. da Livraria nº2316.

graves problemas de saúde, a partir de 1800, tendo vindo a falecer em 18 de Abril de 1804. Tudo indica que a organização do volume lhe possa ser inteiramente imputada, sem margem para dúvidas, e é justamente sobre a disposição destes textos que gostaria de ordenar algumas reflexões, procurando mostrar como, no final da vida, T. de Almeida procedeu à publicação de um escrito que tinha guardado durante mais de quarenta anos, envolvendo-o por outros cujos objectivos particulares se organizam individualmente de forma a contribuir para um mais geral que coagula, no fundo, na tese que estrutura toda a sua obra, independentemente das alterações pontuais que o tempo e as circunstâncias lhe foram conferindo: a indissolubilidade do sagrado e do profano, como forma de visão do mundo.

Se procedermos a uma análise sequencial deste volume encontraremos, em primeiro lugar, o quase inevitável «Prologo», seguido pela «Dedicatória», dirigida não a uma figura real, da alta nobreza ou eclesiástica, como era prática habitual do autor e de outros, mas sim à «Religião Christã». Reproduzindo o tópicio da perenidade do escrito e da falta que, em Portugal, se fazia sentir, em sua opinião, de «escritos verídicos e exactos»⁹ que contribuíssem para o progresso «da Agricultura, do Commercio, da Navegação»¹⁰, o oratoriano manifestava admiração pelo facto de, passados quarenta e cinco anos sobre o terramoto que atingira Lisboa, não ter ainda «aparecido historia alguma individual deste acontecimento: tendo elle sido tão famoso, como sensível nas quatro partes do Mundo;»¹¹. Do ponto de vista da realidade editorial contemporânea da catástrofe, T. de Almeida não tinha, naturalmente, completa razão. Os anos subsequentes ao sismo presenciaram o aparecimento de textos, folhetos e papéis, transportando as mais variadas explicações que traduziam o complexo de sentimentos e interpretações díspares que acompanharam o terramoto para além de um considerável acervo de “memórias” pedidas por Sebastião José para avaliar dos efeitos locais do cataclismo nas diferentes zonas do país. No entanto, para T. de Almeida, que pretendia ser absolutamente fiel à «verdade» dos factos, a «historia» não tinha ainda sido contada na versão que entendia como rigorosa. Isto é, a pretensa ignorância de outros textos ajudava a acentuar a ideia de que a versão que se seguia a este «Prologo», a do autor, era a única verdadeiramente fiável, aquela que em si concentrava as vantagens do

Joaquim Dâmaso [1777-14 de Junho de 1833] entrou na Congregação do Oratório em 9 de Fevereiro de 1793 e foi eleito sócio correspondente da Academia das Ciências em 1832. Foi bibliotecário de D. João VI no Rio de Janeiro e exerceu também funções na Biblioteca da Ajuda. Ao seu especial cuidado se deve o regresso de muitos manuscritos pertencentes à livraria real.

⁹ «Prologo», p. III.

¹⁰ «Prologo», p. III.

¹¹ «Prologo», p. III.

testemunho imediato – o oratoriano assistira aos factos – e da possibilidade de auscultação de outras testemunhas oculares, pois que o decorrer do tempo tinha facultado o confronto com outros relatos. Deste ponto de vista, a narração que se seguia funcionaria, de acordo com as razões expostas no prólogo, como a «história» do terramoto e, em consequência, aquela que a posteridade deveria guardar como a versão exacta dos acontecimentos. Por outro lado, o relato da catástrofe que se abatera sobre Lisboa permitia a T. de Almeida rebater e anular a argumentação aduzida por Voltaire, no célebre *Candide*, segundo a qual, e ao contrário da interpretação de Pope, nem sempre Deus fazia o melhor¹². Por tudo isto, o «Prologo» alinhava, argumentativamente, um conjunto de razões que procuravam justificar o texto do ponto de vista dos códigos poéticos vigentes, sublinhar a importância que comportava pela assunção da obediência estrita à verdade dos factos e, simultaneamente, revelar o carácter «apologético» do poema em causa, no sentido em que o autor o entendia como uma resposta ao «ímpio» Voltaire, mostrando que a catástrofe teria sido a forma encontrada pela «Mão divina» para fazer pensar os habitantes de Lisboa e do país sobre os pecados cometidos. Tendo em conta que T. de Almeida afirma ter redigido o poema em tempos imediatos ao cataclismo, finais de 1755 ou início de 1756, dificilmente poderíamos acreditar que se tratasse de uma impugnação da posição de Voltaire sobre o sismo expressa em *Candide*. Publicado pela primeira vez em 1759, *Candide ou L'Optimisme*¹³ sofreu acrescentos posteriores, mas não circulou antes dessa data. Logo, a redacção do poema relatando o sismo que havia assolado a capital portuguesa não poderia ser *ab initio* direccionada para tal objectivo. Aliás, T. de Almeida também não afirma tê-lo feito. Limita-se a considerar o poema que tinha escrito e que agora publica – aceitemos por enquanto esta interpretação – como uma peça de um conjunto, o volume total que intitula do mesmo modo, esse sim organizado como um dispositivo bem mais complexo do ponto de vista ideológico.

A «Ode á Religião Cristã» que constitui a «Dedicatória do Poema» revela-se uma resposta directa a Voltaire e às considerações explanadas no «romance» *Candide* que T. de Almeida considera «o mais abominável de todos os [...] poemas» do filósofo francês. Contudo, tal impugnação não significa a adesão aos princípios

¹² T. de Almeida di-lo textualmente no «Prologo» do «Appendix ao Poema de Lisboa Destruída pelo P.T.A.C.O.»: «O Ímpio Voltaire na sua obra, que intitulou *Le Candide*, ou *L'optimisme*, tomou por empreza impugnar a Pope, quando diz que Deos no governo deste mundo sempre faz o melhor, e serve-se do Terremoto de Lisboa para o impugnar. Esta obra ímpia vindo ás minhas mãos me inflamou para mostrar os muitos bens, que Deus fez neste grande Terremoto, o que de algum modo se conhece no Poema da *Lisboa Destruída*, e suas notas.» T. de ALMEIDA, *Lisboa Destruída. Poema.*, (p. 251).

¹³ *Candide ou l'Optimisme traduit de l'allemand de Mr. Le docteur Ralph, MDCCLIX.*

expostos por Pope, significativamente condensados na expressão «Tout est bien» ou «tout est au mieux», que o oratoriano entende como procedentes de filosofias deístas. Em todo o caso, haverá que notar que, embora seja difícil, até pelo confronto de datas, acreditar na versão que o biógrafo de T. de Almeida propõe na *Vida*, afirmando que esta ode teria sido redigida algumas horas antes da morte do oratoriano, tal texto é certamente o mais tardio de todos quantos constituem este volume. Por outro lado, a temática «anti-voltairiana» desenvolvida insere esta composição poética no filão de literatura apologética que T. de Almeida incorporou, sobretudo a partir da publicação do volume IX da *Recreação Filosófica*, intitulado «Harmonia da Razão e da Religião» (Lisboa, 1793), embora essa dimensão esteja praticamente presente em todos os seus textos¹⁴. De facto, esta «Ode á Religião Christã», que funciona como «Dedicatória» do volume, expõe a tese fundamental que o poema «Lisboa Destruída», que se lhe segue, procura demonstrar: ao contrário do que afirma Voltaire, impugnando Pope, Deus não faz sempre o pior¹⁵; o terramoto terá despertado «os mortaes» de um enorme «lethargo», permitindo que, nos tempos que se seguiram ao sismo, estes se preocupassem em «buscar com cuidado» a virtude que antes estava «escondida, encuberta, envergonhada»¹⁶.

Os seis cantos que compõem «Lisboa Destruída», o poema heróico que segue a «Dedicatória», organizam-se de molde a tornar evidente a tese exposta. Ao escolher a forma poética do poema heróico, que o texto de António das Neves Pereira, «Notas e Ilustrações ao Poema Lisboa Destruída», sequencial no volume, procura justificar como a mais conveniente, T. de Almeida pretendia salientar a importância do acontecimento em si e, essencialmente, fixar os contornos trágicos de que se revestiu, mostrando, através do artifício poético, as marcas da destruição, o comportamento exemplar das famílias nobres que conhecia¹⁷, mas também os roubos e crimes que assolaram a capital. Do ponto de vista da estruturação e ordenação narrativas, o «Heroe ou actor principal» é o «Omnipotente» que, «tendo concebido grande ira contra a cidade de Lisboa pelas suas iniquidades, determina castigalla como nos séculos antigos fizera a outras cidades perversas [...]». Para este fim armou, como diz a Escripura, as suas creaturas; isto he, deo ordem aos elementos, para que executassem nos habitadores de Lisboa a sua Justiça»¹⁸.

¹⁴ Zulmira C. SANTOS, *Literatura e Espiritualidade*, esp. 359-390.

¹⁵ «Dedicatória», p. IX: «Era a voz d'hum Poeta, que ensinava / *Que o gram Deos no governo deste mundo / (Não acabes, não digas, lingua minha) / Sempre faz o peor*».

¹⁶ «Dedicatória», p. XI.

¹⁷ Sobretudo os Távoras, com quem mantinha relações estreitas, mas também os filhos de D. Isabel Breiner, condessa de Ficalho, cuja actuação no socorro às vítimas do sismo T. de Almeida valoriza.

¹⁸ «Notas e Ilustrações ao Poema Lisboa Destruída», pp. 120-121.

A intencionalidade do texto dificilmente poderia ser mais clara. Teodoro de Almeida entendia o terramoto como um castigo divino e procurava provar que o sismo teria tido consequências notáveis na opção de muitos pelo caminho da perfeição, cujo exemplo mais extremo estaria representado na «heróica resolução de uma Dama do Paço» que abandonara a corte e um «casamento por todos os modos estimável» e se sepultara num «claustro religioso com geral edificação de todos»¹⁹, tema da composição poética que fecha o volume, depois dos comentários teóricos sobre a «regularidade» do poema explanados por António das Neves Pereira. Esta senhora, que T. de Almeida não identifica, provavelmente para comprovar a justeza da decisão, mas cuja identidade não deveria constituir nenhum mistério, mesmo em 1803, era D. Mariana Joaquina, da família Angeja, irmã do conde de S. Lourenço²⁰, que Pombal mandara prender em 1760, no contexto de acontecimentos que arrastaram também o afastamento de Teodoro de Almeida da corte e o obrigaram a ir para o Porto. D. Mariana deveria casar com o herdeiro da Casa Marialva, D. Pedro de Meneses [1713-1794]. Por outro lado, T. de Almeida pretendia veicular a ideia fundamental, até pelo problema da presunção da verdade, de que o texto que agora publicava, mais de quarenta anos depois, correspondia à versão que teria escrito logo a seguir à catástrofe. Contudo, o cotejo do impresso com os manuscritos existentes prova, pelas muitas diferenças, rasuras e omissões, que o poema foi sofrendo alterações, embora tenha procurado preservar a forma de poema heróico²¹. Com efeito, há estrofes que desapareceram completamente e outras que sofreram mudanças profundas, factos que podem traduzir, ou pelo menos indiciar, uma gestação um pouco mais longa que aquela que o «Prologo» quer fixar, de molde a prender o poema ao ano de 1756, quando muito, como se a composição fosse completamente imune a todos os acontecimentos posteriores. É altamente provável que a primeira redacção se situe por esses anos e que algumas das notas que acompanham o poema e o ancoram na «História»²² tenham sido redigidas mais tarde, embora pareça evidente algum cuidado de coerência cronológica. Em todo o

¹⁹ «Appendix ao Poema de Lisboa Destruída, pelo P.T.A.C.O.», «Prologo», p. (251).

²⁰ D. João José Ansberto de Noronha [1725-1804], da casa de Angeja, 6º conde de S. Lourenço pelo casamento com D. Ana de Melo e Silva [1725-1744]. Esteve preso no forte da Junqueira, entre Junho de 1760 e Fevereiro de 1777. Antes da prisão às ordens de Sebastião José, pertencia ao conselho do rei, era Deputado da Junta dos Três Estados, Gentil-homem da Câmara do Infante D. Pedro, exercendo ainda as funções de Censor do Paço.

²¹ As versões manuscritas conhecidas encontram-se reunidas no I.A.N.T.T., ms. da Livraria 1675-1ª e 1675-2. O primeiro intitula-se «Descrição do terremoto de Lisboa no anno de 1755 (Poema em seis cantos) e o segundo «O terremoto de Lisboa em 1755».

²² As notas procuram fornecer indicações pontuais, mas precisas, de tempo, lugares, pessoas.

caso, a escolha para personagens do texto, para além de «hum Tirso cavaleiro» e «um Misseno filósofo», da marquesa de Távora, D. Leonor de Almeida²³, de sua filha, D. Mariana²⁴, e da neta, D. Joana, podem fazer presumir, face à tragédia que em Janeiro de 1759 se abateu sobre a família, que o poema terá efectivamente sido redigido antes e que nesse facto residiria uma razão de peso para que o oratoriano se sentisse na disposição de não publicar a «sua» história do terramoto. Com toda a probabilidade, T. de Almeida deverá ter procedido à escrita das estrofes presentes nas versões manuscritas, pelo menos em uma delas, que parece anterior, durante os anos de 1756-1757. Depois, em função dos acontecimentos de 1758-1759, da prisão e morte de Malagrida em 1761, e também do seu próprio afastamento para o Porto, em 1760, às ordens de Pombal, deverá ter guardado as versões manuscritas que, nas suas palavras, terá recuperado e preparado para publicação, nas condições que descrevi, isto é, integrando o poema num complexo textual que potencia os objectivos apologeticos.

Aliás, a atenção prestada à globalidade da publicação espelha-se também na justificação comentada da «regularidade» de «Lisboa Destruída» como poema heróico. Imediatamente a seguir ao texto propriamente dito, surgem as «Notas e Ilustrações ao Poema Lisboa Destruída, pelo P.A.N.C.O.» que permitem ao também oratoriano António das Neves Pereira²⁵ dissertar sobre as qualidades literárias da composição. Estas reflexões, escritas certamente à volta dos anos da publicação, isto é por 1800²⁶, assumem que o terramoto foi um castigo pelas «iniquidades» de Lisboa e que tendo a cidade ficado destruída «Deos conseguiu dois grandes fins [...] hum de se fazer temido, e respeitado dos prevaricadores daquelle tempo, outro de prevenir com este

²³ D. Leonor de Távora [1700-1759], 3ª marquesa da mesma casa, casada com Francisco de Assis Távora desde 1718, ambos executados em Janeiro de 1759.

²⁴ D. Mariana Bernarda de Távora [1722-1780] casou em 2 de Dezembro de 1747 com D. Jerónimo de A taide [1721-1759], 11º conde de Atouguia, também executado em Janeiro de 1759. Foi dirigida espiritual do Pde Malagrida e dessa direcção deixou testemunho em memórias hoje publicadas: *A última condessa de Atouguia. Memórias autobiográficas*, (pub. por A. Valério), Pontevedra, 1916.

²⁵ António das Neves Pereira, professor régio de Retórica, em Penafiel, entrou na Congregação do Oratório com 44 anos, em 29 de Janeiro de 1793. Autor de dissertações incluídas nas *Memórias da Literatura Portuguesa da Academia das Ciências* (Tomo IV, pp. 339-446; tomo V, pp. 152-252) escreveu ainda duas dissertações de particular interesse no âmbito da teorização literária: o «Ensaio sobre a Philologia Portuguesa por meio do exame e da comparação da locução e estilo dos nossos mais insignes poetas que florescem no século XVI», inserido no volume XVI das mesmas memórias (pp. 1-151) e *Mechanica das palavras em ordem á harmonia do discurso eloquente, tanto em prosa como em verso*, (Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1787).

²⁶ Ainda que António das Neves Pereira afirme que conhecia o poema há mais de trinta anos, o que corrobora a hipótese de que T. de Almeida efectivamente o guardou, estas notas foram certamente escritas visando a publicação.

aviso os Atheos, Deístas, e Materialistas Portuguezes, que o Senhor pela sua presciencia divina sabia, que poucos annos depois, corumpidos das impias doutrinas das nações estrangeiras, se rebellarão contra a Religião; para que se lembrassem, que Elle sabe sofrer, porque he eterno, e também zombar dos seus zombadores, porque he honrado e Santo.»²⁷ António das Neves Pereira, que já havia comentado o *Feliz Independente* (1779), na edição de 1786, respondendo a algumas das críticas de que esta «novela» tinha sido alvo, salientava a pertinência da interpretação do terramoto veiculada por Teodoro de Almeida, no «Prologo», procurando simultaneamente comentar o «systema poético» em que o texto se enquadrava, e acentuando, todavia, que muitas das «bellezas» do poema não se revelavam tributárias, como se poderia pensar, da «vasta erudição» ou dos «muitos estudos» do autor, mas sim da «natureza»²⁸. Nas palavras de António das Neves Pereira, T. de Almeida «já mais conheceu regras da Arte, nem leo os Poetas» citados pelo comentador, «tanto antigos como modernos», o que poderia significar, em sua opinião, que quando se julga que determinadas passagens revelam a imitação directa de outros autores, tal nem sempre é verdade, pois muitas vezes, «não são senão producções originaes de cada hum, frutos de sua própria fecundidade»²⁹. Para além da valorização de um certo talento «natural» de T. de Almeida, a apreciação de António das Neves Pereira não deixa de comportar alguma menorização da imitação tendo por base principal a erudição, na medida em que frisa que, por um lado, a «forma» do poema, podendo não coincidir exactamente com a de outros pertencentes ao mesmo género, torna «Lisboa Destruída» um poema heróico «novo» e, por outro, as personagens, as peripécias, os «lugares» dependem quase totalmente da capacidade criativa individual do autor e não dos conhecimentos adquiridos por «estudos» de outros poetas.

Embora não caiba nestas breves notas a reflexão sobre a estética da «imitação» presente nos textos teóricos de António das Neves Pereira, no sentido em que tal implica o cotejo das suas várias contribuições, importa, no entanto, notar a importância que este autor concede às formas «novas» e à margem que vai abrindo, reproduzindo teorizações contemporâneas³⁰, para o peso da «natureza» e do talento «natural» muitas vezes independente de estudos e erudições.

²⁷ Nottas e illustrações, p. 122.

²⁸ Lexema que, como é sabido, poderia ter várias acepções neste contexto particular. Sobre o conceito em geral, v. o já clássico estudo de J.EHRARD, *l'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Genève, Slaktine, 1981: para Portugal, Pedro CALAFATE, *A ideia de natureza no século XVIII em Portugal: 1740-1800*, Lisboa, IN-CM, 1994.

²⁹ Nottas e illustrações, p. 126.

³⁰ V. entre uma vasta bibliografia, Aníbal Pinto de CASTRO, *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973; CHECA BELTRAN, José, *Razones del buen gusto (Poética Española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.

E se a dissertação deste oratoriano amigo de Teodoro de Almeida visava corroborar a tese por este exposta de que o sismo de 1755 tinha sido castigo de Deus, caucionando a pretensa qualidade literária do poema, o texto subsequente, «Dissertação sobre a causa natural do famoso Terremoto de Lisboa no de 1755», fornecia o indispensável travejamento científico que, de resto, Almeida já tinha exposto em plena Academia das Ciências de que era sócio fundador. O curto «Proemio» que antecede a citada «Dissertação» traçava com clareza o objectivo proposto: o «Filosofo Christão» deveria atender em simultâneo à «causa suprema», que lhe deve merecer o maior respeito, mas também às «naturaes» que sendo «dependentes, e subordinadas não excluem o seu exame, e prudente averiguação, até onde chegam as forças do entendimento humano».³¹

Em 1800, Teodoro de Almeida reiterava, uma vez mais, a tese essencial que tinha norteado e estruturado toda a sua obra, sobretudo a de matriz prioritariamente «científica»: ao homem, isto é, ao «filósofo», competia averiguar das leis que regiam o mundo natural e o faziam movimentar-se com a regularidade e a coerência de um relógio. Decifrar a linguagem na qual a natureza estava escrita, estudar as suas leis, ver para além daquilo que os olhos mostravam, que mais não era que uma leitura superficial que ocultava o verdadeiro conhecimento, era tarefa do «filósofo». Contudo, o «filósofo cristão» deveria perceber que a «compreensibilidade» tinha fronteiras e havia um momento em que não era possível passar mais além. Para lá, estava a «Omnipotência Divina» ...

T. de Almeida expõe as causas naturais do terramoto, explicando as circunstâncias e as causas dos «efeitos referidos», conferindo à tese do castigo divino uma dimensão «científica» que se enquadra, naturalmente, no conjunto de pressupostos que foi desenvolvendo ao longo da sua vasta obra. Um aspecto é a decisão «divina» de castigar Lisboa, outra a análise do sismo do ponto de vista físico. Para o oratoriano não existia qualquer incompatibilidade entre as duas formas de olhar a questão. Pelo contrário. O estudo e conhecimento das causas naturais conferia até maior viabilidade, por assim dizer, à crença na força divina, pois que quanto melhor se estudassem as causas e consequências físicas mais razões haveria para admirar a organização que Deus havia conferido ao mundo.

Curiosamente, e por isso me pareceu pertinente tecer algumas considerações sobre este volume quase ignorado, do ponto de vista crítico, no conjunto de escritos do autor da *Recreação Filosófica*, o último texto desenvolve um tema aparentemente

³¹ «Dissertação sobre a causa natural do famoso Terremoto de Lisboa no de 1755», «Proemio», pp. 228-229.

oposto. Depois de uma descrição das causas e consequências naturais da catástrofe, T. de Almeida insere nesta publicação um «Appendix ao Poema de Lisboa Destruída» em que narra «a heróica resolução de huma Dama do Paço» que abandona a corte, a família e um casamento prometido para professar na mais estrita clausura. Como acima se disse, a jovem senhora, aqui não identificada, era D. Mariana Joaquina, irmã do conde de S. Lourenço, D. João José de Noronha. No poema, orientado para evidenciar os efeitos que o sismo teria tido na corte, pois que D. Mariana tomara a decisão de professar, entendendo que a catástrofe teria sido um aviso divino, o autor louva a opção pelo convento, acentuando que tal escolha significa o abandono de tudo em prol de um lugar de «santidade».

A preocupação de T. de Almeida com as «vocações» femininas, sobretudo dos círculos de corte, não se reveste de qualquer novidade no contexto da sua acção e obra. Foi um director espiritual experimentado e, muito provavelmente, Pombal nunca lhe perdoou o teor de algumas direcções espirituais de damas do paço, essencialmente até 1760, funções que acabou por recuperar depois da queda do ministro e do regresso a Portugal e que manteve, em muitos casos, quase até à morte. Aliás, na manuscrita «Historia da Vizitação»³², o oratoriano dedica uma atenção especial, considerada por alguns até excessiva, ao recrutamento de candidatas à ordem de Francisco de Sales e Joana de Chantal³³, envolvendo estas narrativas numa atmosfera de profecias e previsões que alertam para a sensibilidade de T. de Almeida face a fenómenos «misticizantes» acerbamente criticados pelos sectores de piedade ilustrada.

Composto por todos estes textos, o volume intitulado *Lisboa Destruída. Poema* revela, assim, uma estratégia editorial consistente e consciente, visando a completa estruturação de uma tese que torna este conjunto uma peça da literatura apologética, filão que se desenvolve, embora em datas ligeiramente diferentes para cada país, sobretudo em França e Itália, mas também em Espanha e Portugal, na segunda metade do século XVIII³⁴. Teodoro de Almeida procedeu à composição global do

³² *Historia da fundação do mosteiro da Vizitação em Lisboa. No anno de 1784*. Da autoria de T. de Almeida, a cópia existente no I.A.N.T.T. (ms. da Livraria nº 665) encontra-se integralmente transcrita em Zulmira C. SANTOS, *Literatura e Espiritualidade*, Tomo II, «Apêndice documental», Porto, 2001.

³³ Casos do Marquês de Bombelles e de Frei Alexandre da Sagrada Família, tio de Garrett (v. Zulmira C. SANTOS, *Literatura e Espiritualidade*, esp. pp. 445-479 e «Para a história da educação feminina em Portugal: a fundação e os programas pedagógicos das visitandinas», *Homenagem ao Professor Doutor Luís António de Oliveira Ramos*, FLUP, (no prelo).

³⁴ V., entre outros, Fernando Augusto MACHADO, *Rousseau em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 2000 e Zulmira C. SANTOS, «Percurso e formas de leitura feminina na segunda metade do século XVIII», *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, II Série, *Linguas e Literaturas*, vol. XIX (2002), pp. 71-109.

volume, do ponto de vista editorial, procurando escorar de todos os modos a tese que encarava o sismo de 1755 como um castigo divino da capital portuguesa. Cerzindo todos os textos, o «Prologo», que é verdadeiramente o texto introdutório geral, formula um protocolo de leitura que anula todas as outras possibilidades de interpretação. O poema «Lisboa Destruída» propriamente dito é a *História* do terramoto, que o autor dedica à «Religião Christã», a «Dissertação» de António das Neves Pereira cauciona o texto na perspectiva literária, corroborando a tese exposta no «Prologo», a «Dissertação» sobre as causas naturais, previamente exposta no contexto da Academia das Ciências, escora-o do ponto de vista mais estritamente científico e o «Appendix», referente à entrada para o claustro de D. Mariana, ilustra a tese expandida, funcionando praticamente como prova. Neste enquadramento, importa sublinhar que, em 1800, data provável do arranjo tipográfico global, ao justapor tais contribuições, com um propósito editorial preciso e objectivo, T. de Almeida não só não renegava nenhuma das suas teses iniciais, sobretudo se se isolar um olhar sobre a produção escrita total até 1760, ano em que é obrigado a afastar-se da corte, como reiterava até princípios que julgava fundamentais: a indissolubilidade do sagrado e do profano, presente na complexa explicação e justificação da catástrofe de 1755, e a sensibilidade a uma piedade de tipo «misticizante», de perfil feminino, olhada com desconfiança pelos sectores ilustrados. Deste modo, tornava um texto que não tinha publicado, apesar das razões aventadas, certamente mais por temor a Pombal que por motivos de qualidade poética, uma peça importante do campo apologético, contrariando Voltaire e procurando travar um combate contra «Atheos, Deistas, e Matherialistas Portugueses». Não importa agora em que medida e com que consequências atravessou tal combate o século XIX, mas terá valido certamente a pena reflectir sobre uma estratégia de composição que pretendia potenciar os objectivos de um texto particular, envolvendo-o numa rede apertada de outros, cuja ordenação os transmuta praticamente em paratextos vocacionados para prender o texto principal a uma leitura unívoca, que traduzia a forma como Teodoro de Almeida se situava e agia num cenário de mudanças acentuadas nas maneiras de encarar a relação do homem com o mundo e com Deus e, que, essencialmente, veiculava, no limite, uma apologética anti-luzes movendo-se na área cultural destas.

Zulmira C. Santos

EM BUSCA DAS VIRTUDES PRIMORDIAIS DO «ESTADO APOSTÓLICO»: OS FUNDADORES LÓIOS NAS «MEMÓRIAS» DE PAULO DE PORTALEGRE (+1510)

1. Não são suficientemente conhecidas a vida e a obra de Paulo de Portalegre, cónego secular da Congregação de S. João Evangelista que foi confessor de D. Fernando II (o malogrado Duque de Bragança degolado em Évora, na praça do Geraldo, a 20 de Junho de 1483, sob acusação de traição e conspiração contra D. João II), mas, curiosamente, personalidade de religioso não menos prezada do *Príncipe Perfeito*, que baldadamente o terá mesmo querido fazer bispo de Lamego¹.

Por via impressa, Jorge Cardoso, no *Agiológico Lusitano*², e Francisco de Santa Maria, na crónica da Congregação de S. João Evangelista³, terão constituído o principal meio de informação relativamente à vida e obra deste ilustre cónego lóio, embora outros autores «celebrem o seu nome», conforme anotação do extenso e seguro verbete que lhe consagra o erudito Abade de Sever, onde se oferecem algumas pistas de exploração bibliográfica ao leitor mais curioso.

Em forma de manuscrito, é Jorge de S. Paulo o melhor informador sobre a vida e obra deste seu antecessor e irmão de hábito, numa importante obra

¹ Cf. Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, t. III, Lisboa, of. de Inácio Rodrigues, 1752, pp. 530-531.

² *Agiológico Lusitano dos sanctos e varões illustres em virtude do reyno de Portugal e suas conquistas*, t. I, Lisboa, of. Craesbeeckiana, 1652, p. 124. Vindo a Doutora Maria de Lurdes Correia Fernandes a dirigir uma particular atenção à obra e perfil intelectual de Jorge Cardoso, ficou-lhe a Cultura Portuguesa recentemente devedora da iniciativa de reedição dos quatro tomos do *Agiologio*, a que se acrescentou um quinto, com riquíssimo *Estudo e Índices*, da sua autoria (ed. da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002).

³ *O Ceo Aberto na Terra*, Lisboa, of. de Manuel Lopes Ferreira, 1697, pp. 846-865.

memorialística, grande maioria autógrafa, concluída em 1658, e por si oferecida à livraria do Convento de Vilar de Frades, onde havia desempenhado funções de lente de véspera de teologia especulativa⁴. Essa obra, que hoje se conserva na Biblioteca e Arquivo Distrital de Braga⁵, é manifesta e assumidamente a principal fonte informativa de Francisco de Santa Maria na referida crónica impressa dos lóios.

Com efeito, verdadeiramente, *O Ceo Aberto na Terra* é apenas um ponto de chegada. Paulo de Portalegre é precisamente o primeiro elo dessa cadeia da tradição memorialística da Congregação de S. João Evangelista. Ao indicar as fontes por si usadas, vemos Francisco de Santa Maria declarar peremptoriamente que Paulo de Portalegre foi quem primeiro ordenou as «memórias» da congregação; João de Santo Estevão «prosseguiu as memórias do Padre Paulo»⁶, no decurso do século XVI seguiu-se-lhe o lóio portuense Miguel da Cruz, levando-as, «em estilo humilde mas verdadeiro», até ao ano de 1600⁷, e, finalmente, Jorge de S. Paulo, que «com grande trabalho» - acrescenta Francisco de Santa Maria - «ajuntou as memorias antigas e modernas», mas «sem ordem e sem estilo», ou seja entretecendo-as numa forma pouco atractiva a quem, como ele, cultivava o polimento literário, sendo então cronista encartado da congregação, teólogo e pregador consagrado, aplaudido nas capelas reais de D. Pedro II e sua irmã, D. Catarina, rainha da Grã-Bretanha⁸.

⁴ Cf. Pedro Vilas Boas TAVARES, *Jorge de S. Paulo (C. S. J. E.) e o seu Epilogo e Compêndio de Memórias. Traços de um padrão contra o esquecimento*, in AA. VV., *Quando os frades faziam história. De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcellos* (dir. de José Adriano de Freitas CARVALHO), Porto, 2001, pp. 123-141.

⁵ Trata-se do Ms. 924 (772 pp. de 34,5 x 23cm), intitulado *Epilogo e Compêndio da origem da congregação de Sam Joam Evangelista e do nascimento, vida e morte dos seus tres fundadores. Da fundação dos seus nove conventos, das suas Rendas, encargos e Prelados, e dos onze Hospitaes da sua administração e de outras memorias*, Lisboa, 1658, fonte de referência frequente nos nossos trabalhos e cuja publicação integral temos para breve.

⁶ Essas *Memorias Historicas da Congregação*, da autoria do Padre João de Santo Estevão, teriam sido compostas no ano de 1496. Embora inclinando-se para esta data, sustentada num informe do cap. 42 do livro I da crónica impressa de Francisco de Santa Maria, Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, t. II, Lisboa, of. de Inácio Rodrigues, p. 652, não oculta que Frei Francisco Brandão, na *Monarquia Lusitana* lhe atribui outra data de composição: 1517. De facto, parece-nos haver fundamento para considerarmos muito provável que João de Santo Estevão tenha prolongado o seu labor de memorialista até esta última data ou perto dela.

⁷ Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, t. III cit., p. 472, extrai esta informação cronológica do *Agiolégio Lusitano*, garantindo-nos outrossim que este trabalho de Miguel da Cruz se intitulava *Tratado dos Varões illustres da Congregação de S. João Evangelista*. No tempo de Francisco de Santa Maria, do que escrevera, faltava «grande parte, cõ grande sentimento nosso por ser perda sem remedio»...

⁸ Cf. Manuel da Cunha Andrade e SOUSA, *Elogio Encomiastico da vida e açoens, letras e caracter do Reverendissimo Padre Mestre Francisco de Santa Maria*, Lisboa, António Isidoro da Fonseca, 1739.

De qualquer maneira, reconhecia honradamente o Padre Francisco de Santa Maria que «se não fora pela curiosidade e desvelo» de Jorge de S. Paulo, nem ele nem ninguém teria podido fazer imprimir a crónica da congregação⁹. Agregando-lhe dados novos, testemunhados ou mais próximos ao seu próprio presente, cada autor foi retransmitindo os relatos memorialísticos recebidos do passado consoante a sua melhor ou pior capacidade de composição, sendo que, como é sabido, a recepção deste tipo de textos era então entendida não como um processo estático, mas como trabalho aberto à reelaboração¹⁰.

Este trabalho memorialístico, destinado antes de mais aos que habitavam o interior das casas da congregação, permitia o estabelecimento de um quadro informativo geral dos fastos da instituição, justificativo de formas de identidade, padrões de conduta, direitos e privilégios. Esses relatos respondiam a uma natural e piedosa curiosidade dos religiosos e permitia-lhes momentos de deleite quando os ouviam ler em momentos de pausa e colação na vida da comunidade. Ao mesmo tempo procuravam edificar moral e espiritualmente e, como tal, norteavam-se por fins hagiográficos. Como é notório, na tradição medieval e num quadro monástico de vida, muito ténues eram as fronteiras entre hagiografia e história, agrupando-se até, frequentemente, os relatos hagiográficos e cronísticos na mesma secção de uma dada biblioteca¹¹. Não admira pois que na personalidade e actividade de um mesmo letrado, na sua escrita corrente, coexistam e se mesclem estas duas dimensões... É o que claramente ocorre com Paulo de Portalegre, simultâneamente hagiógrafo e primeiro memorialista lóio¹².

2. Este cónego de S. João Evangelista, nascido em Portalegre em 1430 e falecido no Convento de Santo Elói de Lisboa em 1510, com mais de sessenta anos de religião, apesar de estrela de primeira grandeza no firmamento do seu instituto religioso (basta lembrar o desempenho por três vezes do generalato, de várias outras prelações no seio da ordem, bem como de delicadíssimas missões dentro e fora do Reino), apesar dos relevantes papéis por si desempenhados junto da corte régia e

⁹ *O Ceo Aberto na Terra*, Prólogo, p. 4.

¹⁰ Cf. Isabel Barros DIAS, *Modelos heróicos num fluir impuro*, in AA. VV., *O género do texto medieval*, coord. de Cristina Almeida RIBEIRO e Margarida MADUREIRA, Lisboa, 1997, 105-112.

¹¹ Cf. Bernard GUENÉE, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, 1980, pp. 52-55.

¹² Cf. Pedro Vilas Boas TAVARES, *Paulo de Portalegre, hagiógrafo e primeiro memorialista lóio*, in AA. VV., *Literatura y Cristiandad*, Homenaje al Prof. Jesús Montoya, Universidade de Granada, 2001, pp. 235-239.

da corte ducal de Bragança, só agora começa a ser estudado. E é-o como «um autor ignorado», embora tivesse gozado de fama de «douto» junto de D. Jorge da Costa, cardeal Alpedrinha, e vários testemunhos o façam passar por «um dos homens eruditos do final do século XV»¹³. É conhecido como autor de um *Flos Sanctorum* em quatro tomos grandes, cada um compreendendo três meses do ano, obra consultada por Jorge Cardoso, e que, escrita da sua mão, se conservava em 1658 no convento do Porto¹⁴. Todavia, já nesta data lamentava Jorge de S. Paulo que os seus outros livros e tratados, compostos «pera proveito espiritual das almas» se tivessem perdido, para grande mágoa da sua congregação... e empobrecimento decisivo dos nossos conhecimentos.

Não surpreende, por tudo isto, que este autor seja agora sobretudo perspectivado como hagiógrafo e no contexto da recepção da hagiografia no século XV. E, apesar de não ter chegado também até nós o texto do seu *Flos Sanctorum*, estuda-se hoje, felizmente, o possível conteúdo desta compilação e a sua importância sobre o texto de outras congéneres, particularmente da que foi impressa em Lisboa em 1513¹⁵. Claro que Paulo de Portalegre é o primeiro lóio conhecido a ocupar-se da história da congregação, numa obra que intitulou *Novo Memorial do Estado Apostólico*, mas mesmo nela é - naturalmente - o hagiógrafo quem escreve sobre os primórdios, os santos varões reformadores «do estado apostólico» que deram um primeiro rosto à sua ordem, em Itália e em Portugal¹⁶. Além de um *Itinerário*, composto no termo da peregrinação que fez à Terra Santa, Paulo de Portalegre, escreveu ainda uma *Carta a hum religioso tratando da morte do Duque D. Fernando II* e um *Breve Tratado* sobre esta mesma matéria, desta feita dirigido à duquesa viúva, D. Isabel, as duas únicas obras integralmente conservadas e publicadas por António Caetano de Sousa, textos estes que foram recentemente analisados com sagacidade, e revelaram, uma outra vez, o pendor da escrita do Padre Paulo: o autor lóio transformou a dignidade do Duque em santidade, «construindo-lhe um perfil

¹³ Cristina SOBRAL, *Um autor ignorado e a recepção da hagiografia no século XV*, in AA. VV., *O género do texto medieval*, coord. de Cristina Almeida RIBEIRO e Margarida MADUREIRA, Lisboa, 1997, pp. 271-272.

¹⁴ Jorge de S. PAULO, *Epilogo e Compendio...*supracitado, p. 739.

¹⁵ Cristina SOBRAL, *Um autor ignorado e a recepção da hagiografia no século XV*, art. cit., pp. 271-272. Aguardamos oportunidade de apreciar a dissertação de doutoramento que aqui se anuncia.

¹⁶ Sobre os principais factos e avatares relativos ao instituto de S. Jorge de Alga em Portugal, permitimo-nos remeter para a síntese que elaboramos intitulada *Para uma revisitação dos cónegos lóios*, Porto, 1999, 24 pp.

hagiográfico progressivamente mais nítido e recorrendo a um tema e ao estilo da literatura didáctica para explicar um acontecimento político»¹⁷.

Pudemos afirmar o que afirmamos sobre o *Novo Memorial do Estado Apostólico*, porque - afinal, ao contrário do que se julgava - esta obra não estava completamente perdida. Encontramos treslado incompleto e truncado da mesma numa miscelânea do Arquivo Nacional da Torre do Tombo¹⁸, em boa letra, das duas primeiras décadas de seiscentos, treslado esse de onde Jorge de S. Paulo terá extraído as abundantes citações do texto do Padre Paulo de Portalegre que transcreve na sua própria crónica manuscrita. De resto, numa primeira leitura, tivemos logo oportunidade de confirmar e precisar o teor dos informes veiculados por Diogo Barbosa Machado: esta obra foi efectivamente principiada pelo seu autor em 15 de Agosto de 1468, em Vilar de Frades, por ordem do reitor desta casa, João da Nazaré (declara-o o próprio Paulo de Portalegre no prólogo), mas só foi concluída depois da morte do cónego secular ordenante, ocorrida a 27 de Fevereiro de 1478, pois no cap. 11 da segunda parte (fl. 86) o autor refere-se já ao descanso eterno da alma daquele padre, lamentando sentir-se, da sua parte, como «ovelha sem pastor». Regressando à reitoria de Vilar nos anos de 1480 e de 1485 a 1487¹⁹, teria tido então ocasião de concluir a obra...

A verdade é que havia bastante tempo nos sentíamos impulsionados a procurar as «memórias» perdidas do Padre Paulo, sabendo-as nunca totalmente perdidas, porque incorporadas através de informes sintéticos ou longas e fiéis citações no texto de cronistas posteriores. Concretamente, a avaliar pelas passagens do *Novo Memorial* extractadas no *Epilogo e Compêndio* de Jorge de S. Paulo²⁰, percebia-se que as mais antigas «memórias» relativas aos primeiros cónegos azuis estavam, como era de esperar, profundamente marcadas por óbvios objectivos de leitura edificante. Só que esse facto não diminuía o nosso interesse: na sua longa e rica experiência de vida, o memorialista-hagiógrafo tinha assistido a momentos cruciais na coagulação da identidade da nóvel congregação e nos quais se jogara o futuro dos lóios; por outro lado, no seio do seu instituto, ainda pudera conviver com alguns

¹⁷ Cristina SOBRAL, *Um autor ignorado e a recepção da hagiografia no século XV*, art. cit., pp. 272-281.

¹⁸ Misc. Ms. n.º 1083. A partir desta lição, para já a única disponível, organizamos neste momento uma edição do que subsiste do *Novo Memorial do Estado Apostólico*. Doravante remeteremos para este ms., indicando apenas as duas primeiras palavras deste título e respectiva foliação.

¹⁹ Cf. Jorge de S. PAULO, *Epilogo e Compêndio...*, p. 369.

²⁰ As próprias anotações marginais, selectivas, apostas neste treslado - até a letra delas -, além das próprias extensões de texto transcrito no *Epilogo e Compêndio*, remetem para a directa mão de Jorge de S. Paulo.

padres da época fundacional, num momento em que permanecia, impressivo e forte na sociedade, o primeiro impacto reformador dos primitivos «homens bons de Vilar».

3. A história tinha e teria sempre um papel incontornável dentro da congregação. Como é natural, mesmo ultrapassado o umbral de meados do século XVIII, em Vilar, como nas outras casas da congregação, no refeitório, estará um exemplar da crónica impressa, para ser lida²¹.

No livro dos *Estatutos e Constituições* dos lóios, de leitura obrigatória nos capítulos penitenciais de sexta-feira²², livro esse que seria impresso em Lisboa, por Germão Galharde, em 1540, depois do prólogo inicial, há uma peça distinta, correspondendo aos onze primeiros capítulos do volume, de carácter histórico, sobre o «fundamento» da congregação. Destinava-se a, edificando, ensinar aos mais novos ou a rememorar aos mais velhos dos cônegos lóios as origens do instituto, em Alga de Veneza, o nome e virtudes dos fundadores «por quem primeiramente em estas partes de Portugal» aquele «modo e ordem de viver» havia tido «começo», e as vicissitudes centrais que os haviam conduzido de vários lugares e experiências, às casas de Vilar de Frades (Barcelos) e Xabregas (Lisboa), respectivamente a primeira e a «nova cabeça» da ordem dos «azuis».

Sabendo-se pelas *Constituições* (cap. 39) que no refeitório, à segunda refeição, se liam, em linguagem, as «Lendas dos Santos», o «Vita Christi», a «Vida dos Padres Santos», o «livro de nosso Padre Lourenço Justiniano» (e não entrariam aqui leituras do *Flos Sanctorum* e de reclamadas traduções de Paulo de Portalegre?), além do «mais que parece[sse] bem ao Reitor», é de supor que também nesta ocasião, e em outros momentos de colação, se lesse o texto desses referidos onze primeiros capítulos, versando sobre o «fundamento» da congregação. São com efeito numerosas as marcas evidenciando ser este um texto concebido para leitura regular aos religiosos. Assim, cada figura de fundador evocado, permite a expansão de exortações aos ouvintes, no sentido de imitarem as respectivas virtudes evangélicas.

²¹ Arquivo Distrital de Braga, FMC, Vilar de Frades, *Livro de Inventario Geral mamdado fazer pelo Reitor no anno de 1758*, fl. 6. Além de *O Ceo Aberto*, o termo assinala: «O Livro do refeitório; dous tomos da biblia; dous tomos novos de flos sanctorum, e outro velho, e outro em castilhan; hum Agiologio Lusitano; dous tomos de Estoria de Braga; hum tomo dos Arcebispos de Lisboa; Oratorio de Religiosos; o leccional».

²² Pedro Vilas Boas TAVARES, *Legislação capitular da Congregação de S. João Evangelista (séculos XV- XVI)*, in AA.VV., *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*, Vol. II, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, p. 459. Como previsto nas *Constituições*, cap. 45, nestes capítulos semanais de sexta-feira, realizados em cada uma das casas, o reitor lia um capítulo das *Constituições*, e fazia um «breve fallamento sobre a guarda dellas, e das ceremonias, e de quaisquer outras cousas de proveito da Comunidade».

Naturalmente que, em toda esta narrativa breve dos primeiros tempos da congregação «azul», de forma muito mais vincada até do que nos relatos correspondentes do *Novo Memorial*, algo extensos e pormenorizados, se vão habilmente transfigurando idealmente ou até elidindo episódios menos exemplares ou edificantes da respectiva história. Entre outros exemplos, isso vemos acontecer na forma como se ilustram as terríveis lutas e questões jurisdicionais do arcebispo D. Fernando da Guerra com os lóios de Vilar²³, apresentadas sumariamente como trinta anos de «cruéis torvações» e «vexações» lançadas sobre aqueles religiosos pelo «inimigo da linhagem humanal», o Demónio...

Quem teria sido o autor destes capítulos relativos aos primórdios dos Lóios? Procuravamos sabê-lo ainda antes de termos lido o texto subsistente do *Novo Memorial*, e um dado se nos impunha: teria de ser alguém que ainda conhecera, pessoalmente, o Padre João de Nazaré, reitor de Vilar, de cuja aparência física dizia ainda recordar-se, dos tempos da sua «mocidade», e uma pessoa que fizera a sua recolha de dados sobre os fundadores junto a alguém a eles directamente ligado²⁴. Como o Padre Paulo de Portalegre, contando já vinte e dois anos de religião, sucedeu na reitoria de Vilar, de 1472 a 1477, a João da Nazaré, aí reitor de 1460 a 1471, a saudosa evocação aludida teria de ser de alguém algo posterior. Assim, de acordo com a sucessão “oficial” dos memorialistas da congregação, é provável que o texto do «fundamento» (referidos capítulos *i* a *xj* do volume dos *Estatutos e Constituições*) seja da autoria de João de Santo Estevão, que foi reitor da casa do Porto de 1514 a 1515, e tenha sido escrito no ano de 1517, ou até nos primeiros anos da década de vinte de quinhentos, mas não em 1496, porque, a fazer fé numa anotação inserida no referido traslado do Padre Paulo de Portalegre (fl.105), contrariamente ao indicado pelo Abade de Sever, João de Santo Estevão recebeu mandato de continuar as «memórias» da congregação do Padre Diogo de Santa Maria, que apenas subiu ao generalato em 1520.

De qualquer modo, diante desta peça, inserida no volume dos *Estatutos e Constituições*, qualquer pessoa minimamente atenta desconfiará que, por trás dela, se perfila o vulto de Paulo de Portalegre, transformado, pela sua idade, funções e autoridade, no grande veiculador de informes relativos aos primórdios dos «azuis», informes esses responsáveis pela representação histórica futura que a Congregação de S. João Evangelista terá e dará de si própria.

²³ Cf. José MARQUES, *A Arquidiocese de Braga no Séc. XV*, Lisboa, 1988, pp. 861-868.

²⁴ Cf. *Estatutos e Constituições*, Lisboa, of. de Simão Tadeu Ferreira, 1804, pp. 18 e 21.

4. Não vamos, aqui e agora, fazer de novo a evocação dos factos essenciais e seguros relativos às hesitações, dúvidas e ameaças - mas também ao prestígio desfrutado - pelos homens através dos quais deu os primeiros passos a novel congregação²⁵. Não acrescentaremos tão-pouco mais alguma coisa a bem fundadas revisões interpretativas - já publicadas - relativas ao significado reformador da afirmação desta nova ordem em Portugal²⁶. Limitar-nos-emos agora a rastrear no traslado disponível do *Novo Memorial* dados que eventualmente reforcem essas deduções, outrossim destacando novas indicações sobre a forma como Paulo de Portalegre se viu enquanto protagonista, testemunho e transmissor das memórias primigénias da sua congregação. E dizemos protagonista porque, não apenas o aro biográfico o faz ainda contactar com alguns dos «primeiros padres» ou «padres antigos», como ele próprio relatou a sua participação em alguns difíceis diferendos em que se jogou - ainda - o futuro da congregação, como foi o caso na aproximação entre os desavindos duque de Bragança D. Afonso, protector dos Lóios de Vilar, e o tenaz arcebispo D. Fernando da Guerra, aproximação essa partir da qual se iniciou novo *modus vivendi* dos «azuis» barcelenses e um virar de página no figurino institucional da ordem, cuja cabeça passaria doravante para Lisboa. Essa “diplomacia”, conta ele, chegou a fazê-lo ir a Chaves cinco vezes em dois meses, levando e trazendo cartas e conferenciando com o Duque²⁷.

Deve começar por reconhecer-se que, a par de uma avassaladora toada didáctica e hagiográfica (a forma como se interpreta e apresenta a história), o *Novo Memorial* nos permite o controlo de importantes dados informativos factuais, alguns deles ainda inexplorados pelo desinteresse selectivo dos cronistas que posteriormente se serviram desta fonte²⁸.

Quanto ao pequeno prólogo da obra, ele não sai dos cânones do género. Não falta o tópico da modéstia afectada, mas também o da verdade. O autor declara limitar-se a obedecer ao mandato de um seu superior - João de Nazaré - mas, sinal certamente do particular afecto nutrido por esse irmão de hábito e do desejo de

²⁵ Cf. Pedro Vilas Boas TAVARES, *Lóios*, in Dicionário de História Religiosa de Portugal (dir. de Carlos Moreira AZEVEDO), Vol. III, Lisboa, 2000, pp. 149-157.

²⁶ Cf. José Adriano de Freitas CARVALHO, *A Igreja e as reformas religiosas em Portugal no século XV. Anseios e limites*, in Actas del Congreso Internacional de Historia «El Tratado de Tordesillas y su Época», Vol. II, Salamanca, 1995, pp. 635-660.

²⁷ *Novo Memorial*, fl. 95v.º

²⁸ Nalguns casos, o critério epocal de interesse foi fatal para os nossos conhecimentos. Assim, antes de transcrever o cap. 7.º da segunda parte da obra, o copista saltou adiante quatro capítulos, relativos a «huã peste grande que ouve em lisboa e dos que nella morrerão em S. Eloy», por «não terem couza notavel» -*Novo Memorial*, fl. 51r.º

tornar mais viva a leitura do seu texto, previne-nos que, de quando em vez, interpelará nominalmente esse padre, efectivamente compondo numerosas exclamações e excursos reflexivos a ele dirigidos. Já em relação à fidedignidade dos factos relatados, Paulo de Portalegre exara: «Rogo aos que isto lerem que não pensem eu aqui poer couza de que não for certo por vista ou per testemunho de verdadeiras pessoas». Mais do que uma vez, ao longo da obra, referirá factos de que foi «bem sabedor», deles frisando outrossim ou conhecimento directo ou testemunhos seguros. Esta ideia de honestidade e fiabilidade quis transmitir de novo na forma como introduz a segunda parte da obra (fl.35): «Comesa a 2.^a parte deste tratado das couzas que acõteserão aos Irmãos e a mestre Joane [Vicente], e do mais que eu Autor vii, e de pessoas dignas de fee aprendi».

Em relação aos três fundadores principais e “oficiais” da congregação - o físico régio e mestre em artes e medicina João Vicente (futuro bispo de Lamego e Viseu), o teólogo e pregador Martim Lourenço e o nobre doutor *in utroque* Afonso Nogueira (futuro bispo de Coimbra e arcebispo de Lisboa), bem como aos efectivos do núcleo lisboeta inicial de cerca de 1420 (Lourenço e Joane Anes, Rodrigo Amado, Martim Alho, o Padre João Rodrigues, ...), desejosos de ressuscitar e cristianismo da primitiva Igreja e «o modo de viver dos apóstolos», numa nova fórmula institucional, o principal encanto deste texto é justamente a sua proximidade vivencial e testemunhal. E, talvez porque deseja acentuar o factor providencial, o autor, com sinceridade, patenteia-nos as hesitações, dúvidas e defecções de gente - afinal - muito de “carne e osso”...

Um dia, lemos no *Novo Memorial*, estavam os homens daquele grupo «tíbios em a execução da obra», alguns já «abonados das temporalidades», e, desanimado, João Vicente resolveu ir meter-se em S. Domingos de Benfica, casa observante à qual se sentia atraído. Foi então a vez do seu companheiro Lourenço Anes, prior da igreja de S. Julião, o dissuadir - «O mestre Joane, e que he isto que dizes? (...) Não vedes como o mundo he todo cheo de religiosos?» - e inculcou-lhe que outro era o caminho que Deus queria deles²⁹. Homens de apostolado e acção, simultâneamente atraídos pela vida retirada, contemplativa e penitente, as escolhas far-se-iam ao sabor das oportunidades práticas, e da própria experiência vivida, num caminho feito ao andar...

Depois de várias vicissitudes, nem só a “tentação” do eremitismo ficaria definitivamente para trás. Alguns companheiros desertaram também - de vez - desta “aventura”, como Martim Alho, que foi estudar para Oxford e, no momento em

²⁹ *Novo Memorial*, fl. 23v.º

que Paulo de Portalegre escrevia, vivia ainda, «arcediogo na Igreja de Lisboa». De modo que, para tudo recomeçar - desta feita em Vilar de Frades - João Vicente encontrar-se-ia só: «E assi, Padre Joane [da Nazaré], ves como o bom comessador mestre Joane ficou soo em meio do campo? Bemaventurado barão e muito de louvar, que tornando-se ou fugindo todos os outros dali, elle soo foi cõ a ajuda de Deos avante!»³⁰.

Por Vilar de Frades passaria, depois do seu regresso definitivo de Itália, Afonso Nogueira, propugnador da adopção do hábito e das constituições de S. Jorge de Alga, cuja bula papal alcançara. Aqui «achou mestre Joane, Martim Lourenço e João Rodrigues cõ alguns outros». Aqueles três, comenta Paulo de Portalegre, «forão as três colunas de nosso estado, que permanecerão ata fim». João Rodrigues ainda vivia quando ele escrevia³¹. Não ficaria todavia em Vilar o nobre e rico Afonso Nogueira que, usando inteira liberdade (a decantada liberdade, característica deste instituto), «se retornou ao mundo». É deveras curioso verificar a forma como, recorrendo a aspectos particularíssimos de impressivos testemunhos por si ouvidos, Paulo de Portalegre aproveita para, mais uma vez e sempre - mas com certa crueza -, dos factos extrair lições de vida, das quais, por certo, o auditório conventual não se esqueceria facilmente, desta feita sobre as riquezas e o estado eclesiástico:

«... se retornou ao mundo, sempre però vivendo honesta e exemplar vida; depois foi bispo de Coimbra e finalmente Arcebispo de Lisboa, sempre zelador em bem da cõgregação, e muitas vezes se querelava dizendo que mais doce achava a camisa de burel em a cõgregação que a de linho delgado, e mais lhe soião prestar as sardinhas salgadas que ora os capões e galinhas. Este assi viveu e feneceo, pero desemparado de todo o bom solaz, e roubado de todo o temporal, o qual tanto abraçou, segundo geral costume dos prelados que cõ as riquezas se abração às quais pero devião fugir, o que sem magoa não podemos dizer, nem devemos ter»³².

Paulo de Portalegre ainda conheceu o primeiro geral e fundador da ordem João Vicente, e entre o que transmite está, alegadamente, o que lhe ouviu «na ultima e virtuosa idade». Um outro «padre antigo», cuja vida e exemplo recorda, é nem mais nem menos que o seu «amado tio» Padre Baptista, mestre dos filhos do duque de Bragança, de modo que estava especialmente bem colocado para fazer o retrato dos «homens bons de Vilar».

Recorda o Padre Paulo, que estando D. João Vicente na casa de Santo Elói de

³⁰ *Novo Memorial*, fl. 29r.º

³¹ *Novo Memorial*, fl. 33r.º

³² *Novo Memorial*, fl. 28r.º

Lisboa, «des que rezava suas horas nocturnas, mais cedo que nos, que seguíamos nossa ordenança, por lhe não passar o tempo sem proveito, muitas vezes mandava chamar a mim ou algum outro cõ o qual falava spiritualmente e recontava muitas e mui proveitozas couzas (ca a sua palavra toda era chea de doctrina)». No *Novo Memorial* tratava justamente o Padre Paulo de Portalegre de recolher algumas dessas *ipsissima verba* do fundador...

Num destes colóquios, João Vicente revelou a Paulo que, na juventude, ficara marcado por um livro que nunca mais o abandonaria ao longo da vida: os *Solilóquios* de Santo Agostinho³³. Era essa uma fase marcada por uma intensa procura religiosa, alimentada ou quiça desencadeada por um emparedado que vivia «em huã cazeta pequena» junto ao mosteiro de Santa Maria da Graça, da ordem de Santo Agostinho, e que ele e alguns companheiros gostavam de ir ouvir. Fase alegadamente perturbada pela oposição familiar à sua vocação religiosa e pelas suas incumbências na corte, desde que o «Infante Duarte, regendo ja por seu pai», o tomou «por seu singular e particular fisico»³⁴.

Da corte, da real e da ducal, lhe viriam todavia os grandes apoios aos seus sonhos fundacionais... Não é dito, nem se podia dizer neste caso, que Deus escrevesse direito por linhas tortas: a coroa e a alta aristocracia eram então a alavanca de quase todas as reformas e o ponto de mais forte apoio à renovação espiritual da sociedade, pela convergência conjugada de esforços dos movimentos de observância.

Pedro Vilas Boas Tavares

³³ Não deve tratar-se dos *Solilóquios* autênticos de Santo Agostinho, mas duma obra apócrifa, de sabor agustiniano, intitulada *Soliloquia animae ad Deum*, de que se conhece uma tradução para português, do séc. XV (cf. Mário MARTINS, *Os Solilóquios e meditações do Pseudo-Agostinho em medievo-português*, in *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, 1956, pp. 191-200.

³⁴ *Novo Memorial*, fl. 19v.º

LES STRATÉGIES «PUÉRILES» DE L'AUTOFICTION CHEZ CONRAD DETREZ ET EUGÈNE SAVITZKAYA : *LUDO ET LA TRAVERSÉE DE L'AFRIQUE*

1. Avant-propos

1.1 Les deux romanciers dont nous entendons ici aborder quelques textes à la faveur de l'autofiction de l'enfance, tous deux nés en Belgique francophone, bénéficient d'une œuvre solide, conséquente et reconnue dans les milieux plutôt restreints de la critique universitaire, aussi bien en Belgique qu'à Paris. Et ce, en dépit du tirage réduit ou du succès commercial limité, sporadique ou exceptionnel¹.

Leur appartenance à la fiction narrative (de langue) française contemporaine est communément admise par la critique parisienne, même si celle-ci s'opère selon des modalités et des démarches narratives différentes.

Conrad Detrez, Belge naturalisé français en 1982, est né à Roclengue-sur-Geer en 1937, sur la frontière linguistique; et décédé, victime du sida, en 1985 à Paris. Ses romans traduisent un rapport ambigu d'amour – déception vis-à-vis de la Belgique², jugée «étroite» à plus d'un titre, pour ses aspirations politiques (marxistes), humanitaires, à l'égard du Tiers Monde.

Néanmoins, le retour / détour en Belgique, après la «fâcheuse» aventure en Amérique Latine et avant l'exil diplomatique parisien, où il fait carrière sous Mitterrand, est l'occasion d'une fertile remémoration de l'enfance, adolescence et

¹ C'est le cas de *L'herbe à brûler* (1978) de Conrad Detrez, Prix Renaudot, chez Calmann-Lévy, et de *Marin mon cœur* (1993) d'Eugène Savitzkaya, Prix trienal du roman, chez Minuit.

entrée dans l'âge adulte ; d'une tentative de compréhension *a posteriori* d'un triple échec, issu d'une triple fascination : Dieu, la Révolution (il fut le correspondant de la RTB lors de la Révolution des Œillets), et l'Amour.

Cette tentative, au dire de l'écrivain lui-même, ressortit à un exercice d'auto-analyse par le truchement de l'écriture romanesque, qu'il désigne par l'expression paradoxale et oxymorique : «autobiographie hallucinée»³. Le tout traduit une trilogie fantasmatique et autofictionnelle : *Ludo* (1974), - qui nous retiendra ici -, édité par Calmann-Lévy et réédité par Labor (1988) ; *Les plumes du coq* (1975) chez Calmann-Lévy, et *L'herbe à brûler* (1978), également chez Calmann-Lévy.

Bruno Blanckeman y voit une démarche caractéristique de la mise en fiction du moi que Conrad Detrez partage avec d'autres romanciers contemporains tels que Hervé Guibert : «l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité, se met en scène [...]»⁴.

Eugène Savitzkaya est né en Belgique, en 1955, à Saint-Nicolas (Liège), et a passé son enfance à Petit-Axhe (Waremmé) en Hesbaye. Fils d'immigrés (père polonais et mère russe), Savitzkaya sait jouer fictionnellement de ses origines slaves.

Envers le Royaume de Belgique, son establishment littéraire et culturel, sa conjoncture sociopolitique, Savitzkaya nourrit une méfiance et un dédain des plus virulents. Il dénonce à plusieurs reprises, dans les entretiens qu'il concède, la pourriture institutionnelle, la mesquinerie culturelle, voire la pauvreté éditoriale de son pays natal⁵.

Reconnu par la critique parisienne comme un «jeune auteur de Minuit», Savitzkaya partage plusieurs caractéristiques de cette mouvance : naissance après la Seconde Guerre mondiale, première publication chez Minuit, dans les années septante ou quatre-vingt (*Mentir* date de 1977), admiration commune pour Samuel Beckett. Il s'en sépare néanmoins par le singulier travail de la langue, demeuré

² Que dire, en effet, d'un tel aveu : « J'ai quitté Louvain comme on quitte, recru d'air vicié, un w.-c. public » ? Cf. Detrez, Conrad - *L'herbe à brûler*, Paris, Calmann-Lévy, 1978, p. 95.

³ Cf. ID - « Le jardin de la vie », *Le Figaro*, 21 novembre 1978. Voir aussi la quatrième de couverture de l'édition brochée de *L'herbe à brûler*.

⁴ BLANCKEMAN, Bruno - *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 21. Cf. aussi RABATE, Dominique - *Le roman français depuis 1900*.

⁵ Cf. entretien avec Eugène Savitzkaya, *Prétexte*, janvier-mars 1995, n° 8, p. 44.

fidèle à travers ou malgré la postmodernité affichée de ses confrères, et parfois compatriotes, dit «impassibles» ou «minimalistes»: Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, etc.

De ce fait, la fiction savitzkayenne est à rapprocher, dans un temps, de cette «modernité négative» et du phrasé de Georges Perec. Le projet d'une «écriture en spirale» et la conception fictionnelle qui lui est sous-jacente, bâtie sur un imaginaire qui traduit une traversée violente de l'enfance, est à mettre à la suite de «Ceux qui merdRent» pour reprendre l'expression de Christian Prigent : Rabelais, Sade, Lautréamont, Guyotat, Verheggen, Roche, etc. De ceux qui n'ont pas encore eu de condescendance pour le beau langage académique ou pour le phrasé postmoderne.

L'écriture de Savitzkaya oscille néanmoins, avec *Un jeune homme trop gros* (1978), entre modernité et postmodernité, avant de subir, avec *Marin mon cœur* (1992) un infléchissement décisif signalé par la critique. L'imaginaire savitzkayen se choisit un cadre onirique et fantasmatique non localisable ou diffus. Toutefois, plusieurs repères laissent deviner un lieu, lui aussi subtilement «fictionné» : une incontournable Belgique.

Prétexte (n° 8) lui consacre un dossier critique, tandis que *Ecritures contemporaines* (n° 2) se penche sur son oscillation postmoderne. Par ailleurs, le dossier anthologique intitulé *Roman français contemporain*, édité sous l'égide du Ministère des Affaires étrangères, cite explicitement ces deux auteurs dans sa bibliographie «exemplaire» du renouveau romanesque⁶.

1.2 Le cadre dans lequel ces deux romanciers entrent dans la fiction correspond, en Belgique, à un moment critique de bascule dans le champ littéraire. En effet, en 1976, le dossier «Une autre Belgique» narguait l'establishment littéraire belge (Académie Royale et Association des écrivains belges) par l'exigence de la reconnaissance d'une spécificité belge, — identitaire et historique —, ne ressortissant plus au modèle français et, dès lors, en rupture avec l'esprit rattachiste hérité du Groupe du Lundi (1937). Ce dossier rebelle entendait aussi accorder une visibilité esthétique aux avant-gardes et au travail moderne de la langue renié, voire forclos en Belgique au profit d'un usage néoclassique de l'écriture.

⁶ Jean-Pierre Salgas retient *La mélancolie du voyeur* de Conrad Detrez et *Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya dans sa bibliographie représentative, tandis qu'Alain Nadaud cite *Les morts sentent bon* d'Eugène Savitzkaya dans la sienne.

La nouvelle génération devait encore profiter de l'événement culturel Europalia Belgique (1980) pour monter un coup contre l'ordre littéraire établi. Celui-ci devait se traduire par la préparation d'un *Alphabet des Lettres belges* confié à Marc Quaghebeur, et dont l'avant-propos fit couler beaucoup d'encre, notamment dans la presse littéraire. Il devint en 1982 un volume autonome consacré aux *Balises pour l'histoire des lettres belges*, — réédité et revu par l'auteur en 1998 —, et où Quaghebeur caractérise le malaise culturel belge en terme de déni d'une spécificité propre, de creux face au plein français, et de déshistoire, c'est-à-dire histoire niée ou méconnue, mais toujours mythifiée. Une notion s'impose pour exprimer ce mal-être : la *belgitude*.

Ce coup survenait après la publication tout aussi retentissante de deux volumes collectifs, recueils d'interventions plus ou moins critiques, parfois ironiques ou ludiques sur le malaise de l'écriture dans cette aire latérale francophone : *Lettres françaises de Belgique. Mutations* (1980), et surtout *La Belgique malgré tout* (1980) dans lesquels nos deux romanciers sont abondamment référés comme exemple (Detrez) ou espoir (Savitzkaya).

Dans *La Belgique malgré tout*, justement, Conrad Detrez intervient avec une contribution burlesque dans laquelle il revendique haut et fort son attachement à sa Wallonie natale, pays de son enfance, même s'il ne tardera pas à accéder à la nationalité française⁷. Par le truchement de ce texte, le narrateur y soulève toutes les complexités du pays.

En outre, les tenants de la *belgitude* saluent une œuvre enracinée dans l'*ici*, publiée et reconnue à Paris, et qui prélude à ce que pourrait être une littérature belge allant de soi, ayant surmonté la tendance au déni. La mort prématurée de Detrez, en 1985, devait interrompre ce trajet prometteur, à l'heure où le débat et les manifestes identitaires et littéraires en Belgique donnaient lieu à l'ascension aux rouages du pouvoir d'une nouvelle génération littéraire et de nouvelles instances culturelles.

Jeune espoir littéraire remarqué par la quasi-totalité des intervenants de la *belgitude*, et exemple d'un travail moderne de la langue, souvent associé, et pour cause, au poète liégeois Jacques Izoard ou, plus rarement, à Jean-Pierre Verheggen, Eugène Savitzkaya est davantage cité et référé, dans le tournant des années quatre-

⁷ Cf. DETREZ, Conrad — « Le dernier des Wallons », *La Belgique malgré tout*, Littérature 1980, Revue de l'Université de Bruxelles, 1980, pp. 117 - 142.

vingt, comme illustration de l'optimisme régnant, qu'en qualité d'acteur du débat. On lui doit, cependant, une contribution purement autobiographique à *La Belgique malgré tout*, dépourvue de toute ambition critique, mais qui atteste l'attachement de ce jeune Belge, aux origines slaves, à un pays très concret, assimilé à l'enfance, et à son imaginaire personnel⁸.

1.3 L'entrée en fiction de ces deux romanciers coïncide avec un renouvellement de la fiction narrative en langue française. Du côté de la Belgique, ce renouvellement passe, - si l'on en croit Pierre Mertens -, par un certain «retour à l'autobiographie»⁹, genre enclin à toutes les transgressions, mais remis soudain à l'ordre du jour, notamment par la reconversion et les aveux autoréférentiels de Nouveaux Romanciers ou d'écrivains telquelliens. On se rappellera le fameux et retentissant livre d'Alain Robbe-Grillet symptomatiquement intitulé *Le miroir qui revient*, et l'affirmation qui sent la provocation et la rétractation : «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu»¹⁰.

Cet engouement pour le genre autobiographique a encouragé la recherche littéraire, laquelle s'est efforcée de préciser les conditions théoriques de l'écriture de soi. Si, pour certains théoriciens, la notion d'écriture de soi doit être considérée dans une acception très ample, voire élastique ; pour d'autres théoriciens, — Philippe Lejeune en tête —, l'autobiographie présuppose un pacte de lecture scellé entre le narrateur et le lecteur.

Le pacte autobiographique (1975) de Philippe Lejeune représente la plus importante tentative de systématisation des conditions théoriques de l'écriture autobiographique¹¹. Le domaine définitionnel y gagne une rigueur d'autant plus stable que l'autobiographie acquiert une acception «contractuelle» inflexible.

L'acception contractuelle de l'écriture autobiographique entend restreindre la portée de la lecture autobiographique de certains corpus textuels. Ce faisant, Lejeune propose une définition stricte et rigoureuse, fondée sur la reconnaissance et l'observance d'un pacte de lecture que d'aucuns réputent canonique depuis sa formulation.

⁸ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – « Un jeune Belge », *Ibid.*, pp. 425 - 427.

⁹ Cf. MERTENS, Pierre – « Du retour à l'autobiographie », *Revue de l'Institut de Sociologie*, ULB, 1990 - 1991, p. 61.

¹⁰ ROBBE-GRILLET, Alain – *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 9.

¹¹ Cf. LEJEUNE, Philippe – *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

La spécificité du pacte autobiographique, selon Lejeune, consiste en ce que l'auteur insiste sur le principe absolument nécessaire et explicite de l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. En effet, l'autobiographie suppose «identité assumée»¹², c'est-à-dire un «protocole nominal», onomastique, que le péri-texte ne dément pas. Cette clause est susceptible de plusieurs combinaisons narratives que Lejeune énumère et considère tout en soulignant que «tout est question de proportion»¹³.

Les combinaisons théoriques laissées de côté par la conception pactuelle lejeunienne ouvrent la voie à toutes sortes de transgressions notionnelles de l'écriture de soi que la critique littéraire récente consent à désigner par «autofiction», à savoir une «fictionnalisation de soi», «la libre invention d'un moi qui n'est plus astreint à la ressemblance»¹⁴.

Cette dérogation au pacte autobiographique lejeunien aura tendance à se traduire par une proposition pactuelle paradoxale et oxymorique, chez Serge Doubrovsky, alliant l'autoréférence à l'affirmation patente de fiction. L'autofiction, — que la critique anglosaxonne désigne souvent par psycho-narration —, s'avère, dès lors, un pacte «oxymorique» qui accentue le décentrage moderne opéré sur la référentialité. En effet, ce pacte met en évidence les jeux de rapport entre l'énoncé (le rendu de la mémoire) et l'énonciation (le mode fictif du rendu).

2. La ferveur de l'enfance

La pratique autofictionnelle qui nous occupera chez ces deux écrivains consiste en un brouillage des pistes autoréférentielles moyennant un travail sur la langue afin de rendre l'enfance telle qu'elle se joue, dans ses caractéristiques et dans son discours.

Aussi, — comme Pierre Mertens l'avait bien vu, le retour à l'autobiographie, c'est-à-dire surtout à l'autofiction, en Belgique francophone —, s'assimile-t-il à

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ COLONNA, Vincent — *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, citée par LEJEUNE, Philippe — «Qu'est-ce qui ne va pas ?», *Entre l'histoire et le roman*, actes du séminaire de Bruxelles, ULB, 1991, p. 48.

«une forme de transposition» où la langue a partie liée, où elle n'est certes pas indifférente¹⁵.

Conrad Detrez s'est promis de comprendre par l'écriture, en tant qu'analyse, les raisons de ses échecs existentiels¹⁶ ; tandis que le travail moderne opaque de la langue dans la première poétique savitzkayenne vise une récupération de l'enfance : «Mon enfance perdue est mon seul avenir, mon seul but véritable et cohérent»¹⁷ ; ou encore : «Enfant, tout me semblait possible à partir de moi-même»¹⁸.

L'option délibérée d'une stratégie puérile de l'autofiction par ces deux écrivains se traduit par un travail du discours, aussi bien au niveau de l'énonciation que de l'énoncé qui implique une *diction* de l'enfance à la manière de l'enfant ; ce qui suppose une extraordinaire maîtrise dans la construction du récit de la part de ces deux romanciers.

2.1 Cette construction implique à son tour que l'on saisisse le développement moral et psychologique de l'enfant, et que l'on se le remémore dans un regard amont, un profond travail de mémoire. Dans la critique thématique, c'est Gaston Bachelard qui, de par la phénoménologie de l'imagination appliquée à l'enfance et à ses «gîtes», met en évidence la ferveur enfantine dans la lecture des textes littéraires. En effet, pour Bachelard, l'enfance aimée est avant tout un thème de rêverie et un réservoir d'images chéries dont la vie adulte, — et surtout l'activité poétique —, sauront s'inspirer : «Par certains de ces traits, *l'enfance dure toute la vie*. Elle revient animer de larges secteurs de la vie adulte. D'abord, l'enfance ne quitte jamais ses gîtes nocturnes. En nous, un enfant vient parfois veiller dans notre sommeil [...]»¹⁹. Plus qu'à d'autres âges, «dans la rêverie de l'enfance, l'image prime tout»²⁰ en tant qu'«antécédence de l'être» et «puits de l'être»²¹.

Or, comme le rappelle Bachelard, c'est aux poètes qu'il revient de «[...] retrouver en nous cette enfance vivante, cette enfance permanente, durable,

¹⁵ MERTENS, Pierre – « Du retour à l'autobiographie », p. 62.

¹⁶ Cf. DETREZ, Conrad – « Le jardin de la vie », *Le Figaro*, 21 novembre 1978.

¹⁷ SAVITZKAYA, Eugène – « L'écriture en spirale », *Revue Estuaire*, n° 20, 1981, p. 103s.

¹⁸ Entretien avec Hervé Guibert, *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 7.

¹⁹ BACHELARD, Gaston – *La poétique de la rêverie*, Paris, P. U. F., 1960, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 87.

²¹ *Ibid.*, p. 84ss

immobile»²², et ces deux romanciers n'y manquent pas. Chez eux, assurément, «la rêverie [...] mène dans la vie actuelle à toutes les oscillations des rêveries d'enfance entre le réel et l'irréel»²³.

2.1 D'autre part, une approche extra-littéraire de l'évolution développementale du comportement psychologique de l'enfance et de ses composantes (jeux, phobies, comportement moral) s'avère précieuse pour la lecture de ces textes. Ceux-ci sont investis d'une intention affichée d'autofiction de l'enfance, c'est-à-dire d'affabulation, mais comme résultat d'un exercice scriptural adulte, conscient de son irrémédiable postériorité et extranéité par rapport à cette phase de l'enfance. En somme, l'écriture de ces textes acte avant tout une perte, bien plus qu'une tentative de récupération ou de compréhension : la perte de la ferveur de l'enfance.

La psychologie infantine a amplement décrit les conditionnements comportementaux et de représentation du monde, à l'œuvre à cet âge précoce, et que les textes detréziens et savitzkayens que nous évoquerons, s'acharnent à reproduire autofictionnellement à la ferveur de l'enfance perdue.

Ce cadre psychologique récurrent peut être rendu par le biais de trois caractéristiques majeures permettant de mieux cerner, et le comportement des personnages enfantins, et le travail sur la langue, censé rendre compte de leur discours spécifique. Nous retiendrons l'égoïsme, l'animisme et le merveilleux dont le narrateur, les personnages et le discours font preuve.

2.2.1 L'enfance ne constitue assurément pas une aire ou un âge uniforme. Au contraire, elle se trouve plus ou moins découpée en quatre périodes, si l'on en croit Jean Piaget et consorts. Une première enfance se termine à trois ans. Une seconde à sept ans ; une troisième vers dix ans, alors qu'une quatrième et dernière enfance conduit l'enfant jusqu'au seuil de l'adolescence, c'est-à-dire vers treize ans. A chacune de ses étapes correspond un stade de développement psychologique et de comportement moral qu'il serait vain d'approfondir ici.

Toutefois, pendant les premières étapes, prévaut essentiellement une perspective égocentrique des domaines logique et moral, pour reprendre Piaget, ou «pré-conventionnelle», si l'on se rapporte au classement de Kohlberg.²⁴

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 106.

²⁴ Cf. LOURENÇO, Orlando M. – *Psicologia do desenvolvimento moral*, Coimbra, Almedina, 1992, p. 88.

Jusqu'à cet âge, «l'élaboration de l'univers par l'intelligence sensorielle [se trouve axée sur] un état dans lequel les choses sont centrées autour d'un moi qui croit les diriger tout en s'ignorant lui-même en tant que sujet [...]»²⁵. Et Piaget de mieux exprimer sa pensée : «En d'autres termes, l'univers consiste, au début, en tableaux perceptifs mobiles et plastiques, centrés sur l'activité propre»²⁶.

Ces premiers stades accusent la subtile évolution au sein du «réalisme enfantin», c'est-à-dire le passage de la confusion entre les choses et la pensée ; stade où l'enfant est littéralement son monde²⁷, vers celui du «réalisme nominal» au cours duquel «[les] enfants distinguent bien le nom de la chose nommée, mais ne comprennent pas que le nom puisse venir d'ailleurs que de la chose»²⁸, et le recours à une justification simpliste (pour l'adulte) telle que «le Bon Dieu» ou «Ma maman a dit».

L'interprétation de l'activité onirique à ces stades s'en ressent. Si, dans un premier temps, le rêve semble venir du dehors et demeure extérieur dans sa compréhension, à un second stade, il semble avoir une origine intérieure, mais est perçu comme extérieur ; et ce avant que l'enfant ne perçoive l'origine et logique intérieures de son rêve²⁹.

Dès lors, les petits enfants font preuve d'une tendance égocentrique irrépressible à «inventer des mythes» ou, pour employer une terminologie piagétienne, à la «fabulation». Incapable d'un raisonnement logique, l'enfant confond la réalité et l'imagination, et élargit aussi la portée du réel, ou se construit une réalité bien à lui. Pour ce faire, il recourt souvent à l'exagération compte tenu de l'absence, à ce stade, d'«un système objectif englobant le corps propre [et] sans se centrer sur lui»³⁰.

La «fabulation» se traduira çà et là par un recours au mensonge, élément-clé de la morale pré-conventionnelle ou hétéronome dans laquelle l'orientation morale est avant tout tournée vers le binôme obéissance / punition, et suppose une vision instrumentale et pragmatique des choses et des échanges.

²⁵ PIAGET, Jean – *La construction du réel chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1973, p. 307.

²⁶ *Ibid.*, p. 308.

²⁷ ID – *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, P. U. F., 1972, p. 31.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, pp. 78 - 101.

³⁰ *Ibid.*, p. 324.

Ceci nous amène aux considérations de Jean-Marie Sutter sur le mensonge enfantin, qu'il désigne aussi par «pseudo-mensonge» qui «[...] sont des produits spontanés et originaux de la pensée enfantine»³¹, mais sont repérables dans l'usage du langage.

A cet effet, Sutter rappelle que «le langage est pour lui [l'enfant] un jeu ; il s'amuse de ce pouvoir nouveau et merveilleux [...]». Le langage possède aussi bien chez l'enfant que chez le primitif, «une valeur magique, incantatoire»³² qui a partie liée avec la spécificité de son activité imaginative. Comme le rappelle Sutter, «alors que, chez l'adulte, la fiction comporte toujours un élément spéculatif et abstrait, elle est ici plus concrète, plus conforme à l'étymologie car l'enfant n'imagine que des 'images'»³³.

2.2.2 Support irremplaçable de la ferveur de l'enfance, l'animisme enfantin consiste à considérer comme vivants, conscients et intentionnés un grand nombre de corps qui, pour les adultes, sont inertes. Cet «animisme spontané» traduit «la conscience prêtée aux choses»³⁴, laquelle évolue, ici encore, selon plusieurs stades. Dans un premier temps, «tout est conscient»³⁵. Ensuite, «tout mobile est conscient»³⁶. A un troisième stade, ne sont considérés conscients que «les corps doués d'un mouvement propre»³⁷. Finalement, la conscience est «réservée aux animaux»³⁸. L'animisme découle d'une vision générale de l'activité et de la vie³⁹. Tout semble vivant, - les astres et les phénomènes météorologiques, notamment -, dont on attribue la causalité au «Bon Dieu» ou à d'autres fondements, selon la culture religieuse ambiante. A ce niveau, l'animisme se redouble d'un «artificialisme» qui rend compte de l'origine (naissance, création du monde, etc.)⁴⁰.

2.2.3 Il n'est d'enfance sans «merveilleux» sans contes de fées, et leurs personnages hybrides et fantastiques. Indissociable de la compétence fabulatoire des enfants et de leur propension à «inventer des mythes», pour reprendre Piaget,

³¹ SUTTER, Jean-Marie – *Le mensonge chez l'enfant*, Paris, P. U. F., 1956, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 27.

³⁴ PIAGET, Jean – *La représentation du monde chez l'enfant*, p. 145ss

³⁵ *Ibid.*, p. 148s.

³⁶ *Ibid.*, p. 152s.

³⁷ *Ibid.*, p. 154s.

³⁸ *Ibid.*, p. 157s.

³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 164ss

⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 294ss

le merveilleux en tant que «genre» littéraire ne connaît guère de limites matérielles ou formelles, et ce contrairement au fantastique.

Comme le rappelle Tzvetan Todorov, le merveilleux suppose une simple convention, ou alors un stade de développement intellectuel (l'enfance) en vertu duquel «les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite»⁴¹.

Selma H. Fraiberg désigne ce stade par «les années magiques», qui constituent une étape durant laquelle l'enfant forge sa personnalité en la confrontant à ses peurs et à ses mythes. Ogres et sorcières cohabitent avec l'enfant, informent sa condition personnelle⁴², et conditionnent un moi qui se défend contre toutes sortes de dangers.

Par ailleurs, le danger guette partout et se montre multiforme. Michel Zlotowicz énonce ces phobies propres à l'enfance qui, — tout en s'avérant très «physiques» —, n'en acquiert pas moins quelques ramifications «symboliques» : noyades, dévorations, animaux sauvages, sorcières épouvantent l'enfant tout en façonnant sa personnalité⁴³.

Il serait vain, voire absurde, de s'emparer des textes detréziens et savitzkayens en vue d'une étude scientifique consacrée à la psychologie infantine. En revanche, confronter ces textes à ces données et à ces travaux de psychologie de l'enfance peut s'avérer pertinent, et éclairer la perspective autofictionnelle en l'illustrant sous un jour «puéril», qui souligne leur originalité.

3. L'autofiction de l'enfance

Les romans que nous évoquons ici reflètent ce souci d'un pacte romanesque, autofictionnel déclaré aussi bien dans les franges péritextuelles du récit proprement dit, que dans les considérations épitextuelles des deux écrivains sur leur écriture (entretiens, textes autobiographiques, témoignages). Nous l'avons dit, aussi bien

⁴¹ TODOROV, Tzvetan – *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 59.

⁴² Cf. FRAIBERG, Selma H. – *Les années magiques*, Paris, P. U. F., 1967, pp. 3 - 33.

⁴³ Cf. ZLOTOWICZ, Michel – *Les peurs enfantines*, Paris, P. U. F., 1974.

Detrez que Savitzkaya affirment vouloir revenir sur leur enfance pour des raisons différentes, et procèdent de façon libre à l'inscription de leur biographie dans le texte. Ce faisant, ces deux romanciers s'inventent un moi fictif qui, — tout en n'étant plus astreint à la ressemblance —, n'en laisse pas moins le lecteur en état de «légitime méfiance».

3.1 *Ludo* (1974), écrit à Lisbonne, tente d'approcher fictionnellement les souvenirs de l'enfance de Detrez durant La Seconde Guerre mondiale. Le cadre du roman comporte plusieurs éléments diégétiques qu'un narrateur autodiégétique assemble au rythme d'une mémoire infantile: une guerre couve; des avions de guerre déchirent le ciel; la pluie ne cesse de tomber; le Geer déborde; un petit gamin ne pense qu'à rejoindre son petit voisin, dans son jardin, sa maison; la mère s'acharne à l'en empêcher.

Detrez a, à maintes reprises, souligné le fait que ce premier volet de son «autobiographie hallucinée» puisait sa diégèse dans ses souvenirs d'enfance à Roclange, (Pays de Liège), que cette maison et ce jardin furent les siens, au n° 2 de la rue de la Halle, tout près du petit pont qui enjambe le Geer (et porte désormais son nom), entre l'église paroissiale et la place communale, où se trouve le monument aux soldats morts des deux guerres.

La hantise de ce lieu dans l'écriture de Detrez a déconcerté, voire déçu, plus d'un critique. Ne s'attendait-on pas à ce que, de retour des révolutions et des sursauts de l'Histoire, Detrez peigne une fresque épique du Tiers Monde en ébullition, du Portugal en effervescence ? Que Detrez se comporte en reporteur de l'Histoire ? Le projet de Detrez était tout autre : tâcher de comprendre, par le biais de l'écriture, les raisons de ses échecs successifs ; lui qui s'avouera déçu de Dieu, de la politique, et blessé par l'amour. Cette analyse, Detrez entend la mener dès le plus jeune âge, en revisitant et en réactivant, par la fiction, quelques épisodes fondateurs que la mémoire gardait en jachère.

Il eût été tentant de parler de soi, enfant, sur un ton récapitulatif, complaisant ; avec un discours logique et sage de bilan existentiel. Detrez préfère le travail difficile qui allie mémoire et langue.

Le narrateur homodiégétique nous fait part de l'âge du couple formé par les deux personnages principaux : «Il [Ludo] avait six ans, j'en avais cinq ; il me dépassait de quelques centimètres»⁴⁴. Par ailleurs, un peu plus loin, nous apprenons

⁴⁴ DETREZ, Conrad – *Ludo*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 47.

qu'«on a photographié Ludo pour ses six ans»⁴⁵. Ce repère d'âge permettra de mieux saisir la stratégie autofictionnelle à l'œuvre dans le récit, que l'usage constant du présent renforce.

Le narrateur homodiégétique de *Ludo* affiche dès lors tous les symptômes de l'animisme enfantin et d'une conception magique de la réalité qui prête volontiers une conscience aux choses. Les avions allemands qui croisent le ciel de Roelenge et lâchent leurs bombes destructrices sont perçus par le narrateur enfantin comme des oiseaux de fer : «Des morceaux de fer traversent le ciel au-dessus des prés [...]. Des bouquets de fumée fleurissent. Les oiseaux plongent comme des martins pêcheurs, les eaux s'ouvrent jusqu'au lit de vase, les oiseaux s'éteignent»⁴⁶.

Cette version est récurrente, et consolide un effort pour se placer, par le discours, du côté de l'enfance : «Les oiseaux s'allument au-dessus des peupliers, piquent, s'écrasent dans de gigantesques jets de flammes, d'eau et de terre»⁴⁷. L'artificialisme enfantin renforce l'animisme et lui adjoint la question de l'origine, modelée par la religiosité infantile et les préjugés de l'éducation : «Les oiseaux de fer, les lourdes constellations volant bas, chargés de poudre, d'éclairs, viennent d'un pays où les enfants ne prient pas. Ils se battent avant de savoir marcher»⁴⁸.

Parfois, leur forme suggère «un énorme marteau travers[ant] les nuages [...]»⁴⁹, mais toujours muni d'une conscience ; ce que l'enfant de cet âge commence à n'attribuer qu'aux animaux : «une bande de rapaces, les plus noirs qu'on ait vus depuis le début de la guerre, sont sortis d'un nuage, ont perdu quelques plumes au dessus de la prairie»⁵⁰.

Les phénomènes météorologiques ou naturels connaissent la même animation et provoquent la même fascination. C'est le cas des figures dessinées par l'amoncellement des nuages et que le narrateur assimile à un être tantôt fascinant, tantôt effrayant. Ce sont «des vaches gonflées», «des vaches de vapeur»⁵¹. Leur

⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁵¹ *Ibid.*, p. 101.

origine est mythique, mais très réelle. Dans le ciel nuageux, une dame lave son linge : «Plus la femme desserrait ses dents, plus le nuage se déchirait»⁵².

De même, le soleil est perçu selon un héliocentrisme animiste très imagé : «Une tache de soleil court d'une porte à l'autre comme une vague, illumine l'intérieur de la maison, se jette dans les eaux entre les plantes et les buissons encore émergés»⁵³. Si ce temps est incertain, si des éclaircies interrompent la pluie, c'est parce que «le soleil n'arrive pas à rattraper le temps perdu, il s'embrouille» puisqu'«il se lève à l'endroit où devrait se coucher [...]»⁵⁴.

D'autres éléments du récit subissent une personnification systématique qui ne peut être que le fait d'un stade psychologique précoce. C'est le cas de la guerre et de l'eau, les deux variables majeures du récit. Aussi dans la pensée mythique de l'enfant, la guerre s'avère-t-elle une menace considérable, susceptible d'être convoquée par la mère en guise de représailles à toute mauvaise conduite : «La guerre ! Ah ! La guerre ! Tu la veux, la guerre ? Tu l'auras ! Et la guerre est arrivée [...]. La guerre est entrée dans les jardins»⁵⁵. Il est tentant, pour l'enfant, de la personnifier pour mieux l'appréhender : «La guerre ronronnait comme une vieille institutrice. Elle fredonnait des comptines. La guerre allait, venait, jouant à des riens»⁵⁶. Elle semble même se déplacer par sa seule volonté.

L'eau aussi prend l'apparence d'une personne. En effet, «les eaux montent la garde»⁵⁷, «l'eau attend»⁵⁸. La mère du petit narrateur est censée pouvoir parler avec ces deux entités : «Ma mère devise avec l'eau»⁵⁹, «Elle insiste, vouvoie l'eau»⁶⁰. Plus tard, le narrateur, navré, dira que «Ma mère et la guerre n'ont rien à se dire [...]»⁶¹.

Par ailleurs, le narrateur de *Ludo* révèle une conception animiste des rêves qui ressortit à la tendre enfance. Il semble que l'imagination onirique se présente comme

⁵² *Ibid.*, p. 107.

⁵³ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁶¹ *Ibid.*, p. 114.

venant du dehors, mais hésite à demeurer extérieure au sujet onirique. En effet, le narrateur a quelque mal à comprendre le phénomène onirique qu'il subit : «Le jardin de Ludo est sorti de ma nuque. J'ai senti le passage, les plantes, les fleurs ont frissonné, les parterres se sont ramassés, le couloir vers l'intérieur de ma tête s'est élargi [...]. Le jardin de Ludo s'installe en moi quand je dors»⁶².

Plus loin, le narrateur voit ce même jardin rêvé, jardin du désir de fugue et d'évasion comme «se trouv[ant] aussi dans ma tête. Le jardin s'est logé dans ma tête mais ma mère ne le sait pas»⁶³.

De même, le processus hypnotique suscite des interprétations animistes. En effet, le sommeil dispose de «conduits» secrets et souterrains⁶⁴, une «porte» qu'il s'agit de franchir⁶⁵. Le sommeil est subi, involontaire : «Je me suis endormi sans le vouloir»⁶⁶, et déconcerte le petit enfant dans sa confusion animiste avec son rêve : «Je ne dors pas, je rêve que je ne dors pas»⁶⁷.

En outre, une atmosphère merveilleuse, peuplée de monstres, d'ogres, de personnages fantastiques active les peurs enfantines et délimite, tout en les justifiant, les aires réservées au monde adulte, stipule des tabous. Le danger de la noyade dans les eaux du Geer est conjuré par la croyance au mythe d'«un dévoreur de chair, un homme aux dents rouges»⁶⁸ ; que le petit narrateur assimile à un «ogre»⁶⁹ dévoreur.

De même, un récit cosmogonique merveilleux explique l'origine de la pluie et du beau temps, et ce à une saison véritablement diluvienne. Le narrateur de *Ludo* ne doute pas du fait mythique selon lequel «Le ciel s'est cassé en deux [...]». Il y a deux ciels : un qui pleut, un qui rit»⁷⁰. Le ciel qui «pleut» suggère une femme lavant son linge, «[...] c'est la femme du diable qui fait sa lessive»⁷¹. Et le narrateur

⁶² *Ibid.*, p. 76.

⁶³ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁷¹ *Ibidem.*

autofictionnel de le jurer : «Je l'ai vue, j'ai vu sa chevelure, longue et pleine de cendres, et son nez crochu»⁷². Cette crédulité affichée est bien évidemment à rapprocher de celle que suscitent les contes chez les enfants.

D'autres peurs enfantines épouvantent le narrateur de *Ludo*, âgé de cinq ans. Outre la peur des monstres, celle d'une destruction physique le hante. La mère, — jamais nommée maman —, l'entraîne dans son hystérie, ses sautes d'humeur, ses menaces. Elle s'avère littéralement une mère castratrice, trouble-fête et surtout trouble-jeu. Aussi, quand le narrateur et son voisin, Ludo, se mettent à rivaliser lors du jeu du jet d'urine, la mère menace-t-elle durement son fiston exhibitionniste : «Elle me gifle, crache sur mon sexe, le frappe. Ludo crie [...]. Elle s'empare de mon sexe, le serre, elle va me le couper, c'est fini, c'est la dernière fois [...].»⁷³.

La mère ne relative pas les peurs de l'enfant. Elle les fomenté, s'assure de leur bien-fondé. La crainte d'une destruction physique prend souvent la forme du phantasme immémorial de disparition, de engloutissement : «Je m'enfoncé jusqu'aux genoux [...]. Je suis mort et je ne suis pas mort»⁷⁴. Celui aussi d'une noyade dans les eaux diluviennes, du Geer qui longe le jardin de la maison natale du narrateur, et de Conrad Detrez, à Roclenge : «L'eau coule, inépuisable. La noyade est un danger permanent». Et le discours transductif et hermétique par rapport à toute contestation logique renforce ce fait inéluctable, puisque décrété par les mères : «Le geste des mères leur survit. Elles meurent. Les morts continuent à sauver leurs enfants des eaux»⁷⁵.

Car se noyer peut faire encourir à l'enfant, dans sa vision spatiale et imaginaire, un voyage sans retour, un entraînement infini par le cours des eaux : «Nous sommes entraînés vers l'immensité des eaux de la cour, vers le Geer qui bouillonne, impatient, qui file vers la Meuse, aspiré par elle, attiré vers Maastricht, vers la Hollande, et bientôt livré aux tourbillons de la mer et la mer du Nord, en hiver, est glaciale, on y meurt de froid»⁷⁶.

Cet enchaînement discursif de l'enfant, sa logique propre et hermétique, étanche vis-à-vis de tout raisonnement adulte et logique, est rendu par un phrasé séquentiel

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 117.

et saccadé, renforcé par la surenchère du présent. Les phrases courtes s'acharnent à maintenir ou consolider la cohérence étanche des affirmations de l'enfant, par une reprise anaphorique déconcertante aux yeux d'un adulte.

Par exemple, la première séance photographique de Ludo, et la coiffure très soignée de celui-ci, suggèrent au narrateur un ange. Or, cette image sera maintenue et renforcée dans la séquence suivante de manière à l'intégrer au réalisme enfantin : «l'ange Ludo porte des tire-bouchons de haricots [...]. L'ange cache ses cheveux sous des bigoudis. Ils sont verts. L'ange considère l'étoffe avec méfiance [...].»⁷⁷.

Par ailleurs, cette logique enfantine fonctionne essentiellement par rapprochements comparatifs successifs. L'inconnu, le méconnu ou l'étrange ne peut être intégré dans la réalité enfantine que dans la mesure où il est susceptible d'une comparaison avec les objets quotidiens. Et le petit narrateur de multiplier les termes syntaxiques de la comparaison, les «comme», les «ressemble à» et les «on dirait» : «La glace est fragile comme la glycérine sur les pots de confiture»⁷⁸ ; «Le jardin s'ouvre comme un cahier»⁷⁹ ; «On dirait le nègre [Ludo] qui passe avant saint Nicolas dans la cheminée»⁸⁰ ; «La guerre fait un bruit de guêpe autour d'un pot de confiture, un bruit de chat qui dort, un bruit de vieille femme [...].»⁸¹, etc.

A côté de ce discours que le récit autofictionnel s'évertue à reproduire, il y a la création imaginaire du jeu, le ludisme (Ludo ?) infini. L'enfant a une capacité déconcertante à inventer des jeux, à s'inventer des règles et un univers ludique propre. Ludo et son voisin – narrateur multiplient leurs fugues et infractions à l'égard du monde adulte. Dans le jardin originel de Ludo, dans cet éden ludique, on s'amuse avant toute faute, mais on y redoute la culpabilité. On y joue en toute innocence les rôles paternels : «Mon camarade se prend pour son père, je suis le mien. Il m'appelle mais moi je joue avec le soleil. Et puis, les papas ne se marient pas avec les papas»⁸². On y joue le jeu de l'identité : «Monsieur Ludo touche la main de Monsieur – Moi»⁸³.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 78s.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

⁸² *Ibid.*, p. 32.

⁸³ *Ibid.*, p. 34.

Le jeu se veut aussi l'occasion d'un processus initiatique, d'une ruse à l'égard du monde des adultes : «Que faire puisque nous sommes devenus des hommes ?»⁸⁴. Alors qu'ils ne boivent que de l'eau pour mieux fournir leur jeu du jet d'urine, les deux gamins ont le sentiment de se souler : «Les hommes se soulent et s'engagent n'importe où, comme des hommes. Le danger n'existe pas»⁸⁵.

Comme les hommes, les gosses jouent à la guerre : «L'adversaire se cache. Nos désirs de guerre nous restent sur le cœur»⁸⁶. Mais, épris d'animisme et de réalisme, on fait le mort : «Le mort couché sur le ventre ouvre un œil»⁸⁷. Ou encore : «On va jouer au mort, propose mon camarade. Et les fleurs ? Les fleurs ? Tu les mettras sur moi [...]. Je ne joue pas ! Je n'aime pas faire le mort, lui dis-je. C'est pour rire... Je ne sais pas pleurer pour rire. Les morts ne pleurent pas ! Si, ils pleurent !»⁸⁸.

Conrad Detrez se fictionnalise du côté de l'enfance. L'énonciation se fait complice de l'énoncé autofictionnel. Sa stratégie se veut «puérile» à plus d'un titre. L'enfant-narrateur s'en rend bien compte : «Les enfants fleurissent dans les parterres au gré des saisons, dans le périmètre des jardins, sous le soleil ou la neige. Les parents l'oublient, ils sont bêtes. Ils enferment les enfants dans les cuisines»⁸⁹.

3.2 Eugène Savitzkaya a choisi de désigner la capacité d'émerveillement et d'être tout à partir de soi, c'est-à-dire «l'énergie à l'état pur»⁹⁰ inhérente à et agissante chez l'enfant par «ferveur»; un concept qui, dans l'acception savitzkayenne, rejoint l'«antécédence de l'être» et le «puits de l'être» bachelardiens en tant que «bonheur» de l'enfance; enfance heureuse⁹¹.

Chez lui certainement, «la rêverie [...] mène dans la vie actuelle à toutes les oscillations des rêveries d'enfance entre le réel et l'irréel»⁹², car l'enfant est un «créateur d'imaginaire poétique»⁹³.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁰ «Le jardin d'Eugène», entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 2 avril 1992.

⁹¹ Cf. BACHELARD, Gaston – *La poétique de la rêverie*, Paris, P. U. F., 1960, p. 84 ss

⁹² *Ibid.*, p. 106.

⁹³ BADIR, Sémir – «Cœur de père», *Le Carnet et les Instants*, n° 78, mai-septembre 1993, p. 9.

Eugène Savitzkaya a longuement expliqué, lors d'entretiens divers, le fondement de son intérêt porté vers l'enfance. A Pierre Maury, il soulignait l'importance qu'il accorde à l'«invention de l'enfance»⁹⁴ comme projet littéraire. C'est du côté du bonheur enfantin qu'il trouve son inspiration: «Et ce n'est pas l'ennui de l'enfance qui m'intéresse, c'est la joie au jeu, la perversion, la volonté de détourner les règles du jeu, de les saboter»⁹⁵. Cet état requiert l'«oisiveté», première des conditions en vue d'une poétique de la rêverie, à laquelle l'auteur, et ses personnages, restent solidement attachés, et pour cause: «quant à l'oisiveté, c'est un principe lumineux»⁹⁶.

Le bonheur de l'enfance, Eugène Savitzkaya le conçoit en tant que «ferveur»; une réserve qui, fort malheureusement pour nous, va s'épuisant avec le temps, comme il le dira à Antoine de Gaudemar⁹⁷, et qui valide le «caractère [profondément] nostalgique» de sa première écriture «romanesque»; ce qu'a bien remarqué Jean-Christophe Millois⁹⁸.

Ecrire, surtout dans ses premiers «romans», prend l'allure d'une tentative de récupération et de réanimation d'une énergie qui, autrement, se serait définitivement et irrémédiablement tarie. L'écriture est ainsi un «relais [lucide] de l'enfance»⁹⁹ par le biais duquel Eugène Savitzkaya cherche à concilier la ferveur d'antan et la sagesse adulte. D'ailleurs, Savitzkaya ne part pas de l'enfance en général ou théorique, mais bien de sa propre enfance heureuse et intensément vécue, durant laquelle «enfant, tout me semblait possible à partir de moi-même»¹⁰⁰.

*La traversée de l'Afrique*¹⁰¹ (1979) reprend, en outre, le mensonge comme principe inhérent, inséparable de l'écriture et moyen indirect d'«autocontestation» du récit et du narrateur¹⁰². Dans ce récit «contesté», sujet à postérieure confirmation (nous n'en saurons jamais rien, le narrateur ne sachant guère plus que nous...), un

⁹⁴ «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», entretien avec Pierre Maury, *Le Soir*, 2 juin 1984.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ «Entretien avec Eugène Savitzkaya», *Prétexte*, n° 8, janvier - mars 1995, p. 43.

⁹⁷ Cf. «Le jardin d'Eugène», entretien avec Antoine de Gaudemar.

⁹⁸ MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», p. 37.

⁹⁹ Entretien avec Hervé Guibert, *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰¹ SAVITZKAYA, Eugène – *La traversée de l'Afrique*, Paris, Minuit, 1979.

¹⁰² Cf. RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996,

groupe de garçons (encore enfants) évolue autour d'un projet irréalisable de voyage en Afrique, sous le regard ambigu de lions. Il vague à des préparatifs inutiles mais incessants et apparemment non-ajournables: manipulation de machines, transport d'objets, usage d'outils: «Il [Basile] parlait également d'un voyage qu'il comptait entreprendre»¹⁰³.

En effet, *La traversée de l'Afrique* nous fait suivre un groupe de garçons, frères ou amis vivant hors du monde, dans un coin de jardin isolé, à l'abri du monde réel. Ces garçons y mènent une existence que nous qualifierions de «primitive» et entomologique, vu qu'ils circulent et s'affairent sans cesse; transportant du bois, des caisses, des pneus et d'autres objets indéfinis.

La ferveur de l'enfance est bel et bien à l'œuvre dans *La traversée de l'Afrique*, où un groupe de garçons, enfants en dépit de l'âge purement aléatoire de ses membres, «Celui-ci s'appelait Firmin. Il avait dix-sept ans»¹⁰⁴, «[...] où il apercevait son apprenti Fernand, un très jeune garçon, encore un enfant»¹⁰⁵, envisage un voyage onirique en Afrique à la préparation duquel prévaut une conception nettement égocentrique du monde.

En effet, comme le rappelle Franck Pezza citant Piaget, les enfants manifestent une tendance égocentrique irrépressible à «inventer des mythes», c'est-à-dire à la «fabulation»¹⁰⁶. Incapable d'un raisonnement logique, l'enfant confond la réalité et l'imagination, et élargit ainsi la portée du réel, ou se construit une réalité à soi. Pour ce faire, il recourt fréquemment à l'exagération, compte tenu de l'absence, à ce stade, d'«un système objectif englobant le corps propre [et] sans se centrer sur lui»¹⁰⁷, et donc de l'impossibilité où il se trouve de mesurer correctement la réalité. Il se réfugiera dans le mensonge pour défendre ses points de vue propres.

Or, le projet d'un périple africain est, au départ, parsemé de plus d'une contradiction, trahissant un raisonnement «transductif» dont parle Piaget¹⁰⁸:

¹⁰³ SAVITZKAYA, Eugène – *La traversée de l'Afrique*, p. 94.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 104. Cf. aussi *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁶ Cf. PEZZA, Franck – *Le gâteau de Papouasie*, mémoire de licence, inédit, Ulg, 1986 - 87, p. 87. Cf. également PIAGET, Jean – *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1963, p. 184.

¹⁰⁷ PIAGET, Jean – *La construction du réel chez l'enfant*, p. 324.

¹⁰⁸ ID – *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, p. 185.

«*Mais Firmin parlait d'un voyage en Afrique. Et nous parlions d'un voyage en Afrique et de lions dont Basile avait peur. Basile préférait l'Asie et, bien qu'il parlât peu, nous le savions. Et des fauves peuplaient la plupart de ses rêves. Émerveillé par le véhicule, il se joignit à nous*»¹⁰⁹.

Il semble même tiré de *Tintin en Afrique* ou d'un livre d'images: «Sur cette vieille illustration, le lion dormait seul au milieu d'une plaine sauvage [...]»¹¹⁰.

Les personnages enfantins y manifestent plusieurs traits de l'égocentrisme logique et moral caractéristique à ce stade.

D'une part, ils ont pour habitude d'aménager un lieu rendu ou voulu secret et autonome, que les psychologues réservent à l'affirmation du *Mien* heureux et jouissif. Tout comme le «je» mutant de *La disparition de maman*, autre roman de Savitzkaya, qui entend se faire construire «une cabane dans le potager»¹¹¹, le groupe évolue dans un hangar, une cabane ou un atelier privé et détourné des activités adultes: «C'est dans cette cabane qu'il écrivit [...]»¹¹²; «Il [...] démantela sa cabane et fit du feu avec les planches [...]»¹¹³; «Nous ne nous sentions heureux que dans ce hangar»¹¹⁴.

Le raisonnement logique ne parvient pas à mesurer les distances ou à intégrer un quelconque système causal cohérent. Soulignant une caractéristique du style phrastique saccadé savitzkayen, ces garçons s'expriment souvent par juxtapositions de propositions sans se soucier de leur enchaînement causal, temporel ou syntaxique exact¹¹⁵: «Basile nous accompagnait. Jean nous accompagnait»¹¹⁶.

En découle une propension à l'exagération de la réalité sous forme de naïves bévues. C'est ainsi que l'évaluation de l'espace n'est pas à prendre au sérieux, un simple enclos pouvant facilement suggérer les tropiques:

«*Cette charrette, nous l'utilisons pour nos promenades, nos longues promenades vers le fleuve, dans la direction des tours ou à travers la forêt immense.*

¹⁰⁹ SAVITZKAYA, Eugène – *La traversée de l'Afrique*, p. 13.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹¹¹ ID – *La disparition de maman*, Paris, Minuit, 1982, p. 8.

¹¹² ID – *La traversée de l'Afrique*, p. 41.

¹¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁵ Cf. PIAGET, Jean – *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, p. 177.

¹¹⁶ SAVITZKAYA, Eugène – *La traversée de l'Afrique*, p. 11.

Était-ce vraiment une forêt aussi vaste. Peut-être une hêtraie tout au plus, et encombrée de buissons divers»¹¹⁷.

Aussi, nos aventuriers auront-ils le sentiment de traverser une «[...] forêt dont nous ne connaissons pas les limites»¹¹⁸, et seront-ils incompetents dans l'évaluation de l'espace / temps parcouru: «Au soir, nous atteignimes le fleuve, exténués, le véhicule empoussiéré»¹¹⁹, au terme d'un «de ces voyages pour rien»¹²⁰.

D'autre part, les personnages enfantins, aussi bien de *La traversée de l'Afrique* que de *La disparition de maman*, d'ailleurs, semblent ressortir, du point de vue du développement moral, à ce stade égocentrique que Kohlberg qualifie de *pré-conventionnel* (jusqu'à neuf ans) et que Piaget conçoit comme *hétéronome*¹²¹. A ce stade, l'orientation morale est avant tout tournée vers le binôme obéissance/punition, et suppose une vision instrumentale et pragmatique des choses et des échanges. Le recours au mensonge s'y avérera très fréquent: «A vrai dire, nous mentionnons sans cesse [...]»¹²².

Or, ces enfants savitzkayens sont, par principe, désobéissants, hostiles aux règles sociales. Dès lors, un châtement, parfois violent, est toujours à craindre. Le groupe d'enfants aventuriers de *La traversée de l'Afrique* en sait quelque chose, car «la moindre distraction était punie»¹²³, ce qui finit par survenir à «[...] un jeune éclusier [qui] s'était endormi auprès de sa manivelle. Il fut fouetté par son ignoble père»¹²⁴.

Le même régime hétéronome est en vigueur dans *La disparition de maman* où une petite sœur mutante est confrontée à toute une série d'interdictions et de châtements:

«*Malgré l'interdiction*, il entra dans l'armoire [...]»¹²⁵;

«*Malgré l'interdiction*, elle avait soulevé la bâche [...]»¹²⁶;

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹²¹ Cf. LOURENÇO, Orlando M. – *Psicologia do desenvolvimento moral*, p. 68 et p. 89.

¹²² SAVITZKAYA, Eugène – *La traversée de l'Afrique*, p. 106.

¹²³ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁵ ID – *La disparition de maman*, p. 57. C'est nous qui soulignons.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 99. C'est nous qui soulignons.

«*Malgré l'interdiction*, elle ouvrit la targette et entra dans l'armoire infestée. Mais elle fut découverte et sévèrement châtiée»¹²⁷;

«Mais elle avait désobéi; *malgré l'interdiction*, elle est entrée dans la cabane à sucre [...]»¹²⁸; «Tous seront punis [...]»¹²⁹.

L'égoïsme logique et moral, surtout chez ces personnages si anachroniques et atypiques, passe par la mise en œuvre d'un univers clos et inaccessible, difficilement traduisible ou lisible par des catégories adultes. Eugène Savitzkaya parvient cependant «à surmonter cette contradiction essentielle»¹³⁰.

Par un travail de remémoration et de récupération de la ferveur perdue, il nous ouvre l'accès au point de vue de l'enfant, tué en nous par les corsets moraux et les contraintes logiques. L'égoïsme en tant que concentration de l'enfant sur lui-même, l'engage à extraire de son énergie infinie la réalisation de tous ses projets immédiats. Eugène Savitzkaya n'a pas encore oublié que «enfant, tout me semblait possible à partir de moi-même»¹³¹. Nous en sommes persuadé en lisant ses premiers «romans», notamment ce passage probant de *La disparition de maman*: «[...] je traversais le monde assis dans une machine qui vibrait [...]»¹³².

José Domingues de Almeida

¹²⁷ *Ibid.*, p. 102. C'est nous qui soulignons.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 94. C'est nous qui soulignons.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 136.

¹³⁰ PEZZA, Franck – *Le gâteau de Papouasie*, p. 71.

¹³¹ Entretien avec Hervé Guibert, p. 7.

¹³² SAVITZKAYA, Eugène – *La disparition de maman*, p. 113.

“A CÉSAR O QUE É DE CÉSAR”: ACERCA DA ATRIBUIÇÃO AO PADRE SIMÃO VAZ DE CAMÕES, S.J., DE DOIS TEXTOS EDITADOS EM A PRECIOSA DE SOROR MARIA DO CÉU

Quando, em 1733, saiu dos prelos da Oficina da Música *A Preciosa. Obras de Misericórdia*, atribuída a Marina Clemência, pseudónimo de Soror Maria do Céu, religiosa franciscana no Convento da Esperança de Lisboa, desconheciam certamente os censores e o editor que esta obra que, nas licenças preliminares, Fr. António de Santa Maria classificava, deslumbrado, como “roubo que se tinha feito ao Céu” viesse a ser considerada, séculos mais tarde, um roubo feito na terra.

Com efeito, em 1921, Mário Sá, na tentativa de descobrir a obra que nunca se achara do padre jesuíta Simão Vaz de Camões, nascido em Cabeço de Vide, no Alto Alentejo, em 1629, dirigiu-se à Biblioteca Pública de Évora, cidade onde o jesuíta tinha vivido largo tempo da sua vida, na esperança de aí encontrar o único texto atribuído a Simão Vaz e que Barbosa Machado referencia na *Biblioteca Lusitana*: “*Vida do Glorioso S. Paulo, primeiro Eremita. Poema sacro em cinco secções, manuscrito*”.

O catálogo da referida Biblioteca, organizado pelo célebre arquivista Cunha Rivara, refere, com efeito, com a cota Cod. CXIV/ 1-24, um “*Primaz do Ermo. S. Paulo Eremita; poema heróico em cinco cantos pelo Padre Simão Camões*”, que de imediato Mário Sá pensou tratar-se da obra perdida.

Entretanto, Leite de Vasconcelos, conhecedor da intenção de Mário Sá em editar as estrofes deste manuscrito encontrado, descobre que o texto *Primaz do Ermo* que Sá lhe tinha lido se encontrava já impresso num livro da autoria de Marina Clemência (Soror Maria do Céu...), intitulado *A Preciosa. Obras de Misericórdia*. Haveria, portanto, que acautelar atribuições precipitadas ou infundadas.

Ora, com este pretensão achado de Simão Vaz (um parente de Camões...), Mário Sá projectava dar início ao estudo da antropogenética em Portugal, insólita

disciplina que pretendia ver “o homem através da família do homem, e a família do homem através da obra”¹, alicerces para uma “futura composição dum retrato antropogenético de Luís de Camões, o qual será nascido da observação dos presentes e remotos Vaz de Camões”². Contrariado por isso com este problema bibliográfico, Mário Sá enceta uma argumentação que dará origem a um capítulo do seu livro *Poemas Heróicos de Simão Vaz de Camões*, que intitulará “Suposta Autora. Processo contra Maria do Céu”.

Diga-se, entretanto, que o manuscrito de Évora contém dois poemas heróicos e não apenas um, numa disposição de folhas que entrelaça confusamente as duas obras e que só o confronto com o texto impresso de Soror Maria do Céu permitiu a Mário Sá deslindar. O manuscrito contém ainda fragmentos de um outro poema heróico, que não chegam a constituir um canto completo e cujo tema e autoria são impossíveis de se reconhecer³. Assim, no que aos textos de Soror Maria do Céu diz respeito, contém o manuscrito de Évora os primeiros cinco cantos do poema *Primaz do Ermo. S. Paulo Eremita* (com falhas de estâncias entre a estr. VII do Canto III e a estr. XII do Canto IV) e o quarto canto do poema *Ave Peregrina*, a partir da estr. XVIII, contendo também ainda, e só, a 1ª estrofe do Canto V. Faltam, por isso, os dois últimos cantos do primeiro poema e praticamente os quatro primeiros cantos de *Ave Peregrina* e todo o seu canto V, à excepção da primeira estrofe.

Perante estes factos, Mário Sá não elabora propriamente uma reflexão serena. Detém-se, talvez excessivamente, no desaparecimento da folha de rosto do manuscrito, que, segundo ele, conteria o nome do autor, e explica tal facto como uma atitude propositada e datável, seguramente, do ano de edição de *A Preciosa*, com o intuito de fazer desaparecer o nome do verdadeiro autor e não comprometer Soror Maria do Céu. Mas alheia-se dos vários cantos truncados no total dos dois poemas, não vendo aí qualquer intenção maldosa.

¹ Mário Sá – “Introdução aos Poemas”, *Poemas Heróicos de Simão Vaz de Camões. Da mesma geração de Luís Vaz de Camões, recentemente encontrados por Mário Sá*, Lisboa-Porto-Coimbra, Lumen Empresa Internacional Editora, 1921, p. 44.

² Mário Sá – idem, ibidem.

³ Para o leitor ter uma ideia da confusão que caracteriza o manuscrito de Évora, transcrevemos o conteúdo dos seus 37 fólios.

Fl. 1 a 12v – *Primaz do Ermo*, interrompendo-se a transcrição na estr. VII do Canto III.

Fl. 12v a 18v – Quarto Canto de *Ave Peregrina*, a partir da estr. XVIII até ao final e primeira estrofe do Canto V.

Fl. 18 a 24v – Fragmento de um poema em oitavas heróicas, desconhecido.

Fl. 25 a 30v – *Primaz do Ermo*, Canto IV, estr. XII a Canto V, estr. XV.

Fl. 31 a 37 – *Ave Peregrina*, estr. VI do Canto V até ao fim do poema, que tem só cinco cantos.

Os grandes argumentos apresentados por Mário Sá para sustentarem a ideia de que o verdadeiro autor destes dois poemas heróicos não é Soror Maria do Céu, mas, sim, Simão Vaz de Camões, repousam em três aspectos: o manuscrito anónimo ser datável do séc. XVII e, portanto, ser uma cópia do texto original de Simão Vaz de que Soror Maria do Céu se teria aproveitado; a atribuição destes textos, feita por Cunha Rivara, no séc. XIX, a Simão Vaz de Camões, provavelmente com base numa qualquer informação mais antiga, contida em velhos catálogos da Biblioteca eborense; e o termo “expandidos (e não “compostos”, como acontece em outras obras da autora), que ocorre na folha de rosto da edição de *A Preciosa* de Soror Maria do Céu, e que, do seu ponto de vista, denuncia, desde logo, que a obra não era de Soror Maria do Céu, camuflando, através deste subterfúgio, um furto literário.

A questão das autorias é, como se sabe, delicada. Tentarei equacionar este problema com base nos poucos factos de que dispomos, com vista a uma aproximação à verdadeira autoria destes poemas e a uma clarificação desta questão de interesse para a história da literatura portuguesa.

Simão Vaz de Camões é autor de um texto que, até hoje, ainda não apareceu. Barbosa Machado apresenta-o como “tendo génio natural para a poesia vulgar, compondo *Vida do Glorioso S. Paulo Primeiro Eremita*”⁴, o seu único texto identificável, mas nem a obra chegou a ser impressa nem o manuscrito se encontra nas nossas bibliotecas. O título do texto que terá escrito é, segundo esta única informação de que dispomos através de B. Machado, *Vida do glorioso S. Paulo primeiro Eremita* e não *Primaz do Ermo. S. Paulo Eremita*; seguindo esta mesma fonte, o poema de Simão Vaz teria cinco cantos (e não sete, como *Primaz do Ermo* tem), o que, à partida, parece retirar ao manuscrito de Évora algumas hipóteses de conter o texto composto pelo Padre Simão Vaz de Camões.

Por outro lado, em 1733, quando se edita *A Preciosa. Obras de Misericórdia*, já Soror Maria do Céu tinha editado, com pleno êxito, em 1715, *A Fénix aparecida na vida, morte, sepultura e milagres da gloriosa Santa Catarina Rainha de Alexandria*; e, em 1731, *A Preciosa. Alegoria Moral*. O furto literário que Mário Sá lhe pretende imputar aparenta, à primeira vista, uma certa inutilidade, pois não se destina nem a forjar uma autora nem a torná-la mais ilustre.

No entanto, a hipótese de que o editor de *A Preciosa* tenha atribuído estes poemas heróicos a Soror Maria do Céu, por a reconhecer merecedora de tal atribuição, e os tenha integrado, com desconhecimento da autora, no interior de *A Preciosa*, precisa de ser considerada, pois a História mostra bem o quanto algumas

⁴ Diogo Barbosa Machado – *Biblioteca Lusitana*, Tomo III, Coimbra, Atlântida, 1966, p. 711.

obras de autores menos conhecidos têm sido frequentemente atribuídas a autores maiores. Todavia, que se conheça, não existe nenhum texto posterior em que Soror Maria do Céu – ou alguém por ela – tenha negado esta atribuição que lhe foi feita⁵.

Quanto às implicações que Mário Sá viu no termo “expendidos”, é de notar que ele aparece na sequência de “expostas”. De facto, o título geral da obra é: *A Preciosa. Obras de Misericórdia, em primorosos e místicos diálogos expostas. Elogios de Santos, em vários cantos poéticos e históricos expendidos por Marina Clemência*. Não me parece que “expendidos” tenha um sentido muito diferente de “expostas”, não criando nenhum dos termos, no contexto em que ocorrem, uma suspeita de que se trata de textos que não são da autora. De facto, “expendere” significa “explicar, fazendo ponderações”, “desenvolver”, “analisar”. E, logo, o que se diz na folha de rosto é que alguns elogios de santos são ampliados em discurso poético (diferente da concisão que marca as narrativas hagiográficas), sujeitos ao tipo de análise a que tal modalidade discursiva necessariamente conduz.

Quanto ao manuscrito em si, a cautelosa cópia da “forma ortográfica”⁶ que Mário Sá diz ter realizado para mostrar a paleógrafos de vulto, no sentido de proceder à datação do texto, não adianta muito ao estado da questão. Ao datar o manuscrito de Évora do século XVII, Mário Sá não elimina a hipótese de o texto em causa ser uma cópia de um texto de Soror Maria do Céu, uma vez que a diferença de idades de Simão Vaz e de Maria do Céu não é tão grande quanto Mário Sá pretende fazer crer⁷. Efectivamente, Simão Vaz nasceu em 1629 e Soror Maria do Céu em 1658, ambos, portanto, em pleno século XVII. A ser o manuscrito do século XVII – e é-o, efectivamente, já de uma fase bastante tardia⁸ –, tal facto não o impede de ser cópia de um texto de Soror Maria do Céu, permitindo até, nesse caso, datar a altura de produção dos poemas em causa, remontando-os a uma fase bastante anterior à

⁵ Pelo contrário, em *Orbe Celeste*, Soror Maria do Céu referir-se-á a S. Paulo e a Santo Antão com a mesma perspectiva de indissociabilidade entre os dois santos que caracteriza o poema *Primaz do Ermo*: “À porta havia algumas palmeiras em que Paulo e Antão achariam opulenta a mensa, se a pusessem naquele deserto” (Soror Maria do Céu – *Orbe Celeste adornado de brilhantes estrelas*, Lisboa, Oficina de Pedro Ferreira, 1742, p. 63).

Sobre o poema *Primaz do Ermo*, permito-me remeter o leitor para Isabel Morujão – “O tema do eremitismo na literatura conventual feminina: S. Paulo Eremita em *A Preciosa* de Soror Maria do Céu. Dos relatos em prosa à narrativa épica”, in *Via Spiritus*, Porto, Ano 9, 2002.

⁶ Mário Sá – *op. cit.*, p. 67.

⁷ “Note-se, contudo, que Simão de Camões precedeu de muitos anos Marina Clemência”, afirma Mário Sá, *op. cit.*, p. 49, em nota.

⁸ Agradeço ao Sr. Prof. Doutor Padre José Marques a amabilidade com que se prontificou a ajudar-me nesta questão paleográfica.

da sua edição, e explicando, de alguma maneira, a natureza compósita de *A Preciosa*. Mas o manuscrito pode também ser do século XVIII. Como se sabe, nestes casos de datações de textos, a margem de segurança oscila sempre em cerca de trinta anos. De facto, se a cópia em questão tiver sido feita por um copista já idoso, os traços de escrita mais antiga mantêm-se, mesmo que a tradição tenha, entretanto, mudado. E isso poderia estender a data do manuscrito até ao século XVIII. Mas que adianta tal facto a esta investigação? Mesmo sendo do século XVIII, o manuscrito de Évora poderia sempre ser uma cópia de um texto de Simão Vaz... E a hipótese de Mário Sá de que, sendo do século XVII, o manuscrito seria de Simão Vaz nem por isso faz aparecer o original que lhe terá servido de base.

Analise-se o último factor, do meu ponto de vista o único que verdadeiramente poderá deixar na dúvida o investigador: a atribuição feita por Cunha Rivara. Onde terá ido o arquivista buscar esta informação? Naturalmente, em Évora, o poema elaborado por Simão Vaz terá deixado ecos, fama... Por isso, em face de um manuscrito cujo título remete para uma temática que Rivara associaria ao Padre Simão Vaz (um Camões!), e desconhecendo, muito provavelmente, o conteúdo de *A Preciosa. Obras de Misericórdia* de Soror Maria do Céu, Rivara terá atribuído o texto a quem julgou ser o seu autor.

Há, no entanto, um dado que Mário Sá, na vertiginosa ansiedade com que quis descobrir um autor e revelar um texto, acabou por descurar: o texto em si. Saindo fora da área dos paratextos, sempre muito útil, mas, neste caso, absolutamente labiríntica e ineficaz, o investigador consegue, através do próprio texto, avançar uma hipótese de clarificação de autorias.

Primaz do Ermo é um poema heróico em sete cantos. Cunha Rivara, ao manipular um manuscrito confuso, de que não entendeu que continha dois poemas distintos, descreveu a espécie de Évora como um poema em cinco cantos, porque o último canto que o manuscrito apresentava ao leitor era efectivamente um “canto quinto”, só que do poema *Ave Peregrina* e não de *Primaz do Ermo*. Sabe-se, por Barbosa Machado, que o padre jesuíta escrevera um poema sobre S. Paulo Eremita em cinco cantos e isso poderá ter induzido o arquivista em erro, como reconhece o próprio Mário Sá. Porém, nem o facto de *Primaz do Ermo* constituir um poema em sete cantos, e não em cinco, esmoreceu as convicções de Mário Sá de que fora escrito por Simão Camões.

Continuando a analisar o texto em causa, verifica-se que, no canto VII de *Primaz do Ermo*, ao encerrar a narrativa hagiográfica em torno de S. Paulo, o narrador afirma, na estrofe XVI:

“Este foi Paulo santo, de quem falo;
Mas pare, Musa, aqui, tua harmonia,

Porque de Paulo quando atenta calo,
Só outro Antão por mim dizer podia.”

É, assim, assumindo uma enunciação feminina (“atenta”), que o narrador conclui a narração que fizera da história de S. Paulo Eremita. Ora, no séc. XVII, tal estratégia discursiva seria impensável num autor homem, no caso vertente, um padre jesuíta. Com as autoras, o contrário sucedeu muitas vezes, até porque era frequentemente como “varonis alentos”⁹ que a produção literária feminina era valorizada. A generalidade da produção conventual feminina portuguesa oscila entre estas duas estratégias: assumir-se no feminino (como nesta estrofe aqui transcrita) ou manter o masculino tradicional, como a mesma Soror Maria do Céu fará, por exemplo, em *Ave Peregrina*: “que ousado escrevo, que atrevido canto,/ Com pena de águia não, - com voz de espanto!¹⁰”. De qualquer forma, estes mesmos versos traem também uma origem feminina do texto, nestas alusões às ousadias e atrevimentos, que, no contexto predominantemente masculino de produções e publicações, emergem frequentemente nas considerações iniciais das autoras, oscilando funcionalmente entre tópico de modéstia e subtil estratégia de *captatio benevolentiae*. Efectivamente, nas páginas preliminares de *A Preciosa*, Maria do Céu dirige-se “Ao Leitor” nestes termos: “e de caminho desculpa a meu sexo escrever livros, a minha rudeza o compor versos, a meu atrevimento o tocar textos, a minha ignorância o definir questões”.

Infelizmente, esta estrofe que transcrevi pertence à parte privativa de *A Preciosa* de Soror Maria do Céu, pois ocorre justamente num dos cantos truncados do manuscrito, não existindo outro meio de confirmar a sua autenticidade. Para além disso, o poema *Primaz do Ermo* não apresenta mais nenhuma marca explícita de enunciação feminina que permita consolidar melhor esta conclusão de que o texto não é de Simão Vaz de Camões.

De facto, é sempre possível invocar-se a hipótese de gralha de impressão, que trocasse masculino por feminino (embora o verso resultasse melodicamente mais fraco). Mas o confronto com a mesma estratégia de enunciação feminina que ocorre em outras autoras de poemas heróicos, como Soror Maria de Mesquita Pimentel¹¹,

⁹ Expressão retirada de um soneto de Luís Godinho de Niza, dedicado a Marina Clemência e transcrito por Mário Sá em “Suposta Autora: Processo contra Soror Maria do Céu”, *Poemas Heróicos de Simão Vaz de Camões*, ed. cit., p. 52.

¹⁰ *Ave Peregrina*, Canto V, Estr. XXI.

¹¹ No Canto II, estr. 92 do seu *Memorial da Infância de Cristo*, a autora termina deste modo: “Porque afinando o plectro, entretanto/ A ele leda ponha novo canto”. Sobre este poema heróico de

por exemplo, autoriza-nos a suspeitar da veracidade original deste “atenta” e, na sequência disso, a desvalorizar um manuscrito anónimo e sem folha de rosto, que um arquivista zeloso, mas não suficientemente ilustrado, atribuiu, sem fundamento hoje caucionável, a Simão Vaz de Camões.

Diga-se também que a atribuição destas obras a Soror Maria do Céu não criou qualquer problema relativamente à generalidade da obra desta autora, não desfigurando a sua especificidade. Sobretudo, saliente-se que foi como textos da autoria de uma religiosa franciscana que as obras foram recebidas, lidas e interiorizadas durante muito tempo, sem constrangimento. E tal facto não é de todo negligenciável numa história do livro e da leitura.

Por tudo isto, mas sobretudo pela falta de solidez da atribuição destes textos a Simão Vaz de Camões, parece mais sensato continuar a pensar que as obras em causa foram efectivamente produzidas por Soror Maria do Céu.

Mário Sá avançou com a publicação destes dois poemas, que atribuiu, naturalmente, a Simão Vaz de Camões, completando a lição do manuscrito de Évora com o restante texto impresso em *A Preciosa* de Soror Maria do Céu. Era minha intenção reeditar aqui, nesta revista, o primeiro desses dois textos¹². Mas o leitor poderá sempre lê-lo, na íntegra, na edição que dele fez Mário Sá, em *Poemas Heróicos de Simão Vaz de Camões*, embora reequacionando a questão da sua autoria, por forma a dar a “César... o que é de César”.

Isabel Morujão

Soror Pimentel, veja-se Isabel Morujão – “Literatura devota em Portugal no tempo dos Filipes: O Memorial da Infância de Cristo de Soror Maria de Mesquita Pimentel”, in *Via Spiritus*, Porto, Ano 5, 1998, pp. 177-208.

¹² Intenção resultante de um trabalho elaborado sobre *Primaz do Ermo*, citado na nota 5.

JOÃO RODRIGUES DE SÁ DE MENESES NA CORTE DE D. MANUEL

Quando a rainha D. Leonor e o então ainda Duque de Beja receberam, em Alcácer do Sal, a notícia da morte de D. João II, numa segunda-feira, 25 de Outubro de 1495, João Rodrigues de Sá de Meneses ainda mal tinha entrado na adolescência: teria 10 ou 11 anos. Vinte e sete anos depois, à data da morte do Venturoso, nos últimos dias de 1521, encontrava-se em plena idade adulta, com 37 ou 38 anos. Nesse quarto de século, o herdeiro da casa dos Sás viveu na corte um percurso ascensional que o havia de tornar num mito para essa geração de poetas a que também pertenceu o seu filho Francisco de Sá de Meneses. Foram esses, talvez, os anos mais importantes de uma vida excepcionalmente longa, que havia de estender-se até ao dia 25 de Janeiro de 1579, dia em que morreu com a propecta idade de 92 ou 93 anos.

Numa carta de forte tonalidade autobiográfica, que dirigiu à viúva de D. João III, com a data de 17 de Março de 1559, o alcaide-mor do Porto recorda resumidamente esses anos passados na corte manuelina:

Eu, Senhora, servi El-Rei Dom Manuel, vosso sogro (que está em glória) dês que ele começou de reinar neste Reino e desde muito moço sempre dele recebi favor e muita esperança de me fazer mercê. Como comecei de ser homem, fui a África per vezes e nela estive mais de dous anos, em companhia de Dom João de Meneses e do Conde de Borba, meus tios. E El-Rei que está em glória, dês que foi de quatro ou cinco anos, sempre o servi, em companhia de meu tio Dom João, seu camareiro-mor. E em todas as cousas que em África se fizeram em meu tempo fui presente e companheiro, e as mais notáveis dela, como foi o socorro d' Arzila e a tomada d' Azamor e cercos d' Arzila e de Tânger. E El-Rei Dom Manuel me mandou duas vezes a Castela, a negócios de muita importância, que fiz com muita diligência e fieldade. E nas cousas da paz continuamente servi na Corte, com despesa da fazenda de meu pai e minha. E a Sabóia fui por seu mandado. E finalmente, não ficou cousa de paz nem de guerra em que o não servisse. Quisera vivas mais testemunhas que Dom Aleixo de Meneses; mas ele é

tanto mais virtuoso e verdadeiro que meu parente (sendo o mais que pode ser) que não dirá a Vossa Alteza senão a verdade, que é esta que lhe digo. E a mesma lhe dirá o Arcebispo de Lisboa.¹

De acordo com estas palavras de João Rodrigues de Sá de Meneses, escritas quando já tinha chegado aos setenta anos e iam escasseando os que poderiam confirmar as suas afirmações, a sua presença na Corte foi uma constante durante todo o reinado manuelino. E, se já ia faltando quem com ele tivesse vivido os acontecimentos dessas duas primeiras décadas de quinhentos, Damião de Góis, o cronista de D. Manuel, reconhecia em Sá de Meneses uma testemunha privilegiada dos acontecimentos desse período. Não só invoca o seu nome como fonte de informação, como ostensivamente o apresenta como garante da verdade contida no seu relato historiográfico:

[...]neçessario he que confirme ho que diguo cõ Ioam Roiz de Sá de meneses Alcaide mór da çidade do Porto, senhor de seuer [...] ho qual sabendo ho trabalho em que eu andaua mescreueo hũa carta da çidade do Porto, onde reside, em Nouembro de Mil quinhentos çinquenta, & oito, [...] a quem se pode dar inteira fê pola muita, & varia liçam, & doctrina que nelle há nas Artes liberaes, & Philosophia, & experiencia das cousas que de seu tempo aconteceram nestes Regnos, & outros.²

Testemunha privilegiada do seu tempo, o filho de Henrique de Sá assumiu também um papel de protagonista nos ambientes cortesãos, seguindo um percurso que poderá ver-se como o paradigma do de um fidalgo jovem, ambicioso e aberto às novas correntes culturais no reinado de D. Manuel. Desse período da sua vida ficou testemunho duradouro nas páginas do *Cancioneiro Geral* organizado por Garcia de Resende, não só através da sua colaboração, mas também pelos ecos que dele ficaram em composições de outros autores. As numerosas obras poéticas de sua autoria têm sido referidas como especialmente representativas da sua qualidade literária e da sua atenção às correntes de renovação cultural que chegavam de Itália. Neste momento, no entanto, o que procuraremos encontrar nesse vasto repositório organizado por Resende serão os ecos de acontecimentos relacionados com a sua história pessoal.

¹ ANTT, *Corpo Cronológico*, I, 103, 50. Transcrito in SILVA [TERRA], José da, *João Rodrigues de Sá de Meneses et l'humanisme portugais*, tese de doutoramento dactilografada apresentada à Sorbonne em 1984 (Bibliothèque de la Sorbonne, I 9939, 1-5), III, pp. 260-263.

² Damião de GOES, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1955, IV, 106.

A sua primeira participação em combates no norte de África é objecto da curiosidade algo irónica de um amigo da família, Fernão Brandão, numa «Pergunta» que lhe dirigiu e que, além do mais, dá conta das expectativas que já então, por 1508, eram alimentadas em torno de João Rodrigues de Sá:

Porque sois o mais louvado
de quantos vimos nacer,
mandai-me, senhor, dizer,
porque fique descansado,
se levais maior cuidado
de morrer,
se de virdes murmurado.
E se fama de nobreza,
se cristãao, se gentileza,
qual vos toca nesta ida
e tambem se vossa vida
nela padece tristeza.³

Esta composição, naquele estilo joco-sério tão característico de um grande número de composições cançãoeiris – sobretudo quando os textos assumem um carácter de quase corespondência familiar –, refere as motivações que poderiam levar um jovem nobre de vinte e poucos anos a combater em África. Fernão Brandão enuncia-as com clareza: o desejo de nobilitação e de fama, o espírito de cruzada, o capricho algo leviano de se fazer notado. A resposta de Sá de Meneses dá conta das suas intenções e dos seus objectivos:

Sem tocar no lijonjado,
pera mais me nam deter,
quero logo responder
que vou, senhor, mui armado
da lembrança do passado,
que fez ser
este meu nome estimado.
Tambem temor de vileza
e de danar a lindeza,

³ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda DIAS, Lisboa, 1990, II, 362.

por mal assadas de vida,
faz à vontade crecida,
a qual sobretudo preza
catolica fortaleza.⁴

Desta primeira presença nas praças portuguesas norte-africanas dá testemunho uma curiosa composição dirigida pelo jovem Sá a seu tio D. João de Meneses, incentivando-o a tomar de assalto a praça de Azamor:

Soube vencer Anibal,
mas nom usar da vitoria,
que de Roma tinha a vida,
e se crera Marhabal
ficara sua memorea
sobre todas estendida.
Por isso vede, senhor,
nom é isto aconselhar,
senom fazer-vos lembrança
que, se querês Azamor,
nom vos compre d' esperar
que se siga outra mudança.⁵

O episódio encontra-se registado no capítulo 27 da crónica de Damião de Góis. Por ela ficamos a saber que D. João de Meneses saiu da barra de Lisboa no dia 26 de Julho de 1508 e, depois de um compasso de espera em Lagos, se dirigiu para Azamor, cidade que bombardeou em 12 de Agosto. O assalto por terra não correu da melhor forma, e João Rodrigues de Sá de Meneses viu-se, mesmo, em dificuldades sérias, dado que os mouros lhe mataram o cavalo, fazendo-o cair no chão e tê-lo-iam matado se, como escreve o cronista, «lhe nam acodiram João homẽ, & Diogo fernandez de faria que depois foi adail de Goa que mattou ho alcaide que derribara Ioão roïz, & Ioão roïz ã caindo ho alcaide se sobio na seu caualo, & assim se saluou.»⁶

⁴ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda DIAS, Lisboa, 1990, II, 362-363.

⁵ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda DIAS, Lisboa, 1990, II, 440.

⁶ Damião de GOES, *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1955, II, 93-94.

A necessidade de socorrer Arzila desviou D. João de Meneses da empresa iniciada. Deste episódio ressaltam, contudo, dois factos que cumpre evidenciar. O primeiro diz respeito ao modo como João Rodrigues de Sá de Meneses utiliza a linguagem poética para instar o tio a levar a cabo o desígnio de D. Manuel, conquistando Azamor. Isto parece mostrar que, por um lado, a corte de Lisboa, enquanto espaço de produção e consumo cultural e literário, de algum modo se transferia ocasionalmente para as praças africanas, e, por outro lado, que a poesia teria, nesta corte, uma função que podia exceder o mero passatempo destinado a iludir o ócio dos tempos de paz. Correndo o risco de forçar a nota, quase poderia dizer-se que o jovem Sá não fora para os campos de batalha apenas armado da espada do soldado, mas também levara consigo a pluma do poeta. Salvaguardadas as devidas distâncias, coincidia neste procedimento com a prática confessada por Garcilaso de la Vega, na sua égloga III:

Entre las armas del sangriento Marte,
do apenas hay quien su furor contraste,
hurté de tiempo aquesta breve suma,
tomando, ora la espada, ora la pluma.⁷

A segunda nota que resalta deste episódio do assalto frustrado a Azamor é o modo como diferentes elementos da mesma família se apoiam entre si. Este facto tornar-se-á mais evidente se lermos o relato de Damião de Góis relativo aos acontecimentos que se sucederam à tentativa mal sucedida de tomar esta praça do Norte de África:

Partido dom Ioam de meneses da barra Dazamor, seguindo ho regimêto que pera isso tinha delRei, se foi aho estreito de Gibraltar, onde andou algüs dias cõ sua frota espalhada, [...] & deixando ha mór parte della ã Alcaçer, & por capitã Ioão rodriguez de sá de meneses, seu sobrinho, pessoa de que muito cõfiaua, [...] se ueo a Tãger pera se ver com dõ Duarte de meneses, filho de dom Ioão de meneses conde de Tarouca, que era capitam da çidade, dõde mandãrão recado aho conde de Borba, dom Vasco coutinho, cunhado de dom Ioão, casado com sua irmã, que era capitam Darzila, que compria a seruiço delRei verêsse pera comunicarem algüas cousas de importancia [...]»⁸

⁷ GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 121.

⁸ Damião de GOES, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1955, II, 94.

O apoio destes familiares, Dom Vasco Coutinho, casado com D. Catarina de Meneses, irmã de Dom João de Meneses e da mãe de João Rodrigues de Sá, D. Britez de Meneses, revelou-se fundamental durante esta presença no Norte de África. Como assinalamos já, Sá de Meneses não se esquece de o referir, quase 50 anos depois, na carta autobiográfica que enviou à rainha D. Catarina. Não deixa de sublinhar também nesse texto a importância que o cargo de camareiro-mor do futuro D. João III, desempenhado por esse mesmo D. João de Meneses, poderia ter para a sua afirmação junto do futuro rei. Com efeito, nessa carta de 1559, Sá de Meneses lembra a D. Catarina que sempre acompanhara o tio materno no serviço do Príncipe, «dês que foi de quatro ou cinco anos». Não é este, contudo, o único aspecto em que poderemos encontrar testemunhos de uma grande proximidade entre tio e sobrinho. Numa outra composição do *Cancioneiro Geral*, redigida por Fernão Brandão e dirigida a Henrique de Sá, pai de João Rodrigues, ficamos a saber que tanto o tio como o sobrinho se dedicavam ao cultivo da arte musical. De facto, quando Fernão Brandão quer saber notícias de João Rodrigues, que sabia ter regressado recentemente de África, Henrique de Sá responde-lhe que o filho não deveria vir ao Porto tão cedo, uma vez que tinha preferido ficar junto de D. João de Meneses, ocupado em trabalhos de índole poético-musical:

Nom quer cá vir no Veram,
que tem obras nũ caderno
pera solfar est' Inverno
com seu tio Dom Joham.⁹

Nesse ano de 1509, em vez de visitar os familiares e amigos que viviam no norte do país, João Rodrigues preferiu ficar junto do seu tio, provavelmente com o intuito de reforçar a sua presença na sociedade cortesã manuelina, onde o casamento com uma filha do poderoso veador da Fazenda real, o primeiro Conde de Vila Nova de Portimão, D. Martinho de Castelo Branco, lhe havia de permitir o acesso aos corredores mais próximos do poder político. Este casamento não passou despercebido a Garcia de Resende, que o incluiu entre as principais ocorrências verificadas na corte, numas trovas com que procurou satisfazer a curiosidade de Manuel de Goios, «qu'estava por capitam na Mina e lhe mandou pedir que lhe escrevesse novas da Corte»:

⁹ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda DIAS, Lisboa, 1990, II, 372-373.

Dona Camila casou
com Joam Roiz de Saa,
no outro dia a levou,
nisto muitas cousas haa
de que vos conta nam dou.
Convidou as damas todas,
ü dia ante das vodas,
Dom Martinho a gentar,
houv' ahi tal que casar
desejou mais qu' aves gordas...¹⁰

O conjunto de referências a factos e personagens avançadas pelo compilador do *Cancioneiro Geral* nesta composição permitiram a A. Braamcamp Freire fixar nos meses de Março ou Abril de 1510 a sua redacção.¹¹ Esta ligação matrimonial com a filha de uma figura que tinha um acentuado peso político junto do rei é uma demonstração do prestígio que o jovem Sá havia conquistado nos primeiros 15 anos do reinado manuelino e um claro indício das suas pretensões quanto a uma carreira na política nacional. Este casamento com a filha de D. Martinho de Castelo Branco veio colocar em destaque o herdeiro dos Sás e levou mesmo uma personalidade como Cataldo a reparar na figura do jovem João Rodrigues de Sá. De facto, a primeira referência que o humanista italiano dedica ao genro do Conde de Vila Nova de Portimão vem incluída num poema latino que terá sido redigido até 1511. Como informa Américo da Costa Ramalho, num bem informado trabalho que dedicou ao relacionamento entre Cataldo e João Rodrigues de Sá de Meneses, esse poema, *Verus Salomon, Martinus*, terá resultado da necessidade que o autor terá experimentado de «saldar os serviços que D. Martinho lhe prestara, nomeadamente, no pagamento de vencimentos em atraso, que lhe eram devidos pelo erário régio».¹² Numa carta que endereçou ao conde de Alcoutim, D. Pedro de Meneses, personalidade a quem ia dedicado o referido poema latino, Cataldo assinalava que o genro de D. Martinho não era das suas relações, tendo sido em casa do Conde de Vila Nova de Portimão que pudera conhecer melhor «esse rapaz, por ter podido ouvi-lo, falar com ele e

¹⁰ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda DIAS, Lisboa, 1990, IV, 259.

¹¹ BRAAMCAMP FREIRE, Anselmo, *Vida e Obras de Gil Vicente, «Trovador, Mestre da Balança»*. 2ª edição, Lisboa, 1944, pág. 85.

¹² Américo da Costa RAMALHO, «Cataldo e Rodrigues de Sá de Meneses», in *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980, pág. 53.

trocar impressões». ¹³ A imagem que guarda dele é a melhor: «Não sei dizer em que mais se distingue, se na bela presença física, se no talento, se na modéstia e excelente carácter, se na suave eloquência ou na aptidão para a vida.» ¹⁴

Embora fossem reconhecidos os méritos de João Rodrigues de Sá, a verdade é que a protecção de D. Martinho lhe garantiu uma visibilidade mais destacada e o colocou em ambientes mais próximos daqueles em que eram tomadas as grandes decisões. O jovem marido de D. Camila de Noronha mostra ter clara consciência disso. Quando regressa ao norte de África, é D. Martinho de Castelo Branco que, na sua qualidade de Veador da Fazenda, dá despacho à armada que o Duque de Bragança, D. Jaime, chefiava e que haveria de conquistar finalmente Azamor, no Verão de 1513. Nesta campanha também participaram os seus tios D. João de Meneses – que ia nomedo para assumir o comando da expedição se D. Jaime viesse a morrer no seu decurso – e D. Vasco Coutinho. Na companhia deste último tinha antes participado na defesa de Arzila e Tânger, em 1511.

Este último regresso a África ofereceu-lhe a oportunidade para elaborar uma composição em oitavas, dirigida a Aires Teles, onde expõe, de um modo muito claro, o ideal de uma nobreza que procurasse aliar a prática das Armas com o cultivo das Letras:

Algũa esperança que receberês,
a minha prove era antre vossos loureiros,
me dão os enxemprios de mil cavaleiros
nos quaes nunca a Febo Mars foi descortes.
E que Hercoles trouxe, como vós sabeis,
as Musas consigo per onde quer qu' ia,
os monstros matando e quanto trazia
o lebre de Pluto das cabeças tres.

Chamava Alexandre seu companheiro
aaquele das Musas espelho e arreo
que o filho immortal faz ser de Peleo
Na paaz e na guerra lhe era praceiro,

¹³ A. Costa, «Cataldo e João Rodrigues de Sá de Meneses», in *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980, pág. 55.

¹⁴ A. Costa, «Cataldo e João Rodrigues de Sá de Meneses», in *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980, pág. 55.

nem se despreçava de ser Scipiãao,
Enio em amor, quasi em grao de irmãoo,
d' engenho mui grande e n' arte grosseiro.

Pois nom bota a lança, ante a faz aguda,
a disciplina da filosofia¹⁵,
a doce, descreta, gentil poesia
que os grandes spiritus esforça e ajuda.
Nom o desprece de si nem excluda
este exercicio vosso coração,
que Mars jaa foi visto na doce prisão
da deosa mui branda que os fortes muda.¹⁶

O interesse pelo estudo das Letras e pelo estudo dos clássicos tinha já sido destacado como um dos motivos que justificavam a admiração de Cataldo pelo genro do Conde de Vila Nova de Portimão:

¹⁵ Estes versos aludem claramente a um passo do «Prohemio» de Santilhana aos seus *Proverbios o Centiloquio*, dirigido ao Infante D. Enrique de Castela, em que D. Iñigo defende que «la sciencia non embota el fierro de la lança, ni hace floxa la espada en la mano del cavallero» (cf. SANTILLANA, D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de, *Obras completas*. Edição, introdução e notas de Ángel Gómez Moreno e Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, 1988, pp. 218-219). Sobre a importância, teórica e prática, do Marqués de Santilhana na divulgação na Península Ibérica do ideal de cavaleiro que conjuga as Armas com as Letras, é elucidativo o estudo de Peter E. RUSSELL *Las Armas contra las Letras: para una definición del Humanismo español del siglo XIV*, in *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona, 1978, pp. 207-239. Neste estudo, a páginas 213, Russell escreve: «La carrera literaria del proprio Santillana dice mucho sobre el conflicto entre armas y letras en Castilla en la primera mitad del siglo XV. Santillana trató el tema en un libro que escribió en 1437 para animar al príncipe D. Enrique de Castilla, heredero del trono, a interesarse por las letras. “La sciencia”, aseguraba él al príncipe, “non embota el fierro de la lança, nin hace floxa el espada en la mano del cavallero”. Luego daba muestras de que esa afirmación no era una mera figura retórica adecuada a la dedicatoria de un libro a un joven príncipe, pues ponía en guardia a Enrique contra los de su séquito que pudieran despreciar tales libros y decirle que lo que importaba a un soberano era ocuparse únicamente del gobierno y de la defensa de su reino y de la conquista de los territorios enemigos.» A asserção de Santilhana teve uma vasta repercussão, sendo citada, por exemplo, pelo seu sobrinho, Gómez Manrique, no «Prohemio» ao seu *Cancionero* (posterior a 1476) e, em Portugal, por Sá de Miranda, na «Carta» a João Rodrigues de Sá de Menezes – «O marques de Santilhana, / Homem de braço e saber, / Antre a gente castelhana, / Da lança soia dizer / Coas letras que se não dana», in Francisco de Sá de MIRANDA, *Poesias*. Edição de Carolina Michaelis de Vasconcelos, reprodução do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional, INCM, 1989, pág. 207 – e Luís de Camões – «Vai César sojugando toda França / E as armas não lhe impedem a ciência», in *Os Lusíadas*, V, 96.

¹⁶ *Pergunta de Joam Rodriguez de Saa a Aires Telez, quando o Duque ia a Azamor*, in *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda DIAS, Lisboa, 1990, II, pp. 471-472.

Não se contentou com os bens de pais e avós, como é habitual em quase todos os nobres nestes tempos que correm, mas consagra-se às letras com tanto afincio, lendo e interrogando os que mais sabem, como se por elas tivesse que procurar sustento.¹⁷

Os interesses literários de João Rodrigues de Sá de Meneses levavam-no a procurar um ideal de nobreza que, tal como escreve Cataldo, não estava nas tradições nacionais. No entanto, de Itália iam chegando ecos que davam conta do carácter nobilitante das Letras e que propunham modelos de comportamento onde estas coexistissem, em perfeito equilíbrio, com a nobreza alcançada pelas Armas.

Este era um ideal de nobreza que Cataldo partilhava e que, enquanto preceptor, procurava formar na pessoa de D. Pedro de Meneses. Isto poderá justificar que lhe tenha apresentado o retrato de Sá de Meneses que ficou acima referido. Mesmo admitindo que esta carta do humanista italiano visasse sobretudo estimular a emulação entre os dois fidalgos, estes textos ajudam-nos a ver como se procurava intencionalmente criar, no seio de uma juventude que parece ter tido os seus expoentes no conde de Alcoutim e em João Rodrigues de Sá de Meneses¹⁸, esse ideal humanista de uma nobreza com Letras.

Neste esforço de concretização de um novo ideal de nobreza deverá enquadrar-se a redacção das trovas em que Sá de Meneses se propôs «declarar alguns escudos de Armas de algumas linhagens». Na décima que dedicou à sua família, o herdeiro dos Sás lançou as bases de uma lenda genealógica que passaria a assinalar uma união familiar entre os Sás portugueses e os Colonnas romanos. É hoje claro, sobretudo depois das investigações de José Terra, que a referência feita nesta composição — elaborada depois de 1513, dado que nela se alude à tomada de Azamor pelo Duque de Bragança — não assenta em qualquer base histórica. Mesmo se o autor afirma, no fecho da composição, ter visto «per scritura» as informações que divulga, devemos reconhecer que a ascendência romana dos Sás se enquadra mais no domínio da construção mítica do que da realidade histórica. Nisto também, João Rodrigues de Sá de Meneses se mostra em sintonia com os modelos italianos do Renascimento que procuravam elaborar genealogias que faziam remontar as origens familiares até um passado mítico que poderia mesmo chegar aos primórdios da civilização egípcia...

¹⁷ A. Costa RAMALHO, «Cataldo e João Rodrigues de Sá de Meneses», in *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980, pág. 55.

¹⁸ A. Costa RAMALHO assinala, de passagem, que os dois fidalgos deveriam ter a mesma idade. Em 1511, quando Cataldo termina o poema *Vero Salomon, Martinus* e o envia, com a carta referida, ao Conde de Alcoutim, andariam ambos pelos 24 anos. Cf. RAMALHO, A. Costa, «A Introdução do Humanismo em Portugal», in *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980, pág. 18.

Procedendo assim, terá querido aliar uma ascendência familiar ilustre no plano das Letras a uma inegável ascendência ilustre no domínio das armas, representada pela então já lendária figura do «Sá das galés». Apesar de João Rodrigues de Sá de Meneses ter, com toda a probabilidade, elaborado este episódio linhagístico de uma união matrimonial com uma das mais importantes famílias de Itália apenas para dourar o braço familiar, devemos reconhecer a sua funcionalidade no plano social e cultural, uma vez que ele passou a constituir um dos elementos definidores da especificidade desta família, que haverá de ser celebrado pelos seus membros e reconhecido pelos estranhos, tendo-se tornado num dos mitos aglutinadores não só da família em sentido restrito, mas de todo o clã de literatos que gravitou em seu torno.

Tanto pela via das Armas, nas praças africanas, quanto pela via das Letras, ilustrando-se pelo estudo e ilustrando as tradições familiares através das suas obras, o herdeiro do nome dos Sás prosseguiu a sua ascensão na vida social e política, durante o reinado manuelino. O seu prestígio pessoal e, certamente, a influência do sogro junto do poder régio fizeram com que D. Manuel lhe atribuísse a missão de o representar junto do rei D. Fernando de Castela, quando este foi acometido da doença que o levaria à morte. Como relata Damião de Góis, no cap. 1º da 4ª parte da sua crónica, o monarca castelhano faleceu em 23 de Janeiro de 1516, quando João Rodrigues de Sá de Meneses já se encontrava junto dele, em Madrigalejo. Tendo escrito a D. Manuel a dar-lhe notícia do que sucedera, o Venturoso confiou-lhe a missão de o representar na corte castelhana, devendo entregar pessoalmente à rainha viúva e ao Infante D. Fernando as cartas de pêsames que lhes escrevera. Pôde, assim, o fidalgo português ter experiência da Corte de Castela, uma vez que aí permaneceu durante oito meses.

Se não sabemos até que ponto esta primeira missão diplomática ficou a dever-se às movimentações de D. Martinho de Castelo Branco, já podemos afirmar que em 1521, quando acompanhou à Sabóia a Infanta Dona Beatriz, filha de D. Manuel, foi sob a protecção e autoridade do Veador da Fazenda que o fez. Com efeito, D. Martinho era o general da armada de dezoito velas que, saída da barra de Lisboa em 10 de Agosto, haveria de conduzir a princesa ao porto de Nice, onde chegou em 29 de Setembro. Garcia de Resende elaborou um relato em que registou os acontecimentos verificados na partida de D. Beatriz, referindo detalhes de todo o magnífico esplendor desta embaixada e nele refere que D. Manuel confiou a sua segunda filha ao Conde, o qual, por sua vez, «a leou ate a entregar ao senhor Duque seu marido»¹⁹ Nesta viagem, de grande responsabilidade e prestígio, em

¹⁹ Garcia de RESENDE, «Hida da Infanta Dona Beatriz pera Saboya», in *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, INCM, 1973 [aliás, 1991], pág. 323.

que o aparato e ostentação se mostravam como parte intrínseca da linguagem diplomática, o Capitão Mor seguiu, como escreveu Damião de Góis, «muim bem acompanhado de criados, & parentes, & quatro filhos, & quatro genros, & tres netos»²⁰. Entre estes, encontrava-se João Rodrigues de Sá, que poderá ter conhecido pela primeira vez terras italianas, dado que não tem sido possível confirmar hipotéticas estadas suas em paragens transalpinas em datas anteriores.

Alguns meses depois, morria D. Manuel. Curiosamente, pouco mais terá durado a presença na Corte de João Rodrigues de Sá de Meneses. Circunstâncias da sua vida pessoal levaram-no a abandonar os ambientes mais próximos do poder e a instalar-se na cidade onde estavam as suas origens familiares, o Porto. Com efeito, pouco tempo depois de D. Manuel, provavelmente nos primeiros meses de 1522, viria a falecer D. Catarina de Noronha. No ano seguinte, também o pai, Henrique de Sá, havia de morrer e, assim, a partir de 1524, assumindo as responsabilidades de alcaide-mor do Porto, instalou-se definitivamente na capital do Norte. Embora poucas vezes tenha estado de novo na Corte, Sá de Meneses pôde, nesses pouco mais de vinte e cinco anos que durou o reinado manuelino, criar de si uma imagem que perduraria na memória daqueles que com ele partilharam os ambientes da corte, como o seu parente Francisco de Sá de Miranda, e que havia de alimentar o imaginário mítico de outra geração mais nova que, como António Ferreira e Andrade Caminha, um dia haveriam de o considerar o «pai das Musas desta terra». Essa imagem, com tudo o que de «cultural» implica, construiu-a Sá de Meneses no tempo e no espaço social da corte de D. Manuel, para o que contribuíram tanto os seus feitos de Armas, quanto os seus trabalhos poéticos. Como judiciosamente escreveu o Prof. Costa Pimpão, João Rodrigues de Sá de Meneses é um «dos raros poetas que, no *Cancioneiro Geral*, deixam entrever novas aspirações de cultura...» Talvez não seja exagerado dizer-se, até, que não apenas as deixa «entrever», mas vai ao ponto de ostentar com orgulho essas suas aspirações de uma renovação cultural orientada pelos estímulos e pelos modelos que iam chegando de uma Itália plenamente entregue ao humanismo renascentista ...

Luis Fardilha

²⁰ Damião de GOES, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1955, IV, 186.

NÃO-LUGAR OU LUGARES OUTROS? NOTAS SOBRE A UTOPIA NO TEATRO GREGO *

*Ao Prof. Doutor Jorge Osório
com amizade e reconhecimento*

1. Porquê o teatro?

O tema aqui proposto pressupõe um ponto prévio: até que ponto será o teatro uma escolha adequada para o desenvolver? De outro modo: será possível estabelecer uma ligação produtiva entre o teatro grego do século V a.C. e a utopia, ou estaremos à procura da proverbial agulha num palheiro, com o acrescido risco de, ainda para mais, estarmos a procurar no palheiro errado?

O problema: o teatro é uma manifestação de proximidade, um espectáculo que *respira* junto do espectador – o pensamento utópico, por seu lado, dá-se bem com o estabelecimento de uma certa distância.

Esse *distanciamento* faz-se, basicamente, através do estabelecimento de uma relação com um *lugar ausente*, um lugar a que se acede por uma descrição, ou seja, pela imaginação: e é, de algum modo, essa ausência que lhe confere alguma credibilidade – a possibilidade, mais ou menos remota, de existir, em algum sítio, ou, se quisermos, em algum não-sítio. A figuração dramática, ao afirmar-se como ilusão, ou seja, como convenção de um fingimento tacitamente aceite, reduz a credibilidade, em termos da evocação desse lugar ausente.

O discurso utópico, é sabido, também pode usar o *diálogo* (embora isso não surja propriamente como uma necessidade interior, mas essencialmente como respeito por um modelo clássico, o do diálogo platónico), o que significa, portanto,

* Uma primeira versão deste trabalho teve divulgação pública a 30 de Abril de 2002, no âmbito de um vasto conjunto de conferências sobre a utopia, apresentadas ao longo do ano lectivo de 2001/2002 na Faculdade de Letras do Porto, por obra do empenho da Prof. Doutora Fátima Vieira.

que faz uso de um mecanismo para-dramático. Em rigor, no entanto, usa-o como *dispositivo de transferência* para um outro lugar, e não como mecanismo de *apropriação* e de *proximidade* em relação ao lugar no qual as figuras do drama se movem.

Fica a pergunta óbvia: pode o teatro lidar com a dificuldade com que se defronta, ao ver-se obrigado a estabelecer uma relação entre dois lugares, aquele onde nos encontramos, como público que assiste, e outro, fruto da ilusão, criado diante dos nossos olhos – é possível transformar este último num não-lugar? Ou, tanto mais que está ainda, no contexto da antiga Atenas, a dar os primeiros passos, está obrigado, acima de tudo, a investir na credibilização dramática daquele lugar que especificamente se preocupa em reinventar?

Sem virar as costas à dificuldade, a justificação que se apresenta para, nesta ocasião, se falar de teatro, nasce de algo mais prosaico: a *centralidade* do fenómeno teatral no contexto da cultura e da literatura gregas, em especial no século V a.C. Parece-me que faz todo o sentido uma aproximação a uma manifestação cultural com um inegável peso, em termos de influência e em termos de envolvimento popular e cívico, para ver o que nela podemos encontrar de discurso de natureza utópica, mesmo que sejam apenas pequenos sinais.

Não deveremos espantar-nos se não encontrarmos sinais de um discurso utópico minimamente desenvolvido. Para nós, que estamos a olhar para estas obras com dois mil e quinhentos anos de distância, o que nelas notamos, a todos os níveis, é a sua função de semente: e a semente, como se compreende, não tem, nem pode ter, a exacta forma da planta que dela vai nascer. No entanto, a semente já tem, potencialmente, tudo aquilo que vai permitir a vida da planta. É desses sinais potenciais que, em rigor, andamos à procura.

Daí que, ao longo deste trabalho, me pareça importante ir sublinhando a noção de lugar: o *topos* grego, o mesmo que encontramos no ‘não-lugar’ de utopia e que, no que ao teatro diz respeito, nos vai conduzir a ‘outros lugares’, ou seja, lugares não propriamente inexistentes, mas, pelo menos, lugares de estranheza, capazes de pôr o espectador em sobressalto.

2. O contexto das representações teatrais: este lugar, outros lugares

Quanto mais não seja por estes dois milénios e meio, entretanto transcorridos, nos terem habituado a tratar o teatro como algo adquirido, é necessário sublinhar que estamos a falar, aqui, do absoluto nascimento do teatro. Uma forma nova de espectáculo, uma forma nova de contar as histórias. E, com ele, o surgimento de um fôlego próprio para a transfiguração, esse momento mágico em que um actor passa a ser outra pessoa, momento a partir do qual, com a cumplicidade dos espectadores, vigora uma segunda verdade, tão poderosa e efectiva como aquela que determina a existência do espectáculo.

O teatro, em Atenas, é um fenómeno que cresce e se afirma *no interior* da realidade democrática da cidade. Note-se, por exemplo, que o decisivo momento em que passamos a encontrar dois actores em cena, ou seja, em que duas personagens podem dialogar entre si, permitindo a (apenas potencial) exclusão do Coro, acontece somente na obra de Ésquilo, segundo o fiável testemunho de Aristóteles¹. Esse é o revolucionário momento em que o teatro, sem deixar de ser um espectáculo de matriz coral, ultrapassa e vence a redoma lírica. Em rigor, este é o seu certificado de existência efectiva. Como acontece com outros momentos fulcrais, seja no percurso histórico da literatura, seja na vida dos seres humanos, é valorizado, muitas vezes, de forma discreta em demasia.

O que está para trás deste momento, com toda a óbvia importância que, naturalmente, possui, é ainda proto-teatro. Na verdade, a questão das origens do teatro, que tem feito correr muita tinta, tem uma importância apenas relativa². Antes de mais porque, por via da escassez de dados fiáveis, se torna um terreno movediço, fugidio, perigoso. Mas, além disso, o peso e a importância relativa das várias perspectivas evocadas tende, consoante o ponto de vista, a canibalizar as restantes e, de caminho, a iludir e obscurecer um aspecto fundamental: o teatro nasce e afirma-se a partir de uma conjugação de factores diversos – no entanto, mais importantes do que esses factores terão sido as circunstâncias, únicas e irrepetíveis, que, num dado momento, permitiram a sua associação³.

¹ *Poética*, 1449 a: “Quanto ao número de actores, foi Ésquilo o primeiro a passá-lo de um para dois, a diminuir a parte do coro e a dar primazia à parte falada.” (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, p. 430).

² A bibliografia sobre a origem do teatro é vasta e frequentemente contraditória. Indicam-se apenas algumas hipóteses de trabalho: Max Pohlenz – *Die griechische Tragödie*, Göttingen, ²1954 (trad. it.: *La tragedia greca*, Brescia, 1961), cap. I; Arthur Pickard-Cambridge – *Dithyramb, Tragedy, Comedy*, Oxford, 1962; Walter Burkert – “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual”, in *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (1966), pp. 87-121; Jacqueline de Romilly – *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, cap. I (trad. port.: *A tragédia grega*, Lisboa, Ed. 70, 2000); Albin Lesky – *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, ³1972, cap. I (trad. ing.: *Greek Tragic Poetry*, New Haven, 1983); John Herington – *Poetry into Drama*, Berkeley, Univ. of California Press, 1985; Richard Seaford – *Reciprocity and Ritual*, Oxford, 1994; Christiane Sourvinou-Inwood – *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Lexington Books, 2003. Para o acesso, em tradução inglesa, a muitas das fontes fundamentais, Eric Csapo e William J. Slater – *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, Michigan U.P., 1995. Sobre toda esta questão da origem do teatro e do seu peso na nossa avaliação do espectáculo que minimamente conhecemos, convirá sublinhar as palavras de Patricia Easterling: “There is no reason why a complex and continuously developing institution should be best explained in terms of an account of its origins.” (Patricia Easterling – “A show for Dionysos”, in P. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge U.P., 1997, p. 46).

³ Veja-se como essa associação é apresentada em Peter Wilson – “Powers of horror and laughter: the great age of drama”, in O. Taplin (ed.), *Literature in the Greek World*, Oxford, 2001, pp. 70-75.

Claro que podemos, muito brevemente, fazer uma apresentação desses factores, individualizando três:

Em primeiro lugar, o factor religioso. É comum ouvir dizer que o teatro grego era um espectáculo religioso. Eis uma afirmação perigosa, numa civilização onde tudo era religioso e, portanto, na mesma medida, nada era especificamente religioso. Naturalmente que isso não elide a presença de Diónisos, cuja ligação ao teatro era óbvia e indesmentível. Um deus especial, ligado às transformações da natureza e ao vinho, essa bebida que actua sobre o espírito e que provoca alterações de comportamento, que leva o homem a afastar-se de si mesmo. O deus de tudo aquilo que é fluído e passível de mudança. A ligação a Diónisos é um facto – é nos festivais do deus que acontecem as representações, há elementos materiais especificamente dionisiacos nas peças. Poderá, até, ser possível que, no início, determinadas cerimónias rituais tenham desaguado em manifestações de proto-teatro. Mas a verdade é que, nas peças propriamente ditas, Diónisos é essencialmente uma presença em forma de moldura, uma espécie de espírito perturbador⁴.

A isto há que juntar um segundo elemento, de natureza política: no período, extremamente conturbado, que normalmente recebe a designação de época arcaica (séculos VII e VI a.C.), um conjunto de perturbações veio a desembocar, em vários estados gregos, na implantação de regimes tirânicos: estas tiranias, ainda não marcadas, de forma tão nítida, pela conotação negativa que, mais tarde, iria estar associada ao nome, contribuíram fortemente para abalar os poderes tradicionais e para o estabelecimento de um novo centro, associado à *polis* e à sua identidade. Isso passa também pela reorganização dos cultos tradicionais, atitude que, em vários casos, leva os tiranos a apoiarem-se num culto com evidentes raízes populares, como é o de Diónisos, o que naturalmente também se insere numa estratégia de enfraquecimento dos poderes aristocráticos. Em Atenas, por exemplo, é sob o domínio da tirania dos Pisístratos, que os festivais dionisiacos assumem importante carácter nacional. Em suma, há também razões de natureza estritamente política que explicam o avanço do culto de Diónisos e a criação de condições para o crescimento dos festivais teatrais⁵.

⁴ Para uma posição distinta, que sublinha o peso do elemento dionisiaco, vejam-se Richard Seaford e Christiane Sourvinou-Inwood (*op. cit. n.2*).

⁵ Sobre a tirania na idade arcaica grega, vejam-se, entre outros, A. Andrewes – *The Greek Tyrants*, London, ²1958; H. Berve – *Die Tyrannis bei den Griechen*, München, 1967; Claude Mossé – *La tyrannie dans la Grèce antique*, Paris, 1969; José Ribeiro Ferreira – *A Grécia antiga*, Lisboa, Ed. 70, 1992, pp. 41-80; James McGlew – *Tyranny and Political Culture in Ancient Greece*, Ithaca, NY, 1993.

O terceiro elemento, literário ou mítico, é tão ou mais importante do que os anteriores: há uma longa tradição mítica que, ao ser retomada e tratada nesta nova forma de espectáculo, lhe vai dar um imenso manancial de temas e uma capacidade de evolução virtualmente infinita. É esta fonte de temas que confere à tragédia a vastidão de possibilidades de que desfruta.

A comédia, pelo seu lado, um espectáculo com afirmação mais tardia e cuja importância nunca igualou a da tragédia, tem uma origem mais popular, ligada a festejos que se prendem com a renovação da natureza e com a celebração da vida. Mas a comédia que efectivamente conhecemos é já, também, um produto da afirmação do regime democrático, quer pela forma como usa a liberdade de expressão, quer pelo facto de os assuntos da *polis* estarem no centro das suas preocupações.

O pouco que sabemos das origens não nos ajuda a esclarecer o ponto de chegada – a inversa é igualmente verdadeira: há um evidente divórcio entre estes dois momentos, separados por um enorme buraco negro, um abismo que não conseguimos preencher.

Há, no entanto, outros elementos contextuais a ter em conta. Antes de mais, a própria respiração da época. Na cidade de Atenas, durante o século V a.C., viveu-se um período vertiginoso, durante o qual, em cerca de cem anos, a cidade ascendeu a potência pan-helénica e foi, depois, derrotada numa terrível guerra entre gregos, ao mesmo tempo que afirmava um regime político, para a época inovador e revolucionário, e se deixava engolir pelos defeitos desse regime. A nível cultural, abria-se caminho a um novo género literário, o dramático, que se consolidava de forma irreversível, enquanto, no que concerne ao pensamento, se criava espaço para um racionalismo que, ao pôr em causa as verdades de toda a consciência mítica anterior, rasgava espaço para novas correntes de pensamento que o século seguinte veria afirmarem-se de forma cabal.

O teatro, como se viu, faz parte deste caldo de incessantes mudanças. Se, por um lado, é resultado, por outro é, também ele, agente deste imparável caleidoscópio. Num tempo em que as coisas mudam muito depressa, o teatro não deixa de ser uma evidente *porta aberta*⁶.

A absoluta liberdade criadora tem de ser olhada, no entanto, sem que se percam de vista os seus limites. A noção, eminentemente moderna, que nos leva a associar o teatro à figura de um criador (o autor, o encenador, por vezes ambos), ainda que

⁶ Interessante e polifacetada aproximação à constante ebulição desta época e às suas consequências culturais em Deborah Boedeker e Kurt Raafia (eds.) – *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge Ms., Harvard U.P., 1998.

não deva ser completamente afastada do universo ateniense, é limitada por aspectos que devemos considerar. Destacarei três:

Em primeiro lugar, o facto de as representações teatrais decorrerem apenas nos festivais de Díónisos, ocasiões públicas devidamente regulamentadas, no contexto das quais o teatro partilhava o protagonismo com várias outras cerimónias de carácter religioso e político. O festival mais importante, as Grandes Dionísias ou Dionísias Urbanas, veio a tornar-se, muito rapidamente, numa espécie de *montra* de Atenas, do seu regime político, do seu poder perante os aliados. Eis um primeiro espantilho a condicionar a liberdade dos autores⁷.

Em segundo lugar, o carácter colectivo que pautava a concepção de cada um dos espectáculos. Este factor não autoriza que se oblitere a noção de autoria, mas deve obrigar-nos a considerar os elementos concretos que a limitam: o financiamento de tudo o que respeitava a um elemento essencial e definidor do espectáculo, o coro, estava entregue a um conjunto de cidadãos proeminentes, um por autor. Esta figura, o *choregos*, faria certamente depender da sua liberalidade muito do peso e importância do espectáculo a apresentar, e não será arriscado aventar que, em muitas situações, o interesse do *choregos* não seria propriamente literário⁸. Para lá desta intervenção determinante, há que considerar, naturalmente, a presença dos próprios elementos do Coro, dos actores, ou seja, de um conjunto de filtros que, em maior ou menor grau, condicionaria o percurso entre o acto criativo do dramaturgo e aquele que viria a ser o resultado final, diante dos olhos dos espectadores.

Finalmente, não pode esquecer-se que os festivais de teatro, em Atenas, eram competitivos, ou seja, lutava-se por um prémio, por uma vitória. Quem quer ganhar está, naturalmente, obrigado a agradar a um grande número – para mais, quando o desejo de vitória ultrapassa o autor e se estende, também, ao seu *choregos* e a todos os outros envolvidos. O desejo de vencer, na antiga Grécia como nos nossos dias, obrigaria a concessões, à busca de um denominador comum, o que constituiria um óbvio limite.

Em suma, é necessário sublinhar que o teatro, em Atenas, como espectáculo inscrito em cerimónias oficiais e mobilizador de grande parte dos cidadãos, se sujeita a constrangimentos vários, e, por isso, mesmo quando é desafiador e catalizador de tensões, não deixa de estar preso a específicas circunstâncias de tempo e lugar que não podem ser ignoradas.

⁷ Sobre os festivais, continua ainda a constituir referência a obra de Arthur Pickard-Cambridge – *Dramatic festivals of Athens*, Oxford, ²1988. A recente obra de Christiane Sourvinou-Inwood, já citada, é exemplo de mais uma tentativa de reconstituir o funcionamento das Grandes Dionísias.

⁸ Sobre o *choregos* e a *choregia* veja-se Peter Wilson – *The Athenian Institution of the Khoregia*, Cambridge U.P., 2000.

3. A tragédia: a exposição de um lugar interior

A tragédia grega, como é sabido, vai buscar os seus temas a lugares conhecidos e reconhecíveis do mundo mítico do passado – que, para os Gregos, se confundia com a realidade histórica⁹.

O que a tragédia traz de radicalmente novo, mercê do seu específico dispositivo formal, é uma reinvenção desse larguíssimo fundo mítico. As figuras míticas, agora, estão diante dos espectadores, fazem ouvir a sua voz, respiram e agem no teatro, criando um tipo de envolvimento que, ao aproximar o público do espectáculo, potencia, pela proximidade, o desenvolvimento de uma relação emocional mais profunda.

A nova relação que o teatro instaura constrói de raiz a sua própria verdade. A ilusão do teatro parte de uma convenção aceite pelos intervenientes e apenas funciona devidamente a partir da completa aceitação dessa convenção, ou seja, a partir do momento em que o público acredita na verdade da mentira que lhe está a ser apresentada. O confronto entre verdade e mentira, os perigos de uma mentira que se faz passar por verdade, são tópicos fundamentais de uma discussão que atravessa todo o século V ateniense, em relação à qual o teatro é um parceiro fundamental¹⁰.

Se é certo, como já foi dito, que existe na representação teatral uma muito maior proximidade das figuras do mito, essa redução da distância, contribui, naturalmente, para lhes diluir o mistério, para mais num espectáculo que é, todo ele, um modelo de concentração, no que respeita às figuras, no que respeita ao espaço onde se movimentam. O discurso que cria outros lugares e minuciosamente os constrói parece, pois, asfixiado por essa quase tangibilidade. Uma asfixia que parece acentuar-se pelo reduzido número de mitos explorados, um património

⁹ Além das obras já citadas, atente-se nestas outras abordagens recentes à tragédia grega: Oliver Taplin – *Greek Tragedy in Action*, Berkeley, Univ. California Press, 1978; Simon Goldhill – *Reading Greek Tragedy*, Cambridge U.P., 1986; John Winkler e Froma Zeitlin (eds.) – *Nothing to Do with Dionysus?*, Princeton U.P., 1990; Rush Rehm – *Greek Tragic Theatre*, London, Routledge, 1992; M.S. Silk (ed.) – *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 1996; Christopher Pelling (ed.) – *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, 1997; David Wiles – *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge U.P., 2000; Rush Rehm – *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton U.P., 2002.

¹⁰ Tal como tantos outros temas, esta questão da verdade e da mentira foi largamente debatida muito por influência dos chamados sofistas, um conjunto de figuras que, na segunda metade do século, ganha especial importância no universo ateniense, ao dedicar-se ao ensino (pago, para escândalo das boas consciências) do manejo da linguagem e da argumentação, armas fundamentais no contexto do regime democrático. Sobre estas figuras, vejam-se, por exemplo, W. Guthrie – *The Sophists*, Cambridge U.P., 1971; G. Kerferd – *The Sophistic Movement*, Cambridge, 1981; Jacqueline de Romilly – *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*, Paris, Ed. de Fallois, 1988.

maleável e capaz de múltiplas reinterpretações, mas, ainda assim, relativamente curto¹¹.

É por isso que pode afirmar-se que a busca de um outro lugar – não será propriamente um não-lugar – representa, no teatro trágico, antes de mais, a busca de um reposicionamento das figuras do mito. Há um caminho, nem sempre linear, que pressupõe uma viagem de fora para dentro, em direcção ao interior da personagem, e esse é, no contexto ateniense, um outro-lugar, tremendamente parecido com um não-lugar. Não é uma viagem apenas em direcção ao mundo interior em sentido psicológico, é uma viagem em que se faz um contraponto entre o mundo exterior, o mundo da vida cívica, e o mundo de dentro de casa, onde se jogam outros sentimentos, habitualmente adormecidos na vivência social¹².

O fundamental elemento, que traça a fronteira e, em simultâneo, convida à sua transposição, é a máscara. Trata-se, indiscutivelmente, de um dispositivo do culto de Díónisos, mas, a partir do momento em que é usada para a individualização de uma identidade, ganha um valor específico como signo próprio da linguagem teatral. E se, antes de mais, funciona como disfarce e garantia de uma outra identidade ('agora, com a máscara, passo a ser outro e a agir como outro', para pôr a questão em termos simples), a máscara vem a representar, em simultâneo, a porta de acesso e a barreira que nos impede de completamente aceder a esse mundo interior. A boca aberta da máscara, como já tem sido dito, deixa-nos adivinhar um mundo que nos chega por palavras e gestos, mas apenas entreabre uma porta que, na rigidez de uma expressão que não muda, somos obrigados a completar com a imaginação.

O teatro trágico, aliás, é fértil na apresentação de outros lugares. Veja-se o caso dos múltiplos relatos de Mensageiros, longas narrações de acontecimentos que decorrem fora de cena, seja num espaço exterior mais ou menos distante, seja no interior dos palácios, inacessível ao olhar. Recupera-se, nesses momentos, fruto também da natural dificuldade em *representar* acontecimentos mais complexos, o prazer de ouvir extensas narrativas que fazia parte dos hábitos atenienses.

¹¹ A redução do número de mitos efectivamente usados, numa espécie de selecção natural, não passou despercebida a Aristóteles (*Poética*, 1453b): "A princípio os poetas desenvolviam os mitos que lhes surgiam; agora compõem as mais belas tragédias em volta de um pequeno número de casas como a de Alcmeón, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo e de outros a quem sucedeu sofrer ou causar desgraças terríveis." (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, p. 433).

¹² A questão espacial é discutida, por exemplo, em Ruth Padel – "Making Space Speak", in Winkler e Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysus?* (n. 9), pp. 336-365; David Wiles – *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge U.P., 1997 e Rush Rehm – *The Play of Space* (n. 9).

Mas é, acima de tudo, o espaço fechado que, com a tragédia, chega à luz do dia. Não se trata, como é óbvio, de expor as minudências do mundo doméstico, mas de um arrastar para o exterior de fragmentos de um espaço reservado, num movimento em que a colocação, convencional, de uma cena à porta de um palácio é, muitas vezes, um simulacro de interioridade – por vezes é mesmo o interior que avança cá para fora, sem disfarces, em situações extremas.

Se o interior da casa é, por excelência, o espaço da mulher, esse *outro-lugar* que é o mundo feminino ganha também um inusitado peso na tragédia grega. Tal não significa, longe disso, que a mulher esteja ausente do mundo do mito. Ela ocupa, logo desde o início – a par com uma visão tradicional, também presente –, a posição de representante de uma difusa ameaça e de habitante de um território incompreensível. Basta lembrar o mito de Pandora, presente de todos os deuses, a mulher oferecida aos homens como castigo do desafio de Prometeu¹³. Ou Helena, cuja beleza foi a causa de uma guerra terrível e conduziu à perdição de Tróia. O que a tragédia acrescenta a esta tradição é o facto de lhe dar voz e figuração. Este território obscuro, que o homem não domina nem entende, ganha aqui uma visibilidade extrema, já que a ameaça ganha vida diante do público.

Deste ponto de vista, seria de especial interesse podermos responder cabalmente à questão acerca da presença ou não das mulheres atenienses entre o público do teatro. A diferença não é despidiçada: afinal, até que ponto seria este um olhar exclusivamente masculino sobre esse outro desconhecido continente? A própria natureza do espectáculo, que se organizava de forma especialmente inclusiva no que ao público dizia respeito, ganha distintas cores, caso possamos estar a falar de um (vastíssimo) clube de cavalheiros, ou, por outro lado, de um olhar feito em partilha com as mulheres da cidade. Embora a maioria das opiniões pareça inclinar-se para a efectiva presença das mulheres, a questão continua a merecer tratamento cauteloso e não está, de facto, resolvida¹⁴.

Mas é no texto das peças que esse outro lugar, o universo feminino, ganha espaço e deixa marcas. Um exemplo evidente é a forma como evolui o tratamento

¹³ Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, vv. 42-105.

¹⁴ Tratamentos relativamente recentes, e contextualizados, do tema são A. Podlecki, “Could Women Attend the Theatre in Ancient Athens”, in *Ancient World* 21 (1990), pp. 27-43; J. Henderson, “Women and the Athenian Dramatic Festivals”, in *Transactions of the American Philological Association* 121 (1991), pp. 133-147; Simon Goldhill, “Representing Democracy: Women at the Great Dionysia”, in R. Osborne e S. Hornblower (eds.), *Ritual, Finance, Politics*, Oxford, 1994, pp. 347-369. A corrente majoritária parece defender a presença das mulheres (veja-se Henderson, ou, mais recentemente, a forma taxativa como Sourvinou-Inwood (*op. cit.*, pp. 177-184) defende esta posição), mas tenham-se em conta as objecções de Goldhill e, de forma mais breve, de Peter Wilson (n. 3), pp. 109-114.

do mito que narra a vingança dos filhos de Agamémnon sobre a mãe, Clitemnestra, e sobre o amante desta, Egisto. Enquanto em *As Coéforas*, de Ésquilo, a trama se centra na figura de Orestes e na forma como este assume a terrível decisão de cometer o matricídio, nos outros dois trágicos o contexto da vingança desloca-se da figura do homem (Orestes) para a da mulher (a sua irmã, Electra). Em Sófocles (*Electra*), centrada ainda na esperança e desespero de Electra, ansiosa por um Orestes que tarda em regressar; em Eurípides (*Electra*), de modo ainda mais radical, através de uma efectiva substituição – é Electra, em vez de Orestes, quem conduz os acontecimentos – que subverte completamente o código heróico.

O teatro trágico, na verdade, deixa um rasto de figuras femininas marcantes, capazes de perdurar na tradição literária ocidental e que se tornam, de algum modo, ícones de posições desafiadoras ou malsãs, outras vezes apenas intimidantes. Bastará citar dois ou três exemplos:

Antígona, a jovem que, na tragédia de Sófocles, desafia o poder, num contexto que é, ao mesmo tempo, religioso e político. É um desafio obstinado, a muitos títulos incompreensível, pela dissonância em relação à típica posição de recato e recolhimento femininos, como o prova o revelador contraste com a irmã Ismena.

Medeia, a mulher ameaçadora, que, na tragédia de Eurípides, ao ver-se traída, mata os próprios filhos, ou seja, destrói a descendência do homem, tocando num dos pontos fracos do universo masculino, a questão da maternidade, esse mistério exclusivamente feminino, que o homem não consegue controlar. Poderá objectar-se que Medeia é essencialmente a feiticeira, com terríveis poderes, mas o que pesa, neste caso, é que ela também seja mulher¹⁵.

Fedra, a representação pública do domínio avassalador da paixão, num percurso que, nos dois *Hipólitos* compostos por Eurípides, vai no sentido de minimizar o escândalo causado por uma versão inicial demasiado ousada. Mas o que vemos é uma figura feminina cuja virtude desaba diante do poder esmagador de Afrodite. E o seu diálogo com a Ama, na peça conservada, é um exemplo nítido da colocação à luz do dia de uma cena que pertencia por direito ao recato das paredes domésticas.

Ou ainda, exemplo final, Helena, essa figura de insuportável beleza, cuja perfeição física já nos Poemas Homéricos caminha a par do sofrimento (*Iliada*, III, 146-160). Por um lado, encontramos a sua imagem tradicional, por exemplo em *As Troianas* de Eurípides, onde a vemos defender a sua conduta com todos os

¹⁵ Manuel Oliveira Pulquério afirma que “Medeia não é apenas ou fundamentalmente mulher” (M.O. Pulquério, “O grande monólogo da Medeia de Eurípides”, in *Medeia no drama antigo e moderno*, Coimbra, INIC, 1991, p. 33), mas, sendo tal afirmação sustentável, não deixa de ser também verdade que o poder ameaçador e circular que Medeia tem sobre os filhos (o de os gerar e dar à luz e o de os destruir) se apresenta, ao olhar masculino, como algo *exclusiva e pavorosamente feminino*.

ingredientes consagrados pela tradição mitológica, numa argumentação que, imediatamente a seguir, é estilizada pelo discurso racionalizante de Hécuba, num violentíssimo contraste em que dois mundos distintos, o do mito e o da realidade, se cruzam sem efectivamente se tocarem. Por outro, é também a figura de Helena que permite abordagens que provam a elasticidade do discurso mítico, como acontece na *Helena* de Eurípides, onde a rainha de Esparta é colocada num outro lugar, o Egipto, isenta de responsabilidades, já que para Tróia seguira, afinal, uma imagem sua – e a guerra fora feita, portanto, em torno de um simulacro, uma absoluta falsidade.

Mas a tragédia pode também levar essa busca de distintos lugares a outros extremos. Regressemos à *Electra* de Eurípides e pensemos no cenário diante do qual decorre a peça. Não é já a fachada do palácio de Argos, no qual governam o usurpador Egisto e a sua amante Clitemnestra. O cenário é a cabana pobre de um Agricultor, com o qual foi obrigada a casar a jovem princesa Electra. É um cenário de pobreza, em torno do qual Electra ferve projectos de vingança e mastiga uma raiva longamente adubada. Mas é isso que, ao mesmo tempo, coloca em causa os valores de toda a tradição mítica e os subverte, num contexto no qual a vingança se deixa tomar por instintos demasiado humanos.

Em suma, se é certo que a tragédia não dá o decisivo passo na direcção de um não-lugar, o seu percurso de afirmação faz-se, essencialmente, através do tratamento de um fundo mítico, sucessivamente reposicionado e reinventado, com a exploração de outros lugares, lugares de transgressão – afinal um espaço privilegiado para a cidade lidar com as suas emoções e com os seus medos. A reinvenção dos mitos, num circuito paradoxalmente fechado, acaba por ganhar a força de um desafio emocional, onde as acções dos homens e alguns dos seus lugares secretos são levados ao extremo do compreensível e do suportável. Não é ainda a utopia, mas, para lá chegar, terá sido necessário ver estas estradas previamente abertas.

4. A comédia como espaço de liberdade

A comédia, género que, para os gregos, era inquestionavelmente inferior à tragédia, ocupava, no entanto, uma destacadíssima posição no que concerne à liberdade criativa. A libertação em relação às cadeias do património mítico, por um lado, o espírito do regime democrático e a liberdade de expressão a ele associada, por outro, faziam da comédia o género criativo por excelência e, ao mesmo tempo, uma das válvulas de escape pelas quais o regime acertava os sobressaltos da sua respiração¹⁶.

¹⁶ Sobre a Comédia Antiga ateniense vejam-se, entre outros: K.J. Dover – *Aristophanic Comedy*, London, 1972; Francisco Oliveira e Maria de Fátima Silva – *O teatro de Aristófanes*, Coimbra, FLUC, 1991; Douglas MacDowell – *Aristophanes and Athens*, Oxford, 1995; Erich Segal (ed.) – *Oxford Read-*

É esse tipo de liberdade criativa que ressalta de um fragmento do poeta cómico Antífanos, muitas vezes citado, em que se vê como os autores de comédia faziam nascer as suas intrigas do nada, ausentes que estavam as referências de natureza mítica que serviam de baliza aos criadores e espectadores da tragédia¹⁷. Pode afirmar-se, por isso mesmo, que a comédia é um espaço pujante de invenção, em relação à qual é de absoluta justeza destacar o espírito criativo que fez brotar intrigas de uma originalidade absoluta, quer as vejamos pelo padrão da época, quer, até, segundo padrões actuais.

Repare-se, por exemplo, em duas das onze comédias de Aristófanes que o tempo conservou e veja-se como é, desde logo, pela qualidade da inventiva, ao nível da intriga, que merecem ganhar um estatuto imorredouro. Em primeiro lugar *Os Acarnenses*, a mais antiga comédia conservada deste autor, na qual um cidadão ateniense, Diceópolis, descontente com as agruras de uma guerra (a do Peloponeso) que parecia não ter fim, resolve estabelecer, para si próprio e para a sua família, umas tréguas particulares com o inimigo. Enquanto todos os outros continuam sujeitos ao sofrimento da guerra, o nosso protagonista aproveita as delícias da sua paz privada. É uma ideia de intriga absolutamente notável e, convém sublinhá-lo, tremendamente moderna, nestes tempos em que o peso da guerra continua a atravessar o quotidiano da humanidade. Ou ainda, em segundo lugar, o enredo de *Lisístrata*, outra comédia atravessada pelas preocupações com a guerra, na qual as mulheres de Atenas decidem decretar uma greve às suas obrigações conjugais, também em matéria de sexo, a não ser que os homens abandonem as actividades de Ares. É difícil imaginar outra forma de luta com maiores probabilidades de sucesso... É, pois, em primeiro lugar neste espaço de absoluta liberdade criativa que devemos procurar o elemento definidor da comédia ateniense.

É necessário sublinhar devidamente que a comédia evolui num específico contexto de festa. Na sua origem, como vimos, estão os cortejos licenciosos que

ings in Aristophanes, Oxford, 1996; Maria de Fátima Silva – *Crítica do teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, JNICT, 2^a1997; Gregory Dobrov (ed.) – *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill, Univ of North Carolina Press, 1998; Pascal Thiery – *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, PUF, 1999; M.S. Silk – *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, 2000; Niall Slater – *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, Univ of Pennsylvania Press, 2002.

¹⁷ Alguns extractos do fragmento de Antífanos, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (*Hélade*, p. 425): “Sorte tem em tudo a tragédia: / é um poema em que o argumento / é conhecido dos espectadores, / mesmo antes de alguém falar. De modo que / basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas / “Édipo”, e já sabem tudo o mais: que o pai era Laio, / a mãe Jocasta, quem eram as filhas, os filhos, / o que é que ele sofreu, o que fez. (...) / Nós [os autores de comédia] não temos nada disso, mas força é / que tudo inventemos, nomes novos, o que se passou antes, / a situação actual, a mudança de fortuna, / o prólogo.”

celebravam a renovação cíclica do mundo natural e a sua pujança criadora. Dessa original vivacidade sobram ainda, na comédia de Atenas, a festa, a cor, as palavras licenciosas, os coros de animais, ou seja, um ambiente colorido e vistoso que faz deste espectáculo teatral aquilo que, por definição etimológica, deve também ser: uma celebração para os olhos de quem assiste. As posteriores preocupações de natureza política, encorajadas pela própria natureza do regime, acabam por enquadrar-se harmoniosamente neste conjunto.

A comédia de Aristófanes deixa-nos entrever alguns sinais de algo a que, possivelmente, já poderemos chamar discurso utópico. Irei deter-me brevemente em dois exemplos: as peças *As Aves* e *As Mulheres na Assembleia*¹⁸.

No primeiro caso, temos, bem à vista, um motivo fundamental do discurso utópico, tal como o viremos a encontrar posteriormente: a fundação de uma nova cidade. Pistetero e Evélpides, os protagonistas, saem de Atenas e intentam fundar, entre as aves, uma cidade que fica situada exactamente entre o mundo dos deuses e o dos homens. É nesse lugar intermédio que se vão interceptar as oferendas dos homens para os deuses, e ameaçar a forma como estes últimos viviam. Mas o centro da peça assenta, essencialmente, sobre a forma como esta nova cidade, este novo poder, se relaciona com os já existentes, o dos homens e o dos deuses, e como esse reequilíbrio de poderes se encaminha para um final festivo, simbolizado nas bodas que encerram a peça. Por outro lado, as figuras das várias aves e toda a sua simbologia remetem essencialmente para um mundo de fantasia, e não propriamente para a construção de uma outra realidade credível.

A segunda comédia aqui apontada como breve exemplo, embora também ofereça uma nova organização social, assenta, de forma mais nítida, num dispositivo de inversão de valores. Neste caso são as mulheres que, disfarçadas de homens¹⁹, resolvem tomar o poder, aproveitando as horas matinais de uma *ekklesia* ainda ensonada. A partir daí, gera-se um conjunto de situações cómicas, assentes no esticar até ao extremo a noção de igualdade sobre a qual ancorava, apesar dos inúmeros sobressaltos, o regime ateniense. É a liquidação da propriedade e da individualidade,

¹⁸ Sobre a utopia em Aristófanes, veja-se a parte I da obra editada por Gregory Dobrov (n. 16) e, também, Froma Zeitlin – “Aristophanes: the performance of utopia in the *Ecclesiazousae*”, in S. Goldhill e R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge U.P., 1999.

¹⁹ Nas condições específicas de apresentação do teatro grego isto gera uma situação que, aos olhos modernos, chama a atenção: trata-se de actores homens a desempenhar o papel de mulheres que se disfarçam de homens. Esta circularidade, que nos deixa, hoje em dia, um pouco tontos, faria todo o sentido numa sociedade onde era impensável as mulheres acederem à representação. Naturalmente, isto sublinha, de novo, a importância de sabermos se estamos ou não diante de um clube de homens a assistir às representações, ou, por outro lado, diante de uma audiência partilhada, mesmo que desigualmente, pelos dois géneros – e tal facto não é tão marginal como eventualmente se poderá pensar.

a colocação de todos os bens num fundo comum, a partilha de tudo, incluindo os favores amorosos, com a natural discriminação positiva em relação aos menos bafejados pela beleza, ou apenas vítimas da passagem do tempo²⁰. Esta comédia permite, no entanto, estebelecer um nexu com o que Platão afirma na *República*, especialmente no livro V, a respeito do estatuto das mulheres e dos filhos. Mais do que determinar influência relativas, interessa sublinhar que esta abordagem espelha, certamente, o facto de estes tópicos circularem em Atenas e serem objecto de discussão alargada. O que é certo, também, é que Aristófanes lhes vai pegar pelo lado mais risível, mas passível de ridicularização²¹.

No caso de ambas as comédias citadas, e parece-me ser este o aspecto mais importante a sublinhar, trata-se de intrigas que vivem, acima de tudo, de dispositivos *reactivos*, em que o mais importante é aquilo que efectivamente existe e contra o qual se reage. O discurso utópico, por outro lado, é um discurso de busca, permanentemente *construtivo*, um discurso de superação e de criação, mais do que de rejeição. Às sementes do discurso da utopia que aqui encontramos, materializadas em tópicos a que o futuro conferiria pujante fortuna, falta, pois esse decisivo elemento, a capacidade de erguer algo, mais do que trabalhar em roda dos erros do mundo que já existe.

5. Notas finais

O teatro, no momento em que, pela primeira vez, abriu os olhos para o mundo, apareceu já com uma forma surpreendentemente adulta. Procurou novos temas, tratou temas antigos na sua específica linguagem, emocional e próxima, elevou a festa e a criatividade a uma nova forma de espectáculo. Mobilizou toda a *polis* e tornou-se num dos pontos fulcrais do exercício da cidadania. Tanto a nível de preocupações temáticas como a nível formal, procurou outros lugares, evoluiu, respondeu a si próprio, parodiou-se, reinventou-se, em exercícios tanto de superação como de autofagia. Não adormeceu, nunca. Esse não-lugar, esse projecto de mundo ideal a construir, não o tentou. Mas, aqui e além, foram ficando espalhadas pequenas sementes. É isso, afinal, que distingue a literatura que efectivamente conta: o seu permanente diálogo com o futuro.

Jorge Deserto

²⁰ Repare-se como a questão da discriminação positiva, alvo de recentes discussões, num interessante movimento de refluxo em relação aos objectivos iniciais, tem, afinal, antepassados tão longínquos.

²¹ Sobre o tema veja-se a introdução de Aristófanes, *As mulheres no parlamento* (introdução, tradução e notas de Maria de Fátima Silva), Coimbra, INIC, 1988.

EL SÍMBOLO DE LA GRULLA EN LA EMBLEMÁTICA ESPAÑOLA

«Todo cuanto creó Dios, lo hizo propiamente para utilidad de los hombres». Estas palabras que encontramos en el proemio del *Bestiario Toscano*¹ son fiel reflejo de lo que la Naturaleza significó para el hombre medieval. Ya en la Antigüedad se rindió culto a la Naturaleza por considerarla espejo de la divinidad, en ocasiones confundida con los mismos dioses.

En la Edad Media, el hombre cristiano ve a Dios a través de sus obras, y estas se erigen en modelos y maestras. El mundo, la Naturaleza y, en particular, los animales, llevan la huella de su creador y observando e imitando su comportamiento, el hombre se aproxima a Dios². Partiendo de una larga tradición, será en la Edad Media cuando se desarrollen al máximo las posibilidades moralizantes y didácticas de los animales³.

Los naturalistas clásicos legaron a la cristiandad una extensa y miscelánea información sobre el mundo animal; a sus características físicas obtenidas a través de la observación directa, se unían elementos fantásticos que en nada se diferenciaban del dato científico. Los bestiarios medievales surgidos a partir de la difusión del

¹ *El bestiario toscano*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, 1986, p. 5.

² DURLIAT, Marcel, *Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle*, in «Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XI^e - XV^e siècles)», Toulouse, 1985, pp. 73 - 92, especialmente, p. 74.

³ POIRION, Daniel, *Los bestiarios en la literatura medieval*, in «Bestiario de Oxford», trad. Carmen Andréu, Madrid, 1983, pp. 151-172. Nilda Guglielmi define bestiario como «obra pseudo-científica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos», en GUGLIELMI, Nilda, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Madrid, 2002, p. 9. De acuerdo con esta definición nos parece muy desafortunada la reciente publicación de una parte de la obra de Dioscórides, en la traducción del Dr. Laguna, bajo el título de «Bestiario»; vid. Pedacio Dioscórides/Andrés Laguna, *Dioscórides. Bestiario*, ed. Carlos Ferrándiz Madrigal, Madrid, 2001.

*Fisiólogo*⁴ aportaron la alegoría moralizante que convertirá a los animales en modelos de conducta, representaciones vivas de los vicios y virtudes humanas⁵.

No se sabe con certeza si la redacción griega original del *Fisiólogo*, perdida, estaba ilustrada. Las primeras traducciones latinas de la obra que incluyeron la representación gráfica de los animales considerados, datan de los siglos IX y X⁶. Es importante esta innovación de los bestiarios porque contribuye a formar esa cultura simbólica visual que pone al hombre en contacto con lo sobrenatural⁷.

Más tarde, será la imprenta el mecanismo encargado de perpetuar ese conocimiento visual propiciado – no sin discusiones – por la Iglesia católica. La España de la Contrarreforma⁸ promovió el empleo de imágenes para la enseñanza y divulgación de la doctrina cristiana; pero los teólogos iconoclastas habían perdido la batalla contra las imágenes muchos siglos atrás. San Epifanio, en el siglo IV, luchó denodadamente para eliminar del culto la representación icónica de los santos y la divinidad, pero ni siquiera pudo evitar que la traducción a él atribuida del *Fisiólogo* se convirtiera en fuente de numerosos grabados que traducían el texto con el pincel. Y es que la ejemplaridad que enseñan los animales será más efectiva – y extensa – si la condensamos en una imagen por todos reconocida. Esta cultura visual será aprovechada en los libros de emblemas, género prioritariamente

⁴ El *Physiologus* es un texto anónimo de origen griego, traducido al latín en el siglo IV o V. Se trata de un repertorio simbólico animal del que derivan los bestiarios producidos en Europa durante los siglos XII y XIII; *vid.* sobre esta obra, SEBASTIÁN, Santiago, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio. Seguido de El bestiario toscano*, Madrid, 1986, pp. I - XIX. GUGLIELMI, Nilda, *ob. cit.*, pp. 11-28, analiza el valor científico de la obra en su contexto medieval. Información básica en relación con otros bestiarios medievales: *Bestiario de Oxford*, edición ya citada, con dos interesantes estudios a cargo de MURATOVA, Xénia, *Estudio.Codicológico y Estético*, pp. 117 - 149, y el mencionado en la nota nº 3 de POIRION, Daniel; *Bestiario medieval*, ed. Ignacio Malaxcheverría, Madrid, 1989, donde se ofrece una antología de textos; *Bestiaires du Moyen Age*, ed. Gabriel Bianciotto, Paris, 1992, con una selección de textos de seis bestiarios franceses; *The Medieval Castilian Bestiary from Brunetto Latini's «Tesoro»*, ed. y notas de Spurgeon Baldwin, Exeter, 1982; GEORGE, Wilma & YAPP, Brunston, *The naming of the beasts. Natural History in the Medieval Bestiary*, London, 1991.

⁵ VINCENT-CASSY, Mireille, *Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique a l'emblématique*, in «Le monde animal et ses représentations au moyen - age (XI^e - XV^e siècles)», Toulouse, 1985, pp. 121 - 132, con especial atención a pp. 121, 128 - 132. Sobre la relación animal-pecado ver HERNÁNDEZ MERCEDES, María del Pilar, *El bestiario alegórico en el «Dilucidario del verdadero espíritu» de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, in «Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro», 2 vols., Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 473-479.

⁶ BALDWIN, Spurgeon (editor), *ob. cit.* p. vii.

⁷ HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1996, pp. 286 - 303, en las que el autor habla de la importancia del simbolismo religioso y su diferencia con la alegoría.

⁸ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1989.

didáctico⁹ que se nutre de las más variadas fuentes, literarias y gráficas; mitología¹⁰, Sagradas Escrituras, fábulas¹¹, heráldica¹², tratados científicos, literatura clásica¹³, numismática¹⁴, bestiarios... todo ello confluye en el género emblemático, transformado por el cambio de mentalidad que se inicia en el Renacimiento y se impone en el Barroco¹⁵.

El estudio y la observación directa de la Naturaleza sustituyen al conocimiento mítico del mundo; el espíritu científico empírico hace su aparición¹⁶ y los autores

⁹ SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática española, siglos XVI y XVII*, Madrid, 1977, pp. 38 - 50 y 167 - 171; BOUZY, Christian, *El emblema: un nuevo lugar estético para antiguos lugares éticos*, «Críticon», n. 58, 1993, pp. 35 - 45; MARAVALL, José Antonio, *La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca*, in «Teatro y Literatura en la sociedad barroca», Barcelona, 1990, pp. 92 - 118; PRAZ, Mario, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, 1989, pp. 195-197; R. DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, 1995. La bibliografía sobre emblemas es extensísima, por ello sólo hemos señalado algunas obras esenciales que destacan su relación con la cultura barroca.

¹⁰ BERMEJO VEGA, Virgilio, «*Princeps ut Apolo*». *Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos*, in Actas del I Simposio Internacional de Emblemática», Teruel, 1994, pp 473-492.

¹¹ MORALES FOLGUERA, José Miguel, *La fábula clásica como fuente de inspiración para la emblemática*, in «Actas del I Simposio Internacional de Emblemática», Teruel, 1994, pp. 279 - 303.

¹² R. DE LA FLOR, Fernando, *Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa*, in «Actas del I Simposio Internacional de Emblemática», Teruel, 1994, pp. 27-58.

¹³ En todos los libros de emblemas hay una base clásica, como mitológica, punto de partida (casi) incuestionable; señalaremos únicamente dos trabajos que inciden de forma exclusiva en este aspecto: BOUZY, Christian, *Neoestoicismo y senequismo en los «Emblemas Morales» de Juan de Horozco*, in «Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro», Madrid, 2000, pp. 69-78; LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ, Rafael, *El pensamiento mítico de los autores de emblemas hispanos visto a través de la figura de Hércules*, in «Del libro de emblemas a la ciudad simbólica», ed. Víctor Mínguez, Castelló, 2000, vol. II, pp. 847-875.

¹⁴ EGIDO, Aurora, *Numismática y literatura de los diálogos de Agustín al museo de Lastanosa*, in «Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin», Madrid, 1984, pp. 209 - 227; LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ, Rafael, *De la moneda al emblema. Los repertorios y colecciones numismáticas como fuente de inspiración para la literatura emblemática*, in «Literatura Emblemática Hispánica. I Simposio Internacional», A Coruña, 1996, pp. 533 - 557.

¹⁵ Aunque la emblemática es un género propiamente renacentista, se prolongó durante los siglos XVII y XVIII, alentado por corrientes cada vez más moralistas y políticas. Numerosos artículos reflejan este cambio de mentalidad al que la emblemática se adaptó con facilidad; señalaremos únicamente el análisis general (y profundo) que hace R. DE LA FLOR, Fernando, «*Mundus est fabula*». *La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica*, in «La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma», Madrid, 1999, pp. 59-83.

¹⁶ SALAVERT FABIANI, Vicente L., *La cultura científica y técnica en la España de los siglos XVI y XVII*, in «La Culture des Élites Espagnoles à l'Époque Moderne», Bordeaux, 1995, tomo 97, n. 1, pp. 233 - 259. La relación entre los tratados científicos de animales y los emblemas, es analizada por GARCÍAARRANZ, José Julio, *Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII y los emblemas: un ejemplo de simbiosis*, in «Del libro de emblemas a la ciudad simbólica», ed. Víctor Mínguez, Castelló, 2000, vol. II, pp. 793-817.

dujan de la veracidad de las historias transmitidas por los tratadistas de la Antigüedad, aunque no vacilan en utilizar esta tradición por la ejemplaridad que conlleva y que sirve – más que nunca – para sus fines doctrinales¹⁷.

La aparente relación directa entre los bestiarios y la emblemática animalística, es relativizada por García Arranz¹⁸ debido a la transmisión casi exclusivamente manuscrita de las obras medievales y a la observación de fuentes comunes en ambos géneros. No hay que olvidar que el uso de repertorios y polyantheas fue común desde el siglo XVI. Raramente los autores (todos ellos, no sólo emblemistas) acudían a las fuentes originales, y sí a estos repertorios de citas y lugares comunes, populares pero de consulta clandestina¹⁹.

Es cierto que la mayor parte de los animales presentes en los bestiarios los veremos renacer en los libros de emblemas, convertidos en símbolo tras pasar por la alegoría moralizante. Es precisamente esta alegoría la que sufre una mayor transformación, perdiendo parte de su unívoco sentido cristiano o desviándose hacia una aplicación más práctica y mundana; el Estado, la sociedad, la educación del príncipe, la política, son temas dominantes en los siglos XVI y XVII, y en este sentido se reinterpretan las enseñanzas morales de los animales.

El hombre barroco tiene un conocimiento más racional del mundo que le rodea, pero sigue vinculado a una tradición iconográfica medieval. Y no sólo iconográfica. Posiblemente Francisco Marcuello²⁰, Pieiro Valeriano²¹ o Cesare Ripa²², tuvieron

¹⁷ GARCÍA ARRANZ, José Julio, hace un análisis exhaustivo de las fuentes de la emblemática animalística, en *Ornitología Emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, 1996, pp. 71 - 125. Encontramos valiosa información sobre este tema en otros trabajos del mismo autor: *La sabiduría médica en los animales emblemáticos*, in «Actas del I Simposio Internacional de Emblemática», Teruel, 1994, pp. 771 - 804, fundamentalmente pp. 775 - 792; GARCÍA ARRANZ, José Julio y PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, *La visión de la Naturaleza en los emblemistas españoles del siglo XVII*, in «Literatura Emblemática Hispánica. I Simposio Internacional», A Coruña, 1996, pp. 221 - 244.

¹⁸ Vid. GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología Emblemática, ob. cit.*, pp. 98 - 99, y del mismo autor, *Los bestiarios medievales como fuente de emblemas animalísticos europeos de los siglos XVI y XVII*, in «Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte», Mérida, 1993, II, p. 680.

¹⁹ INFANTES, Víctor, *De Oficinas y Polyantheas: Los diccionarios secretos del Siglo de Oro*, in «Homenaje a Eugenio Asensio», Madrid, 1988, pp. 243 - 257, posteriormente publicado en INFANTES, Víctor, *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, Potomac, 1992, pp. 31 - 46; LÓPEZ POZA, Sagrario, *Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica*, «Crítico», 1990, nº 49, pp. 61 - 76.

²⁰ MARCUELLO, Francisco, *Primera parte de la Historia natural y moral de las aves*, Zaragoza, 1617.

²¹ VALERIANO, Iohannis Pieiro, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentarii*, Basilea, 1566.

²² RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, 1987 [traducción de la edición de Siena, 1613]. Las páginas que nos interesan para nuestro tema: t. I, pp. 226 - 227, 470, 536 - 537; t. II, pp. 308, 311 - 313, 419 - 420.

acceso a los tratados animalísticos de su época y a los libros de viajes, impregnados ya de un interés científico incipiente, pero en sus obras siguen recurriendo a las Autoridades clásicas para apoyar sus ideas sobre el comportamiento animal (Marcuello)²³ o para proponer nuevos símbolos (Ripa²⁴, Valeriano).

Son muchos los autores de emblemas que recurren al mundo animal para ilustrar sus enseñanzas. (Ya encontramos esta presencia en la obra de Alciato que inaugura oficialmente el género, autor que mezcla mitología y fábula clásica en sus emblemas animalísticos²⁵.) Hablar de todos ellos y de la evolución de su interpretación es tarea que nos ocuparía un espacio mucho más extenso del que ahora disponemos²⁶. Nos centraremos, por tanto, en un único animal, la grulla, cuya elección responde a motivos de pura atracción simpática y nada científica, pero que nos permitirá conocer una parte de la evolución del pensamiento desde la Edad Media al Barroco²⁷.

Los actuales diccionarios de símbolos ofrecen distintas representaciones simbólicas para este ave, presente en numerosas culturas²⁸. Destacan su

²³ Las fuentes que utiliza este autor en el capítulo dedicado a la grulla (fs. 177r - 183v) son: San Isidoro, Eliano, Aristóteles, Plinio, Pieiro Valeriano, Máximo Tirio, Solino, Ovidio, Bartolomé Anglico, Lucano, Claudiano, Marcial, Plutarco, Pedro Platina, Haliabas, Aulo Gelio, Fray Luis de Granada, Horapolo, Amiano Marcelino, Virgilio... con una amplia diferencia a favor de las fuentes clásicas y medievales.

²⁴ Gombrich afirma que Ripa es hijo del didacticismo medieval: presenta sus conceptos morales a partir de elementos naturales, *vid.* GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1983, pp. 228 - 233. De este libro esencial para el estudio simbólico del arte renacentista, nos interesa especialmente el capítulo *Icones symbolicae. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte*, pp. 213 - 296; dedica las páginas 263 - 271 a las empresas o emblemas, que califica de «metáforas». Más reciente es el interesantísimo trabajo de CASTIÑERAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, 1998.

²⁵ La primera edición de la obra de Andrea Alciato, *Emblemata*, se realizó en Ausburgo en 1531. José M. Morales Folguera observa fuentes fabulísticas en este autor, *vid. ob. cit.* pp. 288 - 295.

²⁶ Esta labor ya ha sido parcialmente realizada por José Julio García Arranz, cuya tesis doctoral ya mencionada, está centrada en el estudio de la ornitología emblemática. De la grulla se ocupa en las páginas 437 - 469.

²⁷ Otros investigadores han centrado sus estudios en diversos animales, tal vez de más fructífera simbología. Sobre el elefante, GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *El elefante o la humanidad obediente*, «Lecturas de Historia del Arte», Vitoria, 1989, nº I, pp. 283-294; la salamandra, GARCÍA ARRANZ, José Julio, *La salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional*, «Norba-Arte», Cáceres, 1990, nº X, pp. 53-68; el pelicano, SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Iconografía e iconología del pelicano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía*, «Boletín de Arte», Málaga, 1991, nº 12, pp. 127-146.

²⁸ BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1993, pp. 217 - 218; CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986, pp. 543 - 544; VRIES, Ad de, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, 1984, pp. 115 - 116; REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, 1990, p. 173; PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, 1984, p. 230; MORALES Y MARÍN, José Luis, *Diccionario de Iconología y Simbología*, Madrid, 1984, p. 163; CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1997, p. 236.

comportamiento social solidario y la muestran como ejemplo de prevención y vigilancia; otra de sus virtudes, menos manifiesta, es el silencio.

Son dos las imágenes más difundidas de la grulla. Una de ellas nos la muestra en vuelo, portando una piedra en el pico o en el pie; en la segunda la encontramos apoyada en el suelo sobre una de sus patas, mientras mantiene la otra en el aire con una piedra entre sus dedos. Las variaciones gráficas de estas dos actitudes no suponen una revolución en sus manifestaciones icónicas, pero sí modifican pequeños detalles que precisan la moralidad buscada por el exégeta. Typotius, en su magno repertorio de símbolos²⁹, nos enseña numerosas variaciones en torno a la grulla, conservando el sentido original pero sirviéndose de diversos elementos accesorios para adaptar su didactismo a cada situación. Tampoco Picinelli se olvida de este ave, en una obra aún más ambiciosa que la de Typotius³⁰.

Daza Pinciano, en su traducción de los emblemas de Alciato³¹, escoge como símbolo de la prudencia la imagen de una bandada de grullas volando con una piedra en la pata, siendo observadas en su vuelo por Pitágoras³² [Fig. 1]. Se dice que el sabio griego escribió el epigrama que sintetiza su modo de actuar – «¿En qué me excedo? ¿Qué he hecho? ¿Qué he omitido?»³³ – tras observar un grupo de grullas que volaban con una piedra para evitar ser zarandeadas por el viento y apartadas así de su camino. Esta interpretación de la piedra que portan en sus desplazamientos, ya la transmitieron antiguos tratadistas como Eliano, Plinio o Máximo Tirio³⁴, y de ellos la recoge

²⁹ TYPOTIUS, Iacobus, *Symbola Diuina & Humana Pontificum Imperatorum Regum*, Praga, 1601 - 1603, 3 vols., *vid.* sobre la grulla: libro 1º, pp. 16 - 17, 102 - 103; libro 2º, pp. 64, 98 - 101, 102 - 105, 159 - 161; libro 3º, pp. 119 - 122, 154 - 158.

³⁰ PICINELLI, Philippo, *Mundus Symbolicus, in Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, et tam sacris quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus*, Coloniae Agrippinae, 1681; en el libro IV, t. I, p. 304, vemos un emblema con las grullas como protagonistas. Es de ley señalar, y agradecer, el esfuerzo y entusiasmo con el que el grupo de investigadores de El Colegio de Michoacán, comandados por Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo y Rosa Lucas González, están traduciendo y editando la obra completa de Picinelli, los 25 libros que la integran, proyecto en el que ya han visto la luz los libros II: *Los cuatro elementos*; VII: *Serpientes y animales venenosos*; VIII: *Los insectos*. Desde aquí, egoístamente, los animamos a continuar (gracias Bárbara).

³¹ DAZA PINCIANO, Bernardino, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, Lyon, 1549, p. 207. Hay, por fin, edición facsímil de esta obra: ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas Españolas, 1549*, ed. de Rafael Zafra, Barcelona, 2003 (no lo eran la de Mario Soria, Madrid, 1975, y menos aún la de Santiago Sebastián, Madrid, 1985).

³² El mismo emblema lo encontramos en BAUDOIN, Jean, *Recueil d'Emblemes ou Tableaux des sciences et des vertus morales*, Paris, 1685, pp. 344 - 352.

³³ La cita de este epigrama corresponde a la edición que Santiago Sebastián hizo de la obra de Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1985, p. 48, aunque no coinciden estas palabras con la traducción que Daza Pinciano ofreció en 1549, *ed. cit.*, p. 207.

³⁴ De todos estos autores hace mención Marcuello, quien dedica el capítulo LVIII de su *Historia Natural* a las grullas, fs. 177r - 183v.

Francisco de Villaba para ilustrar la virtud de la modestia y la necesidad de conocer las propias limitaciones antes de emprender alguna acción guiados por una excesiva soberbia³⁵ [Fig. 2]. Una interpretación más trascendente es la que ofrece Alonso Remón en su obra *Discursos elógicos y apologéticos*³⁶, quien introduce un halcón (demonio) que persigue a la grulla, amparándose esta en la seguridad que le proporciona la piedra estabilizadora (la virgen María)³⁷ [Fig. 3]. Pero existen variantes en torno a esta costumbre. Plinio añade otra utilidad de la piedra: debido a la gran altura a la que vuelan (ya veremos que la cuestión de la altura de su vuelo también fue interpretada moralmente), en ocasiones no distinguen con claridad el terreno que hay bajo sus alas, por lo que dejan caer la piedra para comprobar si sobrevuelan tierra o mar, y así saber si pueden detenerse o deben continuar hasta encontrar tierra firme.

Pietro Valeriano, haciéndose eco de algunos autores clásicos, afirma que las grullas tragan arena antes de iniciar el vuelo³⁸; esta arena que les sirve de lastre o de alimento (esto dice Eliano)³⁹ será vomitada al llegar a su destino, siendo materia muy apreciada por los alquimistas debido a su propiedad de convertirse en oro⁴⁰.

Las grullas en vuelo muchas veces llevan la piedra en el pico. La interpretación moral que el hombre toma de esta *costumbre*, tiene relación con el silencio,

³⁵ VILLAVA, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613, fs. 81r - 82v.

³⁶ REMÓN, Alonso, *Discursos Elógicos y Apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca san Pedro de Nolasco, primero Padre de la sagrada religión del Orden de nuestra señora de la Merced Redención de cautivos*, Madrid, 1627, fs. 19r - 21v.

³⁷ La estructura tripartita de cada «emblema» en la obra de Remón está encaminada a la glorificación de la vida de San Pedro de Nolasco, y todas las interpretaciones alegóricas se harán en función del elogio del personaje; esta estructura consiste: a) en un elogio y descripción de un episodio de la vida del santo, con su significado alegórico; b) el emblema, con el mote, cuerpo, versos latinos y versos castellanos; c) una nueva interpretación en la que relaciona el dibujo con el episodio hagiográfico. El autor demuestra su predilección por el empleo de imágenes vinculadas al mundo natural, especialmente animalístico, de amplia tradición emblemática: abejas, cocodrilo, arniño, grulla, hormigas, águila, granado, lince, cuervo, cigüeña, olmo y yedra, sirena, cisne, y palma, ayudan a Remón a exaltar al santo San Pedro Nolasco. De esta obra hablaremos más extensamente en un trabajo en curso sobre la hagiografía emblemática.

³⁸ Lo afirma MARCUELLO, Francisco, *ob. cit.* f. 178v. Algunos bestiarios medievales apuntan esta costumbre, como el *Tesoro* de Bruneto Latini o el anónimo de Oxford; *vid.* BALDWIN, Spurgeon (editor), *ob. cit.*, pp. 30 - 31; BIANCIOTTO, Gabriel, (editor), *ob. cit.*, pp. 203 - 204; *Bestiario de Oxford, ob. cit.*, p. 63.

³⁹ De nuevo es Marcuello - *ob. cit.*, f. 178v - quien nos acerca las palabras de Eliano.

⁴⁰ El único emblemista español que escribe sobre esta propiedad de la grulla es Ferrer de Valdecebro, en su obra dedicada a las *Aves* (*vid. infra*, nota 58), f. 134, quien toma el dato de Eliano y Aristóteles. Las mismas autoridades, y algunas más, cita Marcuello, *ob. cit.* f. 177v y 178v, autor que duda de la veracidad de esta costumbre pero que la utiliza como ejemplo moral para el hombre, en f. 183v.

considerado este como una virtud que debe acompañar siempre al hombre prudente, y en particular al gobernante⁴¹. En esta aplicación del símbolo de la grulla se observa un alejamiento de la mentalidad medieval, en un claro intento de trasladar su enseñanza a un ámbito práctico y actual como es la educación del príncipe en un Estado moderno.

La explicación *científica* es la siguiente: cuando las grullas sobrevuelan el monte Tauro acostumbran llevar en sus picos una piedra, para evitar que sus graznidos sean escuchados por las águilas que anidan en esos riscos; de este modo, evitan el peligro tapando sus bocas. Saavedra Fajardo dedica una de sus empresas a la defensa de la discreción del silencio: «Ninguna cosa más propia del oficio de rey que hablar poco y oír mucho»⁴², aunque hace uso de una campana rota y no de un ave para mostrar su doctrina. Juan de Borja, en cambio, sí emplea la grulla sobrevolando el monte Tauro para hacer su alabanza del silencio⁴³ [Fig. 4]. Juan de Horozco, siguiendo a Amiano Marcelino, atribuye este comportamiento al ánsar, «aunque otros dizen esto de las grullas»⁴⁴ [Fig. 5]. Hernando de Soto⁴⁵, que sin duda conoció la obra de Juan de Horozco, dice exactamente lo mismo que su colega, imitando incluso el grabado que ilustraba el emblema del Arcediano de Cuéllar. Tal vez el grabador de los emblemas de Soto relacionaba esta alegoría con la grulla, ya que a pesar de que el texto habla de un ánsar, el dibujo muestra un ave con el característico cuello de la grulla⁴⁶ [Fig. 6]. La memoria icónica de este grabador vuelve a revelarse cuando dibuja una grulla (o cigüeña) con una de sus patas flexionada y una piedra cerca de ella, en el suelo⁴⁷, mientras el texto de Hernando de Soto nos enseña a apreciar el silencio siguiendo en ello el ejemplo de la cigüeña, que carece de lengua [Fig. 7]. Esta mezcla de interpretaciones simbólicas denota la existencia de una tradición visual que se fue enriqueciendo con las aportaciones de

⁴¹ PEDRAZA, Pilar, *El silencio del príncipe*, «Goya», 1985, nº 187-188, pp. 37 - 46.

⁴² SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López, Madrid, 1999, empresa 11, p. 282. Vuelve a hablar del silencio, relacionándolo con la discreción y la cautela, en las empresas 30, 32, 44, 45, 56, 62.

⁴³ BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Bruselas, 1680, pp. 40 - 41. Hay edición moderna, facsímile, por Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1981.

⁴⁴ HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, 1589, libro 3º, emblema XLI, fs. 183r - 184v, cita en 184v.

⁴⁵ SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, fs. 22r - 23v y 123v - 124v; *vid.* la edición facsímile de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1983, pp. V - XXVIII; REVILLA, Federico, *Las emblemas moralizadas de Hernando de Soto. Horizonte y retrato de un intelectual laico bajo los Austrias*, «Goya», 1985, nº 187-188, pp. 113 - 119.

⁴⁶ SOTO, Hernando de, *ob. cit.*, f. 22r.

⁴⁷ SOTO, Hernando de, *ob. cit.*, f. 123v.

nuevos símbolos durante el Renacimiento, sobre todo a partir del descubrimiento y traducción del texto de Horapolo⁴⁸.

La misma vinculación alegórica grullas/silencio la encontramos con anterioridad en el *Bestiario Toscano*, pero la imagen que utiliza para ello es muy diferente: «La grulla es un ave que tiene un largo cuello; y antes de poder depositar la comida en su vientre, tuerce tres veces el cuello a causa de su longitud. Que esta grulla dé verdadero ejemplo al hombre, para lo cual Dios ha dado la sabiduría, y así, antes de hablar debería torcer tres veces su cuello y pensar en lo que dice, para que sea verdad y no sea palabra vana»⁴⁹. Alciato, y en su versión castellana Daza Pinciano, considera que el largo cuello de la grulla representa el vicio de la gula⁵⁰ [Fig. 8].

El comportamiento de la grulla en tierra sigue siendo ejemplo de prudencia y cooperación solidaria. Mientras descansan siempre hay una que vela para prevenir y avisar de cualquier peligro. Para evitar ser vencida por el sueño, la grulla vigilante sujeta una piedra en su pie, y en caso de dormirse, la piedra la alertará con su caída. De este modo, se guarda a sí misma y a toda la comunidad.

La imagen que propone Sebastián de Covarrubias⁵¹ presenta como original innovación, el corazón que sujeta la grulla en lugar de la piedra, grabado con el que explica la compatibilidad de la vida activa y la contemplativa⁵² [Fig. 9]. Antonio de Lorea modifica el punto de apoyo de la grulla, la cual se sostiene sobre una esfera que representa el mundo⁵³. El autor ejemplifica con esta imagen el cuidado de David sobre el pueblo cristiano.

⁴⁸ La versión latina del *Hieroglyphica Horapolli* llegó a ser una fuente básica para el conocimiento de los jeroglíficos. El texto procede de un manuscrito griego aparecido en 1419 y fechado entre los siglos II - IV, el cual se consideró versión de un supuesto original egipcio. Se publicó por primera vez en Venecia por Aldo Manuzio, en 1505, y fue reeditado varias veces. En España realizó una primera edición Juan Lorenzo Palmireno, Valencia, 1556 (aunque esta edición no incluía aún los dibujos); *vid.* Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zárate, Madrid, 1991, con mención a las grullas en pp. 243 - 245, 405 - 406.

⁴⁹ *Bestiario Toscano*, *ob. cit.* pp. 14 - 15 y 30 - 31, cita en p. 14.

⁵⁰ DAZA PINCIANO, Bernardino, *ob. cit.*, p. 222. En la edición de Alciato de Santiago Sebastián, *ob. cit.*, p. 125.

⁵¹ COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, centuria II, emblema 92, f. 192; *vid.* MORALES FOLGUERA, José Miguel, *ob. cit.* pp. 292 - 293.

⁵² En el *Bestiario de Oxford*, *ob. cit.*, p. 64, encontramos esta imagen de la grulla, convertida también la piedra - en el caso de Covarrubias, el corazón - en alegoría de Cristo. Aunque diferentes, ambas son interpretaciones de marcado sentido religioso.

⁵³ LOREA, Antonio de, *David Pecador y David Penitente, primera y segunda parte. Empresas morales político-cristianas*, Madrid, 1674, parte II, emblema 28; *vid.* MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel, *Una historia bíblica en Emblemas*, «Goya», 1985, nº 187-188, pp. 97 - 101.

La marca adoptada por el impresor sevillano Martín de Montesdoca⁵⁴, también aporta una interesante variación de esta imagen de la grulla vigilante, al situarla con su pata extendida apoyada sobre una calavera, precisando con ello la finalidad cristiana de nuestra vigilancia y alertándonos sobre la inexorabilidad de la muerte [Fig. 10].

Ledesma⁵⁵, siempre original en su modo de presentar la doctrina cristiana, relaciona al santo ermitaño Jerónimo con la grulla. La piedra con la que San Jerónimo se golpea el pecho es uno de los atributos que definen la iconografía del santo en su etapa eremita⁵⁶, pero Ledesma la convierte en símbolo al erigirla en el centro de la interpretación icónica del asceta. En su libro *Epigramas y jeroglíficos a la vida de Cristo*, propone el siguiente jeroglífico⁵⁷: «Pintóse una grulla con una piedra en el pie. | *Este sí que a sus passiones | hará buena centinela, | pues como grulla les vela*».

Capítulo aparte merece la figura de Ferrer de Valdecebro, autor de dos libros de emblemas centrados exclusivamente en la moralidad que inspiran los animales. De ellos nos interesa especialmente el que dedica a las aves⁵⁸. En los prólogos de ambas obras manifiesta su intención de moralizar a partir de las enseñanzas de la Naturaleza y sus pobladores: «(...) Estas desdichas lastimosas y calamidades que a

⁵⁴ WAGNER, Klaus, *Martín de Montesdoca y su prensa*, Sevilla, 1982, pp. 45 - 49; VINDEL, Francisco, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485 - 1850)*, Barcelona, 1942, p. 180 y nº 235; otros impresores que adoptaron el símbolo de la grulla en nºs 286, 343, 365, 455.

⁵⁵ LEDESMA, Alonso de, *Segunda parte de los Conceptos espirituales y morales*, Barcelona, 1607, pp. 219 - 223.

⁵⁶ RICE, Eugene F., Jr., *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore/London, 1985; ROIG, Juan Fernando, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1991, pp. 149 - 150. Una historia sobre la iconografía de este santo, en MORENO, Francisco, *San Jerónimo. La espiritualidad del desierto*, Madrid, 1994, pp. 213-217; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, «*Sedes virtutis quadrata*». *Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes*, in «Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro», Madrid, 2000, pp. 209-223, y especialmente dedicadas a San Jerónimo, 210-212; RUSSO, Daniel, *Saint Jérôme en Italie. Etude d'Iconographie et de Spiritualité (XIIIè-XVè s.)*, Paris-Rome, 1987; MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, *La difusión popular de la faceta eremita de San Jerónimo en el siglo XVII español*, «*Via spiritus*», Porto, 2002, nº 9, pp. 147-183.

⁵⁷ LEDESMA, Alonso de, *Epigramas y jeroglíficos a la vida de Cristo*, Madrid, 1625, f. 33v. Las numerosas ediciones de las obras de este autor pocas veces incluyen algún grabado que ilustre el texto, situación que se observa con frecuencia en los emblemas, *vid.* INFANTES, Víctor, *La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas*, in «Literatura Emblemática Hispánica. I Simposio Internacional», A Coruña, 1996, pp. 93 - 109.

⁵⁸ FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Gobierno general, moral y político, hallado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus natvrales virtvdes y propiedades*, Madrid, 1670.

nuestro siglo siguen, me ha obligado a buscar en los irracionales enseñanza, sacándola de sus nativas propiedades, para que triunfe gloriosamente la virtud, del vicio; la verdad, del engaño. Y sea para enmienda de nuestro vivir. (...) No destinó el Cielo a los animales para el servicio material del hombre solo (...) De donde es preciso que sus perfecciones a más elevado ministerio sirvan»⁵⁹; y «Porque siguiendo el Autor a la naturaleza (...) los jeroglíficos y enigmas que ella escriuió con las plumas de sus Aues, con ellas mismas las declara y explica, reduciendo con arte ingeniosísimo a práctica, las ideas de la naturaleza, en que se encerrauan tan arcanas, profundas y recónditas doctrinas»⁶⁰. Afirma, con una elevada dosis de soberbia, haber sido el primero en «hazer política de sus propiedades»⁶¹ y ataca duramente a aquellos que lo ponen en duda⁶².

En realidad, su obra nos recuerda a la publicada anteriormente por Francisco Marcuello; son obras muy similares en sus planteamientos⁶³. Marcuello tiene un afán más totalizador, no conformándose con la moralidad que puede extraerse de los animales (aunque dedica sus mejores páginas a ello en cada capítulo) y ampliando su interés con la información naturalista (y mitológica) de los animales. Ferrer de Valdecebro, menos científico, mezcla los datos descriptivos con las historias a ellos atribuidos.

Respecto a la grulla⁶⁴, recoge todas las propiedades que se le atribuyen:

⁵⁹ FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Gobierno general, moral y político, hallado en las fieras y animales sylvestres; sacado de sus natvrales propiedades y virtvdes*, Madrid, 1680, cita en «Argvmento».

⁶⁰ FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Aves*, *ob. cit.*, cita en «Aprobación del Dr. Don Fco. Andrés de Palacios».

⁶¹ FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Fieras*, *ob. cit.*, cita en «A quien leyere».

⁶² En el prólogo de la segunda parte dedicada a las *Aves*, *ob. cit.*, dice: «Dixe en la primera parte deste Gouierno, que auía sido el primer inuentor yo de este linage de Gouierno Político y Moral; lo repito aora, porque huuo quien dixo que auía visto el assumpto mismo, la trabaçón, engarce y erudición en otra lengua: la tuuo tan ligera como el pensamiento. He sido el primero y solo, que ha discurrido y escrito esta materia hasta oy con esta consecuencia; y como no tengo vanidad de serlo, no tengo sentimiento de que digan que no lo soy. Aquello lo deuo al Señor, esto al desengaño. Sirua de aprouechamiento, que esta será mi mayor vanidad, porque esse es solo mi empeño. Empero justo será que se dé lo que es del César al César».

⁶³ Roig Condomina se pregunta sobre el carácter emblemático o no de la obra de Ferrer de Valdecebro, en ROIG CONDOMINA, Vicente M^a, *Los emblemas animalisticos de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, «Goya», 1985, n^o 187-188, pp. 81 - 86, especialmente pp. 85 - 86. Realmente, la obra de Valdecebro y la de Marcuello podrían adscribirse al mismo género impreciso (¿emblemático? ¿científico?), pero es la intención y concepto del turolense lo que convierte su obra en emblemática.

⁶⁴ FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Aves*, *ob. cit.* fs. 132v - 136v.

vigilantes en tierra, previsoras durante el vuelo y solidarias siempre, y el grabado nos la muestra en el suelo con la piedra en una de sus patas⁶⁵ [Figs. 11 y 12].

Este autor menciona su capacidad de predecir tempestades, pero las señales que indican al hombre este fenómeno son modificadas por el emblemista. Él dice que en caso de tempestad vuelan hacia atrás, aunque la tradición asegura que su vuelo a gran altura es garantía de bonanza, y cuando descienden para volar bajo hay que esperar tormenta. Marcuello escribe sobre esto: «De la manera que las Grullas, si vuelan muy baxas y junto a la tierra, denotan tempestad, y si vuelan muy altas, serenidad; assí es cosa cierta que los que en esta vida bolaren siempre baxos y apegados a las cosas de la tierra, denotan la tempestad que después han de tener en el infierno; pero los que vuelan alto, por la contemplación y exercicio de las virtudes, y perseueran en ellas hasta el fin de la vida, significan la serenidad de la Gloria que después han de gozar»⁶⁶.

A pesar de que los animales han dejado de ser mero reflejo de Dios, portadores de una simbología trascendente que explica la creación del mundo, hemos comprobado que aún son muchos los conceptos medievales que perduran en los siglos XVI y XVII en torno a la Naturaleza, muchos de ellos reinterpretados para orientar al hombre en su actitud y comportamiento social. Una de las leyendas sobre las grullas que circularon desde la Antigüedad, relata su ancestral lucha con el pueblo pigmeo. Esta historia la encontramos en Aristóteles y Plinio⁶⁷; Ovidio refiere una fábula para explicar esta enemistad⁶⁸. Todo ello llega hasta Ferrer de Valdecebro, quien evita pronunciarse ante tan inaudito enfrentamiento sin antes demostrar – con numerosas citas de Autoridades –, la existencia de los pigmeos (dedica cuatro páginas a esta demostración)⁶⁹.

Juan de Mandevila, en su fantástico libro de viajes, recoge esta lucha de las grullas y los pigmeos, y añade una historia no menos fabulosa sobre la existencia de los hombres-grulla⁷⁰. Esta última historia, así como la que Marcuello pone en boca

⁶⁵ Este dibujo, que representa la vigilancia de este animal, parece copiado de GIOVIO, Paulo, *Diálogo de las Empresas militares y amorosas*, Lyon, 1561 (algunas ediciones anteriores no llevaban ilustraciones). Se ofrece el dibujo que ilustra la obra de Giovio, para que el lector pueda apreciar esa «influencia».

⁶⁶ MARCUELLO, Francisco, *ob. cit.* f. 183v.

⁶⁷ MARCUELLO, Francisco, *ob. cit.* fs. 179r - 180r.

⁶⁸ CHOMPRÉ, Pierre, *Diccionario Abreviado de la Fábula*, Madrid, 1995, p. 364 (voz «Pigmeos»).

⁶⁹ FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Aves, ob. cit.* fs. 135r - 136v.

⁷⁰ MANDAVILA, Juan de, *Libro de las maravillas del mundo*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, 1984, p. 136.

de Eliano sobre la grulla marina⁷¹, nunca fueron adoptadas por el didactismo emblemático, quedándose ante la inestable barrera que separa(ba) ciencia y ensueño.

Ana Martínez Pereira

⁷¹ No puedo dejar de escribir esta magnífica teoría sobre el origen de la grulla marina, leída en un tratado *científico* de Historia Natural: «Tratando Eliano de la Grulla marina, que es muy parecida a esta ave en la cabeza, afirma por cosa cierta que se cria este pescado de la simiente de las Grullas, que después de auerse juntado con los machos, estando derechas, como atrás auemos dicho, se les cae en el mar por no auerla recebido bien, quando huyendo del frío dexan a Tracia», en MARCUELLO, Francisco, *ob. cit.* f. 181r.



Fig. 1. Bernardino Daza Pinciano, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon: Guilielmo Rovillio, 1549, p. 207

DEL MODESTO.

81



Y A Vez qual lleuan en los pies balando
Las veladoras Grullas por el Cielo
Piedras por la tze, en milagroso vando,
Para que el viento no les turbe el buelo.
P. e: quando el ayre del lo: r soplando
Te quiera en alto arrebatat del suelo,
De tu conocimiento
Puedes hazerle peso al pensamiento
L Et sciunt

Fig. 2. Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeça: Fernando Díaz de Montoya, 1613, f. 81r.



Fig. 3. Alonso Remón, *Discursos elógicos y apoloéticos*, Madrid: viuda de Luis Sánchez, 1627, f. 21v.

EMPRESAS MORALES. 41



G 3

MISE

Fig. 4. Juan de Borja, *Emblemas morales*, Bruselas: Francisco Foppens, 1680, pp. 40-41



Fig. 5. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia: Juan de la Cuesta, 1589, libro 3^o, f. 183r.

MORALIZADAS. 22

Mors & vita lingua.

La muerte y vida es la lengua.



*Haze del silencio prueva,
T a su vida le compassa,
Quando el Tauro el Ansar passa,
Pues piedra en el pico lleva.
Con ella engañando va
Los de Aguilas inhumanos,
Que en la lengua, y en sus manos
La muerte y la vida está.*

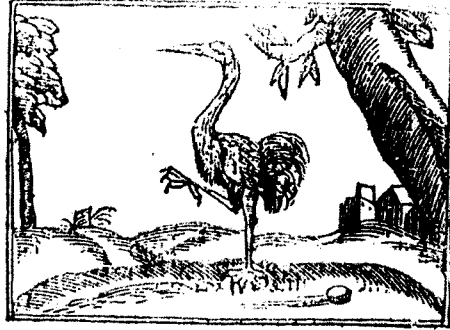
TA

Fig. 6. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid: Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599, f. 22r.

EMBLEMAS

Silentium.

Signifícase el silencio.



*Aue milagrosa soy,
Pues q sin lengua he nacido,
y al viejo padre en el nido
Sustento y descanso doy.
Soy la piadosa Cigüeña,
Honrada por ser piadosa:
Mas hazeme mas famosa
Lo que en mi el silencio enseña.*

Entre

Fig. 7. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid: Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599, f. 123v.

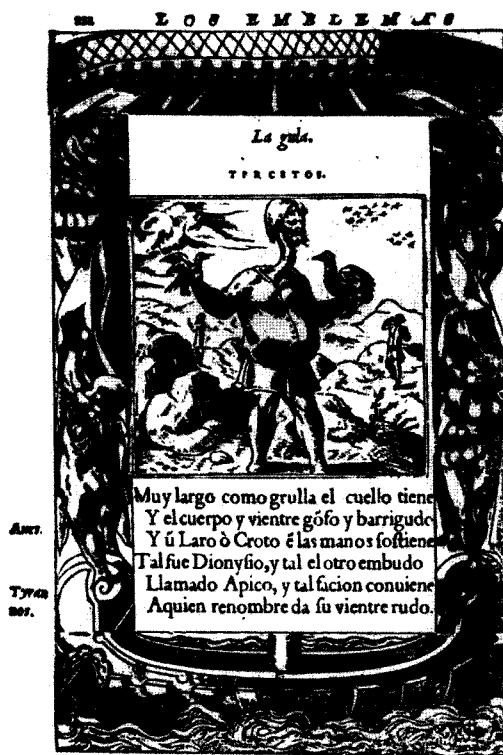


Fig. 8. Bernardino Daza Pinciano, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon: Guilielmo Rovillio, 1549, p. 222



Fig. 9. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid: Luis Sánchez, 1610, cent. II, embl. 92, f. 192r.



Fig. 10. Marca del impresor Martín de Montedoca, 1554 - 1558

LIBRO ONZE.
PROPIEDADES DE LA
GRVLLA:



CAPITVLO: LX.

AVe de Palamedes llaman los Poetas a este pa-
xaro, ò Auc. Naupliades, por Naupleo. Y la
razon es, porque fue el primero que aduirtió
que quando vuelan, ò están muchas juntas (y de ordi-
nario lo están) forman tres letras Griegas, que son es-
tas γ ν λ y corresponden a estas Castellanas g i l.
Núes.

Fig. 11. Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político hallado en las Aves más generosas y nobles*, Madrid: Melchor Alegre, 1670, f. 132v.



Fig. 12. Paulo Giovio, *Diálogo de las Empresas militares y amorosas*, Lyon, Guilielmo Rovillio, 1562

O TEMA DA VELHA NAS CANTIGAS D'ESCÁRNIO E MALDIZER

“L'effet de l'œuvre et sa réception s'articulent en un dialogue entre un sujet présent et un discours passé; celui-ci ne peut encore «dire quelque chose» à celui-là (...) que si le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans le discours passé et la perçoit comme la réponse à une question qu'il lui appartient à lui, de poser maintenant” (JAUSS; 1978: 247).

Antecede o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*¹ o pequeno e fragmentário tratado de poética - *Arte de Trovar* -, que, numa redacção datável do séc. XIV², ensaia um dos primeiros paradigmas classificatórios da poesia lírica profana em galego-português. Aí, o anónimo poeticista não só secciona a produção trovadoresca em três géneros maiores, as *cantigas de amor*, as *de amigo* e as *d'escárnio e de maldizer*, como também, e ancorado em critérios de ordem enunciativa, distingue os primeiros dois, do terceiro. Assim, o *Capítulo iii*³ estabelece como traço distintivo

¹ Como é já habitual, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, será, futuramente, designado pela sigla B, e o *Cancioneiro da Vaticana*, V.

² Cf. TAVANI; 1988: 36-38; OSÓRIO; 1998: 5. Num outro texto, Tavani coloca a possibilidade de a sua elaboração ter sido feita, muito provavelmente, “(...) a uma certa distância cronológica da época de composição das cantigas, quando o eco dos feitos que as provocaram e da própria ideologia que as motivara se tinha atenuado ou inteiramente dissolvido” (LANCIANI e TAVANI; 1993: 69). Por outro lado, e embora esta circunstância pouco esclareça sobre a eventual data de redacção da poética, é importante recordar que a *Arte de Trovar* inaugura B, apócrifo quinhentista (Cf. FERRARI; 1993: 119-123).

³ Transcreva-se o conteúdo do capítulo quarto: “E por que algunas cantigas hy há en que falam eles e elas outrosy, porē he bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo, por que sabede que se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outra amor, por que se move a rrazō d'ele como vos ante disemos, e se elas falam na primeira cobra he outrosy d'amigo, e se ambos falam ē hũa cobra outrosy he segundo qual deles fala na cobra primeiro” (D'HEUR; 1975: 325).

das *cantigas de amor* o facto de serem *elas* a falar na *primeira cobra* e aponta como suficiente condição categorizante das *cantigas de amigo* o serem *elas* a falar na *primeira cobra*.

Se aceitarmos que “A primeira función dunha arte poética será pois a de extraer do *corpus* textual ó que se refire os elementos – temáticos, retóricos, lexicais, sintagmáticos, eventualmente métrico-rítmicos e, sobre todo, tópicos – que poidan contribuir á formulación (...) dun determinado paradigma categorial (...)” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 18), teremos, então, de concluir pela insuficiência e incompletude desta proposta de classificação, que elege como elemento diferencial genológico para as *cantigas de amor* e *de amigo* apenas a prioridade da enunciação.

Conferindo a redacção dada aos *capitulos v*⁴ e *vj*⁵, verifica-se que a autonomia das *cantigas d’escárnio e maldizer*, face aos dois outros géneros maiores, decorre da circunstância de *os trovadores quererem dizer mal d’alguẽ ã elas*. Singularizam-se as *de escárnio* relativamente às *de maldizer*, já não pela intenção enunciativa, que compartilham, mas pela presença ou ausência de marcadores linguísticos, i. é. de *palavras cubertas que ajã dous entendymentos*. Comprova-se, igualmente, que o designativo *cantigas d’escárnio* é extensivo, de um modo inclusivo, às *cantigas de meestria*, às *de rrefrã* e às *de joguete de arteyro*, quer destas ressalte a *voluntas* do trovador, quer não.

Assim sendo, infere-se da *Arte de Trovar* não só as insuficiência e incompletude já assinaladas, como ainda a flutuação e heterogeneidade de normativas. Na verdade, (i) assiste-se à substituição do critério de natureza enunciativa, actuante na descrição das *cantigas de amor* e *de amigo*, pela validação do critério que atende às intencionalidades comunicativas, para o caso das *cantigas d’escárnio e maldizer*; (ii) procede-se à junção indiscriminada de composições cuja tipologia assenta, antes de mais, em formas estróficas (referimo-nos as *cantigas de meestria* e às *de refrã*), com textos particularizáveis por um eventual ‘propósito de’, pela presença de uma *voluntas*.

Numa tentativa de circunscrever as motivações de tão compendiada teorização, inclinamo-nos a admitir que, muito mais do que por inabilidade hermenêutica, o tratadista ter-se-á movido “(...) sobretudo por razões de ordem ética nas observações

⁴ “Cantigas d’escarneo som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d’alguẽ ã elas, e dizẽ-lho per palavras cubertas que ajã dous entendymentos pera lhe-lo nõ entenderen ... ligeyrament<e>. E estas palavras chamã os clerigos hequivocatio. E estas cantigas se podẽ fazer outrosy de meestria ou de rrefrã. E pero que alguũs dizẽ que a hy algũas cantigas de joguete d’arteyro” (D’HEUR; 1975: 327).

⁵ “Cantigas de mal dizer son aquela<s> que fazẽ os trobadores [...] descubertamente, ã elas entrã palavras a que queren dizer mal e nõ aver outro entendimento senõ aquel que queren dizer chaamen<te> e outrossy as todas fazem dizer [...]” (D’HEUR; 1975: 331).

críticas e normativas que exarou (...)” (OSÓRIO; 1998: 9). Reconhecendo, embora, nas anotações do extensor a observância de condicionantes *éticas*⁶, embicamos, porém, em questões prementes, que resultam da sistematização disposta na *Arte de Trovar*, e que têm como correlato dificuldades acrescidas na seriação dos géneros, nomeadamente das *cantigas d'escárnio e maldizer*.

Em primeiro lugar, sublinhamos que o tratado em pauta, ao adscrever o acto de *dizer mal* tanto às *cantigas d'escárnio*, quanto às *de maldizer*⁷, priva a distinção de qualquer proficiência operatória, pois, perante uma realização poética em concreto, em que ‘alguém diz mal de outrem, ou de algo’, o leitor pode aleatoriamente aplicar quer uma designação, quer outra, constatando assim a sua inoperância distintiva. Foi, pois, no sentido de minimizar eventuais implicações críticas motivadas pela insegurança classificatória da poética, que Tavani ideou uma solução simplificadora, que também adoptaremos: “Por isso, acollendo a proposta unificadora contida implicitamente nos cancioneiros, tamén nas páxinas a seguir **tanto as cantigas de escarnio como as de maldicir serán consideradas, en conxunto, como manifestacións dun único tipo de composición (...)**” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 15).

De seguida, salientamos que também a *Arte de Trovar* agrega as composições em três conjuntos maiores, em consonância com a divisão orgânica dos próprios Cancioneiros, que, como se sabe, reparte as peças líricas por três secções, Autorizada pela estrutura cancioneril, a normativa encontraria justificação para o seu procedimento, não fosse o óbice de ter anexado, na fracção supostamente reservada às *cantigas d'escárnio e maldizer*, textos de diferentes tipologias como uma *cantiga*

⁶ A este propósito, observa Tavani que “O extensor da Poética portuguesa prefere portanto exibir a sua **cultura clerical** (...) mais do que oferecer notícias sobre os textos ou os trovadores que os elaboraram” (LANCIANI e TAVANI; 1993: 69).

⁷ Aplicando as normativas da *Arte de Trovar* ao estudo comparado dos géneros, Jorge A. Osório afirma, com justeza, que “(...) o redactor caracteriza as cantigas escarninhas pelo facto de elas servirem aos trovadores quando queriam «dizer mal d'algucen en elas», o que **implicitamente faz supor** que nos dois géneros líricos tal atitude não era possível” (OSÓRIO; 1998: 9). Para um aprofundamento da questão relativa à adjudicação do ‘maldizer’ aos dois outros géneros, seria interessante reler o artigo de José Carlos Miranda, onde, em análise à composição B 960; V 547, da autoria de João Airas de Santiago, o medievalista é confrontado com o “(...) carácter insólito dos motivos (...)”, e com “(...) um arrojo de intenções e uma desenvoltura expressiva que não é corrente encontrar-se nos trovadores peninsulares, pelo menos em cantares classificados dentro deste género” (MIRANDA; 2001; 35). Do mesmo autor, e não menos interessante, é o artigo “Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de *Amigo*”, Porto, 1996. Aqui, Miranda torna evidente que o significado profundo do sintagma ‘dizer mal’, aplicado ao estudo da dialéctica *cantiga de amor* vs *cantiga de amigo*, pode adquirir outras nuances.

de vilão, uma *cantiga de seguir*, uma *tenção*, ou um *pranto*. Nas palavras de Tavani⁸, esta libração – quantas vezes contrariada pelas rúbricas atributivas dos Cancioneiros! – criou um efeito nivelador perverso, mais que não fosse porque não preveniu a possibilidade da *cantiga d'escárnio e maldizer* poder ser perspectivada “(...) a *negativo*, como conjunto indiferenciado de todas as poesias galego-portuguesas que *não* pertencem aos outros dois géneros principais” (LANCIANI e TAVANI; 1993: 138). Constituindo o acervo de textos por nós seleccionado um agregado relativamente homogéneo de composições satíricas (leia-se de *cantigas d'escárnio e de maldizer*), limitamo-nos, por agora, ao apontamento aqui inscrito.

O terceiro e último enleio suscitado pelo conteúdo da *Arte de Trovar*, no que se refere ao assunto em epígrafe, prende-se, desta feita, com a antítese criada em torno da comparência/ou não das *palavras cubertas que ajã dous entendimentos*, ou, como lhes chamam os clérigos, *hequivocatio*. Aparentemente, a noção de equívoco afigura-se como o traço pertinente das *cantigas d'escárnio e maldizer*, sendo que, e no que toca às suas concretizações líricas, a pertinência do traço é aporética, porque multipolar. Não terá sido, portanto, por acaso que o redactor transferiu o encargo da preceituação para o foro dos *clerigos*, alcançando deste modo um duplo objectivo: desresponsabilização e autentificação do ensinamento pela *auctoritas* clerical.

De facto, o leque das conceptualizações de *equivoco* vão de “*interprétation à double entente*”, a “(terme, mot) qui peut s’interpréter en différents sens, s’appliquer à différentes choses” ou a “*mauvais jeu de mots, calembour*” (LAUSBERG; 1980: 340). Não há como iludir a distância que separa a dupla e/ou múltipla intelegibilidade [*double entente*], da homofonia e homonímia lexicais [*calembour*], mais que não seja porque os termos, e respectivos conceitos, relevam de campos linguístico-literários afins, mas diversos. Enquanto que estes fazem apelo a conteúdos do campo da linguística, *grosso modo*, aqueles remetem para competências da área da semântica e da semiótica, que, as mais das vezes, implicam o leitor como parte activa do processo de [re]semantização.

Perante o exposto, parece-nos razoável alvitrar que a equivocabilidade das/nas *cantigas d'escárnio e maldizer* surte da dinâmica semântica *in situ* entre a literalidade e a sócio-figuração de códigos, resultando também do dialogismo entre

⁸ Num registo crítico afirma o estudioso: “(...) o “xénero” satírico, en lugar de ser marcado coma os outros dous, tense transformado nun contendor no que conflúen tódalas poesias líricas galego-portuguesas que non son inequivocamente clasificables dentro dos xéneros do rexistro amoroso.” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 8).

a *voluntas* do enunciador e a *perspicientia*⁹ do leitor. Por sua vez, o processo de manipulação de códigos e da sua reintegração em fluxos de significados sofismáveis, pressupõe, na construção dos universos de sentido satirizantes próprios das *cantigas d'escárnio e maldizer*, o recurso a instrumentos retórico-literários subsidiários do equívoco (ironia, comparação, imagem, metáfora, *dissimulatio* e *simulatio*, *ambiguitas*, *obscuritas*...) ¹⁰, como aparato modalizante de uma realidade historicamente marcada ¹¹. A conclusão a que chega Lindeza Diogo, depois de aturada investigação, não podia ser mais esclarecedora: “O *escarnho* é um caso forte de *englobement* artístico e interessado da recepção; os seus códigos retóricos são sociabilidade *como assunto* transposta para o plano das formas de expressão” (LINDEZA DIOGO; 1998: 436).

Aqui chegados, parece-nos produtora revisitar as teses em torno da eclosão da instituição trovadoresca, enquanto manifestação cultural de dissenções sociológicas várias, mormente biopolíticas. Por outras palavras, importa não só interrogar a ‘sociabilidade como assunto’, como ainda os assuntos dessa mesma sociabilidade.

Começemos pelo fim: a crítica contemporânea tem ventilado a forte convicção de o movimento trovadoresco poder ser considerado como um mecanismo, ao alcance dos filhos segundos ¹², de sublimação de um estado de carência provocado

⁹ *Perspicientia, ae*, no sentido figurado que o termo pode ter: inteira compreensão, em dependência, naturalmente, das competências de leitura do receptor.

¹⁰ Cf. Lausberg, op. cit.

¹¹ A crítica literária contemporânea é unânime em reconhecer nas *cantigas d'escárnio e maldizer* um determinado valor documental; ou seja, admite consensualmente que entre as construções poéticas e a realidade histórico-social coeva se criaram laços de interdependência. Diz-nos Rodrigues Lapa que “Como se vê, a esfera da nossa veia satírica não é o mundo dos sonhos, mas o mundo real, palpável, em que se agitam os homens” (LAPA; 1995: 10). Pelo seu lado, José Carlos Miranda, no seu estudo dedicado a uma cantiga satírica de Martim Soares (B 127) sustenta que “o texto que dedica ao rapto em causa está todo ele marcado por esses mesmos traços característicos da sua escrita, empolados ainda certamente por uma vivência muito próxima dos acontecimentos, que o trovador interpreta mais do que relata. Trata-se, para além de um belo texto, de um documento muito preciso que delimita aspectos essenciais da mentalidade da nobreza de então (...)” (MIRANDA; 2001: 14). Jorge Osório não deixa de reconhecer que “Não obstante, porém, as limitações referidas, está fora de dúvida que aos olhos do leitor de hoje, as cantigas escarninhas se individualizam frente às restantes pelo facto de comportarem uma dose claramente superior de informações que extravasam o domínio rigorosamente poético” (OSÓRIO; 1998: 13). Nota, ainda, Resende Oliveira que “A cantiga de amor desdobra-se em cantiga de amigo e abre-se, de um modo mais evidente à sátira, condicionada, por sua vez, pelas diferentes fracturas observadas numa estratigrafia que contempla não só o microcosmos do autor ou do meio trovadoresco no qual se encontra inserido mas também da elite política ou das diversas camadas sociais com as quais, de algum modo, o trovador entra em contacto” (OLIVEIRA; 2001: 19-20).

¹² Para Resende Oliveira “As clivagens que, com o aproximar dos finais do século XII, se começaram a detectar no seio da nobreza (...) [e] A hierarquização dos ramos familiares resultantes do

pela passagem do modelo de estrutura de parentesco cognático e bilinear, para o sistema agnático e unilinear¹³.

A alteração das estruturas de parentesco, que se verificaram um pouco por toda a Europa Ocidental, e, naturalmente, também em Portugal, nos alvares do séc. XII¹⁴, terão conduzido os segundogénitos a uma situação de privação de bens materiais e simbolicamente inalienáveis: terra, mulher, casamento e progenera¹⁵. O rosto visível desta sonegação¹⁶, no que ao trovadorismo respeita, foi a transformação da mulher “(...) no grande centro de atenções, no lugar para onde convergem todos os olhares: adulada e idolatrada nas cantigas de amor, ansiosa nas cantigas de amigo e referida ainda, com pormenores mais realistas, nas cantigas de escárnio e maldizer” (OLIVEIRA; 2001: 27).

Em bem da verdade, cumpre que se diga que os filhos segundos, ao se verem subtraídos dos seus direitos elementares, e não encontrando soluções de vida consentâneas com o seu estatuto nobre, foram-se convertendo em verdadeiros pólos geradores de perturbação e conflitualidade social, uma vez que enveredaram pelo culto da violência, muitas vezes gratuita¹⁷. Em prol do bem comum e em defesa da manutenção da *Pax* e da *Ordo* urgia, por conseguinte, a implementação de um programa sócio-educativo através do qual fosse pacífico ‘domesticar’ estes cavaleiros jovens, os *juvenes*, no contexto que lhes era conatural: a corte.

favorecimento do primogénito na herança patrimonial, a conseqüente marginalização dos filhos segundos e a reformulação das estratégias de aliança por via do matrimónio criavam, na realidade, as condições para a adopção de novas correntes culturais e para o aparecimento de textos que reflectissem ou pudessem ajudar a superar as fracturas então verificadas” (OLIVEIRA; 1996: 666).

¹³ Acolhemos, aqui, as palavras de José Mattoso: “Podemos admitir em termos esquemáticos, que os dois grandes modelos de estrutura do parentesco mais adoptados no Ocidente foram o agnático e unilinear, por um lado, e o cognático e bilinear, por outro. (...). Enquanto que o primário origina sociedades que põem o acento na sucessão hereditária, o segundo encontra-se nas que preferem a associação de parentes afins da mesma geração (...). No primeiro caso há exclusão dos filhos segundos, rejeitados para porções secundárias dos domínios, ou completamente impedidos de herdar; para isso, são convidados a ir servir na guerra ou como vassalos de senhores poderosos, são impedidos de casar ou ficam na casa paterna como subordinados do irmão que se tornou chefe da linhagem” (MATTOSO; 1982: 107-108).

¹⁴ Cf. MATTOSO; 1982: 108 e ss.

¹⁵ São vários os estudos que reiteram esta ideia fundamental. Veja-se MIRANDA; 2001: 13-14; OLIVEIRA; 2001: 30; LINDEZA DIOGO; 1998: 227-228 e 234-235; LINDEZA DIOGO; 1998^a: XLIII.

¹⁶ Cite-se Resende Oliveira: “A obsessão pela mulher – e o seu conseqüente endeusamento – somente poderia partir de um lugar marcado pela *ausência*” (OLIVEIRA; 2001: 30).

¹⁷ Diz-nos a historiadora: “No descontentamento destes filhos segundos estará uma causa, entre outras, de inúmeras agitações, traduzidas em violências e abusos. Frequentemente buscavam uma forma de obter riqueza e prestígio nas cortes das grandes casas senhoriais, servindo estes senhores e acompanhando-os nas suas cavalgadas e violências. Isto é, constituíam verdadeiras clientelas no interior dos grupos nobiliários” (NOBRE VELOSO; 1996: 105).

A *cas del rei* passou, então, a assumir a responsabilidade de promanar os ditames comportamentais reguladores da convivialidade entre pares¹⁸. Para o efeito, e tendo em conta que o que se aspirava era a repressão dos impulsos, as diferentes cortes ocidentais adoptaram o modelo de cortesia amatória¹⁹, o *fin'amors*. De modelo comportamental, a axiomática do *fin'amors* distendeu-se à globalidade das actividades cortesãs, com particular relevo no domínio das artes e letras, vindo, deste modo, a configurar-se também como uma 'escola de trovadores'.

Em paridade com o modelo cortês do *fin'amors*, embora num âmbito circunscrito à corte toledana²⁰ de Afonso X, *Las Siete Partidas Del Rey Afonso el Sabio* também contribuíram para a conformação do ideal de cortesão, tendo por espelho o modelo do bom príncipe. A corte, ou o palácio tal como é preconizado pelas *Las Siete Partidas*, sendo *el lugar do el rey se ayunta paladinamente para hablar con los homes; (et esto es en tres maneras, ó para librar los pleytos, ó para comer, ó para hablar engasajado)*²¹, incumbiu-se de regulamentar a disciplina da fala, segundo a noção estoíca e epicurista de equilíbrio²².

Nesta medida, *Las Siete Partidas*, ao longo do seu *Título IV*, ocupam-se do bom uso da palavra por parte do rei. Aqui, é postulado que *'non convenie á rey ser muy fablador (...) porque el uso de las muchas palabras envilece al que las dice'*²³, e por isso recomenda-se um emprego que não seja nem *'menguado'*²⁴,

¹⁸ Leontina Ventura apresenta, em linhas genéricas o perfil ideal do cavaleiro "No próprio ideal cavalleiresco o valor guerreiro fundia-se agora com o das virtudes morais e intelectuais. Não, certamente, com os mesmos valores morais do clero. A distinção (*discretio*) já se não fundava, como para a nobreza guerreira, sobre as proezas, mas sobre o cuidado que se tinha de polir as linhagens, de cuidar da sua elegância e da discrição dos seus gestos, de se guiar pelas melhores maneiras e também (como antes) de possuir riqueza e poder suficientes para ser *generosus*. O sistema de educação, consequentemente de valores, a moral de corte, tornou-se essencial. Tornou-se um código social que garantia uma certa ordem" (VENTURA; 1996: 223-224).

¹⁹ "O amor cortês contribuiu para a consolidação da ordem, inculcando uma moral fundada em duas virtudes, a moderação e a amizade. Exercício de controlo, ele convidava o cavaleiro a dominar-se a si próprio, a conter-se, à «continência», a controlar as suas paixões, e as mais petulantes, as que são inflamadas pelas pulsões da carne" (DUBY; 1990: 344).

²⁰ Recordamos, desde já, que a corte toledana de Alfonso X († 1284) deu abrigo ao movimento trovadoresco no seu momento de Expansão, ou seja de 1240 a 1300 (Cf. OLIVEIRA; 2001: 158). Acrescentamos ainda que este lapso de tempo coincide com o período de maior produção de textos satíricos.

²¹ *Las Siete Partidas*..., Título IX, Lei XXIX, p. 85.

²² Na verdade, o 'bom uso da palavra' prescrito pelas *Siete Partidas* é inspirado na noção aristotélica de palavra, como marca distintiva do homem. É igualmente uma directriz que actualiza os preceitos de *apatheia* (supressão das paixões, dos excessos) e de *ataraxia* (equilíbrio interno entre o prazer e a dor, conducente à felicidade).

²³ *Las Siete Partidas*..., Título IV, Lei II, p. 21.

²⁴ Idem, Título IV, Lei III, p. 22.

nem *'desconveniente(s)'* ²⁵, visto que pelas palavras *el siso del home es conocido* ²⁶.

Salvaguardando outras *elegantiae morum*, facilmente se depreende que o uso adequado da palavra é um dos fundamentos da cortesia; é sinal de distinção do ser curial, logo mostra de sociabilização ²⁷. Assim sendo, conclui-se que a sociedade cortesã de então, ao perspectivar a modelação da palavra como condição *sine qua non* do código de refinamento, fazia dessa mesma modelação/sociabilização, um assunto passível de debate no seio da hierarquia de iguais.

Se se aceitar que a palavra (modelo e assunto de sociabilidade, ao mesmo nível que a *fin'amors*) se constituiu como um eixo estruturador do movimento trovadoresco, resta-nos indagar qual o lugar que o *falar en manera de gasajado* ²⁸ ocuparia numa corte escola de trovadores, manietados por *ars dicendi* de tão elevado virtuosismo? Reformulando e restringindo a questão, perguntamo-nos se seria a equivocabilidade (literalidade + sócio-configuração de códigos) própria das composições satíricas o resultado da aplicação destas determinantes pedagógicas à comunidade trovadoresca? Em caso afirmativo, trata-se, para nós, de averiguar em que medida a sátira que incide sobre o *tema da velha* "(...) sem deixar de fazer sistema com toda a lírica de amor, pode integrar *este* dispositivo pedagógico" (LINDEZA DIOGO; 1998: 398).

Rodrigues Lapa identificou, no núcleo das cantigas satíricas em galego-português, seis temas fundamentais, não sem alertar, desde logo, para o carácter inacabado da sua proposta de classificação ²⁹. Mas, Graça Videira

²⁵ Idem, Título IV, Lei IV, p. 23. O sentido de palavra *'desconveniente'* é esclarecido como "*grant alabanza de si; loor enganosa e el denuesto (...) [que] es atrevimiento et deslealt. E el denuesto (...) es a de las tres maneras de denostar, et aun la mas escarnida de todas, et la outra es diciendo mal de sus mayores (...). O rei se debe mucho guardar e es tenuto de escarmentar á los que tales palabras dixisen*" (Título IV, Lei IV, p. 24).

²⁶ Idem, ibidem.

²⁷ Para uma melhor compreensão do que aqui vem sendo exposto, veja-se LINDEZA DIOGO; 1998: 413-420.

²⁸ Dizem-nos *Las Siete Partidas* que "(...) quando es para fablar como en manera de gasajado, asi como para *departir* ó para *retraer*, ó *judgar de palabra*, ninguna destas non se debe de facer sinon como conviene: ca el departir debe seer de manera que non mengue el seso al home por él, asi como ensañando-se: ca esta es cosa que le saca mucho aina de su siesto: mas conviene que lo faga de guisa que se acreciente el entendimiento por él, hablando en las cosas con razon para allegar á la verdat dellas" (Título IX, Lei XXIX, p. 85). Aconselham a que ao *retraer* o façam "(...) de guisa que digan por palabras complidas et apuestas lo que dixieren (...)" e que o *judgar de palabra* deva "(...) ser dicho de manera que aquel á quien julgaren non se tenga por denostado, mas quel haya de placer, et hayan de rir dello tambien él como los otros que lo oyeren" (Título IX, Lei XXX, p. 86).

²⁹ Como se sabe, Rodrigues Lapa identifica na secção das *cantigas d'escárnio e maldizer* seis temas fundamentais: deserção dos cavaleiros na guerra de Granada; traição dos alcaides de D. Sancho

Lopes³⁰ foi quem veio a delimitar os 'motivos que estão na raiz das chufas'³¹. Seja por generalização, seja por particularização, nenhuma das ordenações³² contemplou o caso específico de um ainda significativo acervo de composições, que pode ser tematicamente agregado sob a rubrica *A Velha* ou o *Tema da Velha nas Cantigas d'Escárnio e Maldizer*. Vejamos a sua composição:

Afonso Eanes do Coton	<i>Covilheira velha, se vos fizesse</i> (B 1587/V1119); <i>Orraca López vi doente un dia</i> (B 1589; V 1121); <i>A ùa velha quis ora trobar</i> . (B 1590/V 1122); <i>Traj' agora Marinha Sabugal</i> (B 1591/V 1123);
Alfonso X	<i>Non quer' eu donzela fea</i> (B 476); <i>Achei Sancha Anes encavalgada</i> , (B 458);
Aires Nunes, Clérigo	<i>O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia</i> (B 885/V 468);
Joan Baveca	<i>Par deus, amigos, gram torto tomei</i> (B 1460/ V 1070); <i>Estavan oje duas soldadeiras</i> (B 1458/ V 1068);
Joan Garcia de Guilhade	<i>Ai, dona fea, foste-vos queixar</i> (B 1486/ V 1097);
Joan Vaásquiz	<i>Maria Leve, u se maenfestava</i> , (B 1548/ V 421);
Pedr'Amigo de Sevilha	<i>Meus amigos, tan desaventurado</i> (B 1595/ V 1127); <i>Elvir', a capa velha dest'aquí</i> (B 1658/ V 1192);
Pero d'Ambroa	<i>Se eu no mundo fiz algum cantar</i> , (B 1599/ V 1131); <i>Ora vej' eu que est' aventurado</i> (B 1596/ V 1128);
Pero da Ponte	<i>Marinha Crespa, sabedes filhar</i> (B 1628/ V 1162); <i>Eu, en Toledo, sempr'ouço dizer</i> (B 1653/ V 1187);
Pero Garcia Burgalês	<i>Marinha Negra, desventuirada</i> , (B 1384/ V993); <i>Maria Negra vi eu, en outro dia</i> (B 1382/ V990); <i>Dona Maria Negra, ben talhada</i> (B 1383/ V 992).

II; chacotas a Maria Balteira; o escândalo das amas e tecedeiras; as impertinências do jogral Lourenço; a decadência dos infanções. Cf. LAPA;1995: 8.

³⁰ Defendendo que "(...) o universo de referência histórica das cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas é bem o da sociedade medieval, mas uma sociedade tal como trovadores e jograis a apercebiam" (LOPES; 1994: 215).

³¹ Idem: 217. A estudiosa apresenta uma grande 'diversidade dos motivos' (Idem: 218), para os quais remetemos o leitor.

³² Gostaríamos de mencionar aqui o facto de uma das mais recentes antologias portuguesas da lírica trovadoresca, a preparada por Lindeza Diogo (1999), incluir poucos testemunhos de cantigas satíricas subordinadas ao *tema da velha*, excepção feita para os textos B 1382/ V 990 (p. 93-94) e B 1384/ V 993 (p. 94-95) ambos de Pero Garcia Burgalês; B 1741/V 1081 (p. 151) de Afonso Lopes de Baiam e B 1625/V 1159 (p. 167-168) de Pai Charinho. As duas últimas cantigas são de difícil interpretação e só obliquamente indiciam ter afinidades com o *tema da Velha*. Baiam afirma ter todo o material necessário para a construção de uma casa nova [*ei pedreiros e pedra e cal* – metáfora estabilizada do órgão sexual masculino e dos seus fluidos] salvo a *madeira nova*. Charrinho, em registo deliberativo, aconselha Baiam a tomar precauções na empresa de construção, nomeadamente a resguardar a madeira

Na verdade, *A Velha*, ao comparecer como tema central e/ou secundário de um total de aproximadamente vinte composições³³, autoriza que, com base nesse vector, se possa ensaiar uma análise tipologizante, sem que com isso se esteja a fazer a defesa da circunscrição de um qualquer ciclo. O *corpus* por nós seleccionado, e acima apresentado, engloba não só as cantigas que têm como assunto imediato ‘a velha’, como também as que permitem entrever, ainda que colateralmente, a imagem que os compositores faziam da mulher grosseiramente denominada *velha*.

Nos textos acima elencados, a denúncia do estado de velhice opera-se por um uso subjectivante do adjectivo³⁴, numa gradação que se pode definir como indo do menos ao mais invectivante, e em relação directa, antes de mais, com a estrutura sintáctica. O adjectivo ‘velha’, morfologicamente invariável, é provido de uma menor carga injuriosa quando, p. ex., (i) em desempenho da função sintáctica de nome predicativo do sujeito, em formulações tais como *São velha e cuid’a guarecer* (B 1589; V 1121) e *São velh’, ai, capelan* (B 1548/ V 421); (ii) no preenchimento da função de atributo, a fasquia eleva-se (como p. ex. nos casos da situação de vocativo e/ou aposto ou continuado em *Ai, dona fea, foste-vos queixar* (B 1486/ V 1097)³⁵, *Covilheira velha* (B 1587/V1119), *dona atan velha e sabedor* (B 1595/ V 1127) e *pois [m] ãa dona fez querer gran bem, / fea e velha nunca eu vi tanto* (B 1595/ V 1127); (iii) atingindo o limiar do obsceno, quando em complemento directo dependente de verbos declarativos (*Non quer’eu donzela fea / velha de ma[a]cor* (B 476), *chamava-mi «mia nona, velha (...)* (B 885/V 468) e *vedes como vos quero loar: dona fea, velha e sandia* (B 1486/ V 1097).

da chuva *ca torcer- / Si-á mui toste*. A madeira de Baiam carece de um rejuvenescimento para o qual a Abadessa de Arouca (D. Luca Rodrigues, Cf. LANCIANI e TAVANI; 1993: 18) poderia contribuir, assim fosse ela ainda dotada de luxúria. Se Baiam intenta desacreditar a voluptuosidade da Abadessa – o que de si só é hilariante – Charrinho, pelo seu lado, alerta para a ineficácia de uma madeira torcida.

³³ O número por nós avançado é apenas aproximativo, por razões que se relacionam com a maior ou menor objectividade com que o tema é explorado. Foi este critério que nos levou a excluir os textos de Afonso Lopes de Baiam e Pai Charrinho, bem como o de Joan Vaásquiz, *Direi-vos ora que oi* (B 1545) pois versam muito mais os temas da velhice masculina e da homossexualidade feminina, do que o da velhice feminina.

³⁴ O adjectivo em referência apresenta em muitas das suas ocorrências um valor substantivado. Proveniente do latim *vetus, eris; vetulus, vetula* o termo é, curiosamente, registado como pertencendo a classes morfológicas diferentes, em consonância com o paradigma flexional de género; assim, *velho* é adjectivo e *velha* substantivo feminino ... (Cf. Cândido de Figueiredo, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 25ª edição, Bertrand Editora, Venda Nova, 1996).

³⁵ Embora o adjectivo empregue seja, efectivamente, *fea*, este é, ou pode ser, comutado por *velha*, numa relação sinonímica. Aliás, a velhice anda quase sempre a par da fealdade e da impossibilidade de realização sexual.

Se, por um lado, nos parece que as funções sintácticas se podem corporizar como mediadoras das interpelações e apóstrofes à *Velha*³⁶, por outro, consideramos que a estrutura sintáctica na sua globalidade detém um poder de um outro alcance elocutório e perlocutório, no que toca à configuração dos sentidos inerentes à qualidade de *Velha*. De facto, enquanto que com o vocativo, com o aposto e com os complementos directos o enunciador submete o seu discurso ao *ethos*, é pelo jogo de sintaxe que faz ingressar o *ridiculum* e a *urbanitas*³⁷, tão caros às *cantigas d'escárnio e maldizer*.

Atentemos nos casos concretos: Afonso Eanes do Coton insurge-se contra as *covilheiras velhas* (*E non est' ũa velha nen son duas, / mais son vel cent'as que m'andan buscando*) às expensas de um curioso artifício sintáctico, que consiste em manifestar a sua *voluntas* de modo hipotético. Diz-nos o segrel³⁸ que *se vos fezesse / grand'escarnho, direito[i] faria* contudo, o acto de fazer o *grand'escarnho* é infirmado pela própria enunciação, uma vez que a condição da hipótese não se confirma, confirmando-se paradoxalmente. Ou seja, a estrutura de superfície do texto anuncia a pretensão de fazer *grand'escarnho* como um direito adquirido, esta diligência é deixada em suspenso, para ser retomada ao nível da estrutura de profundidade, concretizando-se então, e já ao nível da referida estrutura de profundidade, o projecto inicial da composição: o ápodo à *covilheira* com os qualificativos *velha fududancia*. Esta técnica, ajustável a um axioma do tipo «se X, mas não X, logo X», autoriza que o texto percorra o lugar do *ethos* e ascenda ao *ridiculum*.

Joan Garcia de Guilhade³⁹, de alguma maneira em sintonia com Coton, socorre-se do valor aspectual do tempos verbais, em ordem a criar a mesma *décalage* entre «o dito, mas não dito, quando efectivamente dito». Assim, na cantiga *Ai, dona fea, foste-vos queixar* os sentidos excedentários da condição de *Velha* vão sendo implantados no texto ao sabor das variações do paradigma fleccional do verbo *loar*. Partindo do dado incontornável de a *velha se ter queixado* '*que vos nunca louv[o] en meu cantar*', Guilhade denuncia o seu empenho em fazer *ora un cantar* onde a *loará*, e na *loaçon* a *velha* verá *como vos quero loar*. Da contraposição entre os sentidos durativo (*nunca louv[o]*), não-inceptivo e não-cessativo (*loarei*) e

³⁶ Aquilo a que Tavani chamaria indicadores de género.

³⁷ LAUSBERG; 1990: 228-231.

³⁸ Trata-se de um escudeiro galego, natural de Cotón, actual Negreira, que terá frequentado as cortes de Fernando III e de Alfonso X. Por fontes indirectas é possível situá-lo como particularmente activo na década de quarenta. Cf. OLIVEIRA; 1994: 431-432.

³⁹ Trovador português, natural de Guilhade - Barcelos, ligado à linhagem dos Sousa. Na década de quarenta estaria, muito provavelmente, em Castela. Cf. OLIVEIRA; 1994: 492-493.

conclusivo da perífrase verbal *e vedes como vos quero loar*, Guilhade condiciona o enunciado à recepção dos impropérios: *dona fea, velha e sandia*, dando assim por percorrido o programa «nunca louvo, quero louvar, direi como louvarei (ou talvez não?)».

A par das transposições sintácticas, outra iniciativa de modelização discursiva com grande representatividade nas *Cantigas d'Escárnio e Maldizer* é o encaixe de actos de fala em discurso directo, em pontos chave do desenvolvimento do tema⁴⁰. Defende Graça Videira Lopes que “Uma das variações mais utilizadas por trovadores e jograis na forma de dirigir a sua sátira é a de colocar o discurso crítico em voz alheia” (LOPES; 1994: 138); curiosamente, esta ‘voz alheia’ é, via de regra, a voz do próprio satirizado. Semelhante estratégia gera um efeito de realismo⁴¹, que, não sendo mais do que um “(...) realismo fortemente mediado pola función literaria, isto é por un complexo de normas estéticas e éticas (...) [que] non podem e non deben ser entendidos como vectores dun retrato fiel da sociedade do seu tempo, e o seu realismo non ofrece – e non podía nin quería ofrecer – máis ca unha representación distorcionada, manipulada, condicionada por mil factores literarios e extraliterarios (...)” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 39-40), tem como corolário (i) actuar perlocutoriamente sobre o auditório, (ii) garantir a autenticidade do *dictum*, (iii) minimizar a *voluntas* do enunciador.

No cancionero de Coton, três das quatro cantigas que versam o tema da *Velha* exibem o estratagema de reprodução dos actos de fala. Assim, em *Orraca López vi*

⁴⁰ Concordamos com Tavani na subdivisão de funções que pode ser assinalada nas *cantigas d'Escárnio e Maldizer*: “(...) non é raro que nestas cantigas se dea unha especie de distribución por áreas das dúas funcións, com predomínio da función narrativa na primeira cobra – encargada de expoñer rapidamente a anécdota e as eventuais ancoraxes ambientais e un brusco e case total retorno á función lírica nas outras cobras, destinadas a producir variacións paralelísticas a partir do tema exposto nos versos do exordio, ou reservadas á meditación moral e máis adoito á glosa satírica – xocosa, malévola ou amarga – sobre o feito, sobre a acción, sobre o comportamento descritos no inicio” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 45).

⁴¹ Bakhtine entendendo o realismo grotesco característico da Idade Média e da Renascença como um “(...) aspect double de la perception du monde et de la vie humaine (...)” (BAKHTINE; 1974: 14), configura-o nos seguintes termos: “Le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c’est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité” (BAKHTINE; 1970: 29). Num outro passo acrescenta: “L’accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c’est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c’est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances: bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez.(...) C’est un corps éternellement non prêt, éternellement crée et créant, c’est un maillon dans la chaîne de l’évolution du genre, plus exactement deux maillons, montrés à l’endroit où ils se joignent, où ils entrent l’un dans l’autre” (BAKHTINE; 1970: 35).

doente un dia o enunciador vale-se do jogo pergunta-resposta⁴², expandido à totalidade da cantiga, para imprimir vivacidade ao gracejo, que assenta na aparente contradição da deixa, da própria Orraca López, *são velha e cuid'a guarecer*. Em *A ùa velha quis ora trobar*, a comicidade é subtilmente construída pelo rogo da mesma Orraca López, que diz: - *Por Deus, que vos fez / non trobedes a nulha velha 'aqui, / ca cuidaran que trobedes a min*.

Alfonso X, em *Achei Sancha Anes encavalgada*, esboça em traços largos a situação do seu encontro com Sancha Anes, *dona peior talhada, a cavalgar per ùa aldeia, con un seu scudeiro*⁴³. O retrato disfórico e caricatural da protagonista é, num primeiro momento, apenas o resultado de uma metaforização: *quige jurar que mostea*⁴⁴. Na estrofe seguinte, a função narrativa é preterida a favor da dramaticidade, e são reiteradas as afinidades de Sancha Anes com a *mostea*. Para o efeito, é agenciado o discurso directo perpassado pela *ambiguitas*. Em viva voz, não sem o auxílio da sinédoque, o trovador-rei começa por insinuar a *denegritio* (–*Gran foi o palheiro / o onde carregaron tan gran mostea*) para a dar por concluída no fim da composição: - *Ai, velha fududancua, que me semelhaste ora mostea!* A cantiga, sem dúvida de grande excelência poética, apresenta-se como um exemplar perfeito de *escárnio*⁴⁵ no qual, e por via da *aequivocatio*, os sentidos literais decorrentes da aproximação da *velha* a um fardo de palha, podem revelar-se, assim a *perspicientia* do auditório os percepcionem e os reconfigurem, uma descrição velada e espirituosa da relação de Sancha Anes com um seu escudeiro⁴⁶.

⁴² Cf. LOPES; 1994: 139.

⁴³ Trata-se do exórdio onde, a resguardo da função narrativa, se expõe a situação.

⁴⁴ *Mostea*: fardo de palha. Cf. LAPA; 1995: 347.

⁴⁵ A observação impõe-se em toda a sua evidência: não é a *nominatio*, entendida como *descubertamente e/ou chaamente* que diferencia as *cantigas d'escárnio* das de *maldizer*; se não, pense-se nas duas composições de Coton, acima analisadas, em que a protagonista feminina – Orraca López – é claramente nomeada e que, em nossa opinião, se inserem nas '*cantigas de maldizer*'. Com Alfonso X, a *nominatio* acontece ao nível da '*cantiga d'escárnio*'.

⁴⁶ Na verdade, esta cantiga merece outros reparos que, infelizmente, vão para além dos limites deste estudo. De qualquer modo, gostaríamos de sublinhar que a *aequivocatio* é de tal modo bem arquitetado, que viabilizou, tanto quanto nos foi dado conhecer, três reconfigurações semânticas dispares: Rodrigues Lapa entende a cantiga como um "Retrato cheio de pitoresco e malícia duma dona de avantajadas formas e já entrada em anos, cavalgando pelas ruas estreitas duma aldeia. O termo de comparação é uma carrada de palha (*mostea*), que exprime admiravelmente bem o vagaroso do andamento, a grossura das formas e as farripas esbranquiçadas dos cabelos" (LAPA; 1995: 38); pelo seu lado, Lindeza Diogo postula que "Em *Achei Sancha Anes encavalgada* (B 458, V 530), Afonso X parece fazer um *escarnho* em que o equívoco incide sobre o *cavalgar* de Sancha com um seu escudeiro. O comportamento é atribuído a este domínio do incortês: com efeito, Sancha soube parecer ao trovador um nome de palha (*mostea*), é ainda mimoseada com o apodo fatal de *velha fududancua*" (LINDEZA DIOGO; 1998: 40). Quanto a nós, admitindo embora que o verbo *cavalgar* possa remeter para o campo

Joan Baveca⁴⁷ reproduz com grande destreza o diálogo entre duas soldadeiras (*Estavan hoje duas soldadeiras*), rentabilizando o discurso directo entre a *ũa* e a *outra* para traçar os dotes físicos de ambas: aos olhos da *outra*, a *ũa* tem *ca[belos] sobr'essas trincheiras, sobranceiras veiras*⁴⁸, *covas caaveiras, e as tetas que semelham cevadeiras*; a *outra*, *enrugadas olheiras, mole ventre*; sendo ambas *companheiras e muit'arteiras*. Em suma, pondo o discurso directo ao serviço da mensagem, o jogral faz o retrato de duas mulheres de um extracto social desfavorecido, e que pertencem a uma *classe d'âge* específica: *velhas*.

Joan Vaásquiz,⁴⁹ na cantiga *Maria Leve, u se maenfestava*, também transpõe o discurso para a voz da protagonista, reduzindo a confissão dos pecados veniais e capitais (*Sempr'eu pequei[i], desde fui foduda*) ao mero estado de velhice auto-proclamada: - *São velha', ai, capelan!*

Com *Maria Negra, vi eu, en outro dia*, Pero Garcia Buralês⁵⁰ concilia o vaivém pergunta-resposta com o *modus discriptivus*, para lograr a *interpretatio nominis* em que se sustém toda a cantiga, sob a forma de indiscreto diálogo. A resposta à desavisada pergunta *por aqueste nome avia*, é a inditosa circunstância de Maria Negra ter *aqueste sinal com que naci,/ que trago negro come ãa caldeira*. Metonimicamente, Maria é Maria Negra em virtude do seu *sinal* que, não sendo uma verruga ou um outro sinal de grandes dimensões, *é negro bem come ãu carvon e cabeludo a derredor da caldeira, chus negro é ca pez / e tem sedas de que faran*

semântico erótico-satírico, achamos que o cerne da sátira se centraliza no *palheiro* (local do encontro licencioso) de onde Sancha Anes saiu coberta de palha, com ela se confundindo (sinódoque) e confundindo também o próprio espectador (Alfonso X) que, uma vez desfeito o equívoco, foi contundente nos impropérios. Trata-se, naturalmente, de três leituras sob o crivo da *perspicientia* dos diferenciados leitores, o que traz alguns esclarecimentos sobre o processo de transferência da *voluntas* do enunciador, para a *perspicientia* do(s) receptor(es), bem como sobre os efeitos pragmáticos dessa transposição.

Num outro quadrante, parece-nos igualmente de destaque o facto do epíteto devastador (*velha fududanca*) ter sido empregue em discurso directo de primeira pessoa. Alfonso X demonstra ser um caso único, uma vez que as duas outras cantigas em que pudemos comprovar o uso do ápodo (Coton, com *Covilheira velha, se vos fezesse* e Aires Nunes, Clérigo, com *O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia*) este comparece mediado pela construção hipotética e pelo discurso indirecto livre, respectivamente. Perguntamo-nos se a condição do trovador-rei será alheia a esta liberalidade de linguagem.

⁴⁷ Jogral ou segrel galego de origem galega, que integra o grupo de compositores presentes na corte de Alfonso X. Cf. OLIVEIRA; 1994: 487-488.

⁴⁸ *Trincheira*: ventas, partes laterais da cabeça. Cf. LAPA; 1995: 386. *Veiras*: de cor vária, pintalgado, grisalho. Idem: 388.

⁴⁹ Joan Vaásquiz de Talavcira ou de Calaveira, infância, cronologicamente situável em finais do séc. XIII. Cf. OLIVEIRA, 1994: 504-505.

⁵⁰ Trovador castelhano natural de Burgos, próximo do ainda infante D. Alfonso de Castela, futuro Alfonso X. Cf. OLIVEIRA; 1994: 548-549.

peneira. A *interpretatio nominis*⁵¹ consubstancia-se, por conseguinte, numa *auto-descriptio* da enfermidade dos pelos púbicos. Esta descrição pessoal das partes pudicas acompanha, num ritmo crescendo as perguntas do trovador das quais ressalta, sugestivamente, a técnica da *dissimulatio innocentiae*. Buralês, tão sem malícia, e porque Maria Negra *ia senheira*⁵², pergunta-lhe porque tinha semelhante nome, questiona-a sobre a localização do *sinal* (*é suso na moleira?*) e sobre os materiais de que era feito (*ou é de pena veira / ou como é feito*). O seu interrogatório confina com o campo semântico da hierarquização social suportado pela polissemia dos termos *sinal*, *moleira* e *pena veira*. É nesta perspectiva que o trovador simula interpretar as respostas de Maria Negra, sobretudo da palavra *caldeira* (caldeira e pendão, as insígnias da nobreza). Desvanecido o mal-entendido Maria Negra é presenteadada com o qualificativo *arteira*, que rima com *peideira*. Verifica-se uma vez mais o alcance perverso a que a redução da *voluntas* pode conduzir: *arteiro* não é o trovador, que lidera a conversação ao mesmo tempo que a mulher se vai afastando, mas a mulher que desoculta grotescamente os sentidos dessa mesma conversação.

A mesma Maria Negra é o ponto de mira de Buralês em mais duas composições: *Dona Maria Negra, bem talhada* e *Maria Negra, desventurada*. Naquela, fazendo um *contratextum* à *Cantiga de Amigo*⁵³, num registo de óbvia *obscenitas* e em total transgressão para com regras de cortesia amatória, o trovador declara: *vazar de peidos, ali u vós migo talhastes prazo*; nesta o trovador fustiga o seu sarcasmo contra a insaciedade sexual da *velha sandia* que já só almeja os prazeres

⁵¹ A cantiga de Joan Soárez Coelho, *Maria do Grave, grav' é de saber / por que vos chamam Maria do Grave* (V 1016), também se enquadra nas composições do tipo *interpretatio nominis*. Em certa medida, interrogamo-nos sobre a validade desta designação quando aplicada ao contexto das cantigas que versam o tema da *velha*. Os nomes femininos que pudemos compulsar neste universo temático foram: Sancha Anes, Orraca López, Elvira, Maria Balteira, Marinha Sabugal, Marinha Crespa, Maria Negra, Maria Leve e Peixota. Exceptuando os três primeiros, que sem relutância aceitamos que possam ter pertencido ao rol de nomes próprios da onomástica medieval, os restantes (excluindo a célebre Maria Balteira) poderão ser apenas designações que não visam ninguém em concreto. Não muito diferente da nossa é a opinião de Graça Videira Lopes. Cf. LOPES; 1994: 223.

⁵² *Senheira*: Só; pois se em companhia de alguém, o poeta não ousaria entabular conversação, deprenda-se.

⁵³ A dimensão parodística e dessacralizante do contra-género (da *Cantiga de Amigo*) é explorada também por Alfonso X na cantiga *Non quer' eu donzela fea / que ant'a mia porta pea*. A *denegritio* traduz-se numa aproximação da donzela às características animais. Assim, a donzela rejeitada pelo trovador-rei é *velosa* (peluda) *come can*, faz como o *sison* (ave fedorenta), a *alermã* (arruda silvestre) e o *camelo* (exala um cheiro fétido na altura do cio). Cf. LAPA; 1995: 23. A inversão da *descriptio puellae*, de influência ovidiana, é prolongada pelas expressões *fea e negra come carvon*, à *os cabelos brancos e fea*, / *velha de ma[a] coor*, o que a conota, de um modo realista e concretizante, com uma *velha chus fea*. Veja-se análise de LINDEZA DIOGO; 1998: 38.

do amor em troca de dinheiro⁵⁴. Por haver entre estas três cantigas um fio unificador, entendemos por bem englobá-las nas cantigas que abordam o tema da *Velha*, dado que, mesmo nas situações em que o vocábulo *velha* não é explicitamente registado, todas as vicissitudes não-cortesões decorrentes dessa condição são-no.

Do conjunto de *Cantigas d'Escárnio e Maldizer* obrigadas ao tema da *Velha* sobressai uma terceira categoria de composições onde é possível reconhecer outros procedimentos operatórios, para lá dos já mencionados. Referimo-nos aos textos que se sedimentam muito mais em depuradas laborações semânticas, do que em implicações sintácticas.

A *aequivocatio* estruturante, e não os equívocos pontuais e/ou situacionais, é revelador de uma primorosa arte de trovar, subtil e complexa, e quem sabe se por essa razão nem todos os compositores dela dão mostras no seu trovar. Este não é o caso de um Pedr'Amigo de Sevilha⁵⁵ em *Elvir', a capa velha dest'aqui*, nem de um Pero d'Ambroa⁵⁶ em *Ora vej'eu que est'aventurado*, nem tão pouco de um Pero da Ponte⁵⁷, em *Eu, en Toledo, sempr'ouço dizer*, que ostentam a sua *meestria* no modo ingenioso com que manuseiam a margem conotativa das palavras.

Pedr'Amigo, a pretexto de uma *capa velha*, cria e consente na [re]criação de significados dúplices para o sintagma [*Elvir', a capa velha*, ou para o seu equivalente *a capa velh' Elvira*], que, não só ocupa o lugar destacado do *incipit*, como ainda ressurge em posição anafórica, à razão de um em cada dois versos. A atenção do auditório é, deste modo, focalizada na expressão e nos diferentes contextos de significação em que vai sendo reimpressa; contudo, e por uma inefável ondulação rítmica sob os auspícios do *enjambement*, os sentidos previamente adivinhados são diluídos e transferidos para outros campos sémicos, obrigando o auditor uma refocalização. Parafraseando: Elvira tem uma capa velha que deu a vender a um judeu corrector; reservou para si uma capa ainda mais velha que a primeira, que já

⁵⁴ Em estudo ao texto afirma Lindeza Diogo: “Mas é a composição *Maria Negra desventurada* (B 1385), do mesmo Burgalês, aquela que mais revela a *fududancia* como o obsceno maior. Maria Negra, *velha e sandia*, aparece caracterizada ao mesmo tempo em termos de voracidade sexual (que dão à sua pousada uma desmesura aqui perfeitamente conveniente) e de objecto sexualmente repugnante (a não menos desmesurada *estrabaria*, aparentemente alternativa para a *casa molhada*, responsável pela morte das *pissas* que compra)” (LINDEZA DIOGO; 1998: 40).

⁵⁵ Jogral, natural de Sevilha, com ligações à corte sevilhana de Alfonso X (Cf. OLIVEIRA; 1994:535-537).

⁵⁶ Jogral, galego, natural de S. Tirso de Ambroa, com uma actividade situável na década de quarenta (Cf. Idem: 543-545).

⁵⁷ Segrel, galego, autor de mais de meia centena de composições; revela-se como um dos mais importantes do segundo e terceiro quartéis do séc. XIII. Acompanhou e integrou a corte de Alfonso X, até cerca de 1275 (Cf. Idem: 542-543).

ninguém queria usar; com este comportamento, Elvira corre o risco de lhe não voltar a ser dada outra capa, com a agravante de que a capa velha já se não apropria a *cas del-Rei*. Reconfigurando a paráfrase: Elvira, já incapaz de vender a sua própria *capa*, entrega-a a um judeu corrector⁵⁸ que a vende; o acto de venda da capa é duplamente prejudicial para Elvira que não é justamente paga (pois que o intermediário do negócio não é senão um judeu) e que com a venda da capa⁵⁹, fica com a *capa* [cada vez mais] velha; de tão velha e usada, com tão poucos cabelos não é já digna [a *capa velha*, a *Elvira velha* ou a *capa velha* da *Elvira velha*?] da corte, onde tantas e tantas vezes foi usada ... por el-Rei⁶⁰?

Ao abrigo de um tom de lamento Pedr'Amigo simula a defesa de Elvira e adverte-a sobre a inconveniência do seu *traje* velho, cumprindo, em excelência, os ditames do género judicial, sob o véu da *aequivocatio*⁶¹.

Pero d'Ambroa esgrime a sua verve contra o *aventurado* Pedr'Amigo, que devotamente abandonou o mundo e recolheu-se, tal ermitão, numa *ermida velha*, para aí poder *martear as carnes*. A zona de ambiguidade da composição é sustentada pelo registo lexical, que convida o leitor a ziguezaguear, com alguma surpresa!, entre os significados do campo religiosos e os do campo da lírica profana amatória. De facto, a cantiga limitar-se-ia a um gesto de congratulação perante uma opção de vida mais espiritualizante⁶², não fossem lexicalizações como *non*

⁵⁸ Acreditamos que se trata de uma alusão anti-semitica a um dos vícios mais censurados pela cristandade ao povo judaico: usura; agiotagem.

⁵⁹ O vocábulo *capa* apresenta uma gama possível de realizações semânticas muito interessantes: *capa*: peça anódina de vestuário; *capa*: peça de resguardo com remissões para o campo feudo-vassálico; para os jogos de poder socio-económico e *capa* [com pouco cabelo] *velha*: os órgãos genitais da prostituta velha.

⁶⁰ A terceira estrofe abre com um complemento circunstancial de assunto (*Da capa velh', Elvira*) e no seu desenvolvimento vem a anexar a oração subordinada explicativa (*que eu sei...*). Ora a colocação justaposta da *cas del Rei / a capa velh', Elvira [que eu sei...]* *muitos anos que contigo ficou* oferece a possibilidade de uma dupla interpretação: a *capa velha* de Elvira já não é *pera cas del Rei* [que] *muitos anos contigo ficou*; a *capa velha* de Elvira que muitos anos consigo ficou, já não é *pera cas del Rei*.

⁶¹ Integra ainda o cancionero de Pedr'Amigo de Sevilha a paródia à *Cantiga de Amor, Meus amigos, tan desaventurado* na qual o jogral se confessa aprisionado no amor de *ũa dona fea e velha, de rostro velh' e enrugado*. Por agora não aprofundaremos esta e outras composições tais como (i) a cantiga de Pero d'Ambroa, também um contra-género à *Cantiga de Amor, Se eu no mundo fiz algum cantar*, centralizada em torno dos amores do jogral com Maria Balteira, *dona atan velha [e sabedor]*; (ii) a cantiga de Pero da Ponte, *Marinha Crespa, sabedes filhar*, em que o jogral graceja com uma *velha*, glosando o provérbio «*a boi velho non lhi busques abrigo*»; (iii) de Joan Baveca, *Par Deus, Amigos, gran torto tomei*, onde o jogral relata o facto anedótico de ter sido *deostado* por Maria Balteira.

⁶² É de salientar que o universo de circulação da lírica profana é coincidente com o da ordem da cavalaria. O novo cavaleiro, o *miles Dei*, numa fase mais avançada da sua vida, aspirando a um recolhimento, a uma maior proximidade com Deus e com os seus desígnios, retira-se do mundo e opta por uma qualquer forma de eremitismo. Atente-se p. ex. nos inúmeros ermitãos de que nos falam as novelas de cavalaria medievais.

desejou do mund'outra ren / se non aquesto que á já cobrado, com a ermida é muit'acordado, ca da ermida tant' é el pagado. Desejar ũa ren, cobrado, acordado e pagado, ou os seus homónimos, são enxertos de vocábulos colhidos das *Cantigas de Amor* e funcionam como operadores de leitura tanto da *ermida velha*, quanto de *i quer martear as carnes*. Feita a leitura outra [Pedr'Amigo matém relações amorosas com uma *Velha*] não surpreende que tenha *sepultura i (...) en que jasca*. Podemos então afirmar que Ambroa, seguindo o formulário do género epidíctico, faz um *escárnio* onde simula o louvor de Pedr'Amigo, às expensas da *aequivocatio*.

Pero da Ponte, num tom chistoso e equivocante, vem contrariar o boato de que Toledo *mui maa [vila] de pescad' é* alegando que nessa mesma vila testemunhou uma *mui bõa vileza assaz: ũa Peixota su o leito jaz e sol nulh'ome nona quer prender*. Os mecanismos accionados por Pero da Ponte na criação dos subentendidos são de vária ordem e natureza: sintácticos, métrico-rítmicos e semânticos. Conflui à cantiga a técnica da introdução do discurso directo na dependência de um verbo declarativo (*en saber:; vos quero dizer: e por vos eu nom mentir:*), seguida de uma afirmação irrefutável, pois que resulta de um *attestatio rei visio*, bem como da *aequivocatio* estruturante⁶³. Em Toledo, Pero da Ponte 'viu uma Peixota sob o seu leito jazer'⁶⁴, tal como relata com vivacidade aos seus auditores. A Peixota, concessão do enjambement e da cesura, *su o leito jaz / e sol nulh'ome nona quer prender* ou *su o leito jaz e sol // nulh'ome nona quer prender*. No que toca à rentabilização dos significados, é notória a transposição dos semas do campo piscatório, para o terreno da conquista feminina, ainda hoje prevaletentes nos registos familiares e/ou populares da língua portuguesa. 'Andar à pesca', ou 'ir à pesca' é ainda procurar uma *presa* para a capturar. A Peixota⁶⁵, abandonada sob o leito (e não sobre o leito – marca da inoperância), não é, ou melhor já não é requestada de amores (*prender* –, a prisão do amor, repescada da *Cantiga de Amor*) por homem nenhum, ainda que

⁶³ Casos há de cantigas em que a zona limítrofe entre a *aequivocatio*, a *amphibolia* e a *deformitas* se encontra perfeitamente diluída. Tal como Quintiliano formula, a *amphibolia* recobre os casos de *duos sensus significantia*, nos quais "Entra (...) el juego ingenioso com el sentido obvio e profundo" (LAUSBERG; 1980: 384). A *deformitas*, sendo a ambiguidade obscena e/ou a "(...) metáfora obscena tiene abierto ilitadamente el campo de relación metafórica: en última instancia, no hay palabra ni texto seguro de la metáfora obscena en la interpretación del público" (LAUSBERG; 1980: 385).

⁶⁴ Uma Peixota por debaixo de uma cama é, desde logo, um indício que se pode revelar um informante. O leito não é, certamente, o local apropriado para o armazenamento de peixe...

⁶⁵ Seria, talvez, necessário deter alguns conhecimentos da sociedade contemporânea de Pero da Ponte, pois "Peixota" presume-se, seria uma mulher mundana, do convívio dos cortesãos. É sempre de relembrar que estamos num contexto de arte na corte, i. é produzida na corte para consumo da corte (Cf. LINDEZA DIOGO; 1998: passim). Como quer que seja, Peixota (redigido com letra maiúscula) é facilmente conotável com uma mulher.

em dōado (de graça), *bem podera aver / Peixota quena quisesse filhar*. Ainda que apenas na perspectiva do compositor, sendo ela quem enseja e quem é rejeitada, a questão, *assi Deus mi pardon*, fica em aberto: qual seria o seu estado de conservação? E o prazo de validade? Ainda estaria própria para consumo?

As cantigas líricas profanas em galego-português cantam e exaltam a mulher interdita⁶⁶, a mulher guardada e inacessível a um grupo social preciso: os filhos segundos, preteridos pelo sistema de sucessão hereditária agnático e unilinear. A mulher proibida, afinal tão próxima no dia-a-dia da corte, suscita fantasias, acende humanos desejos, provoca refulgentes entusiasmos, excita ímpetos, que, sob risco de colapso da orgânica vigente, urge refrear, controlar, 'domesticar'.

É assim que de objecto de desejo, esta mulher infinitamente distante e singularmente presente, se transfigura em sujeito lírico. A lírica cortês supre o vazio deixado pela ausência da mulher. Num gesto de complacência para com o compositor, a corte condescende e compraz-se em acolher a confissão inconfessável de uma obsessão; a insinuação do indizível; o murmúrio contido do desmedido malogro. Mas, galvânica, dita as regras da *ars dicendi* e do *modus dicendi* dos actos de confissão pública; soberana, promulga as *regras do amor fino*, as leis do *falar engasajado*.

Os hinos à beleza cortês da Mulher, prisioneiros de regras, códigos, modelos e aparatos disciplinares, mais não são que imagens especulares de uma cruel realidade, que se deseja sublimada. Em nome da boa convivialidade homossocial, o rosto da Mulher, de uma perfeição inexecdível, é o vulto imperceptível, idealizado e idolatrado da *Senhor das Cantigas de Amor*; é a sombra translúcida e jovial da *Donzela (demandadeira ou demandada?) das Cantigas de Amigo*; é, ainda, o fantasma aterrador, dissoluto e corruptível da *Molher das Cantigas d'Escárnio e Maldizer*. E a *Velha*? Que máscaras a enroupam? Que vislumbre ao cair da máscara?

As cantigas que contam *de Velhas* não são concebidas à revelia do código de refinamento cortês, da disciplina da fala consubstanciada na arte de modelar a palavra de, por exemplo, umas *Siete Partidas*. As peças líricas fazem alarde de registos parodísticos, irónicos, sarcásticos, burlescos, obscenos... porém, e em nome do bom uso da palavra, estas mesmas peças quer medeiam as apóstrofes e injúrias à *Velha* em jogos sintácticos, quer dissimulam a *voluntas* do enunciador em

⁶⁶ Pense-se em imagens como o *amor de lonh* de um Jauffré Rudel [e na influência que a lírica provençal teve na galego-portuguesa], como a da *torre de raparigas*, a da donzela guardada pela mãe...

manipulações discursivas, com aportes consideráveis para a problemática da classificação genérica. Das *Cantigas d'Escárnio e Maldizer* sobre a *Velha* as que, em aparência, se apresentam com um maior grau de inteligibilidade, *a[s] que queren dizer mal e nō aver outro entendimento*, são as que, tendencialmente, elegem a forma enunciativa de discurso directo e/ou indirecto livre. O nosso *corpus* deixa perceber esta tendência na quase totalidade dos compositores, exceptuando os casos particulares de Joan Baveca, Pero Garcia Buralés⁶⁷ e Pero d'Ambroa.

Ainda que em grandeza e intensidade variáveis, mas sob o signo da *obscuritas*, das *palavras cubertas que aão dous entendimentos*, cantigas sobre a *Velha* há em que o modelo de sociabilidade cortesã – a arte de bem modelar a palavra – não só se mostra em toda a sua proficiência, como ainda se repercute no processo de classificação genológica. Apontaríamos, por um lado, as composições que beneficiam das prestações da *aequivocatio*, submetidas ou não aos *elocutionis genera* (judicial, epidíctico e deliberativo), e, por outro, as composições de dimensão

⁶⁷ Não pretendendo retomar aqui a classificação dicotómica e espartilhante [*Cantigas d'Escárnio vs Cantigas de Maldizer* – pois perspectivamos este conjunto de composições como **manifestacións dun único tipo de composición (...)**] (LANCIANI e TAVANI; 1995: 15)] parece-nos, contudo, consensual que em alguns textos a perceptibilidade do *dictum* é imediata e noutros apenas mediata. Não entrando, por agora, em linha de conta com o vector 'competência de leitura', pensamos que os textos de perceptibilidade imediata, de maior vivacidade e coloquialidade, de maior proximidade com o auditório são os que gozam dos favores do discurso indirecto livre e/ou directo de primeira e/ou terceira pessoa; e citamos: *Covilheira velha, se vos fizesse; Orraca López vi doente un dia; A _a velha quis ora trobar* (Coton); *O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia* (Aires Nunes); *Par Deus, amigos, gram torto tomei**; *Estavan oje duas soldadeiras* (Baveca); *Ai, dona fea, foste-vos queixar* (Guilhade); *Maria Leve, u se maifestava* (Vaásquiz); *Se eu no mundo fiz algun cantar** (Ambroa); *Marinha Crespa, sabedes filhar; Eu, en Toledo, sempr'ouco dizer** (Pero da Ponte) e os três textos de Pero G. Buralés *Maria negra, desventurada**; *Maria Negra vi eu, en outro dia** e *Dona Maria Negra, bem talhada**. Assinalamos (*) as composições que, favorecidas pela presença do discurso directo, podem, no entanto, ser consideradas como passíveis de integrarem outros subconjuntos, de acordo com outra ordem de critérios, a saber a dimensão contra-textual – os casos de *Par Deus, amigos, gram torto tomei*, *Se eu no mundo fiz algun cantar* e *Dona Maria Negra, bem talhada*. Os dois textos de Buralés *Maria negra, desventurada* e *Maria Negra vi eu, en outro dia* encontram outros fundamentos para a sua situação de excepção. *Maria negra, desventurada* configura-se como um texto de leitura acessível que, partindo de um interrogação retórica, faz um retrato obsceníssimo da soldadeira, **sem recorrer às variantes discursivas**. *Maria Negra vi eu, en outro dia*, como foi já referido, é uma composição que jogando com as variedades discursivas, não se isenta de invocar estratégias semânticas correlatas da *aequivocatio*, tais como a *dissimulatio innocentia* e a polissémia. As interrogações, que a seu tempo nos acudiram a propósito das arrojadas utilizações linguísticas de Alfonso X, assaltam-nos também no que toca a Pero Garcia Buralés, pois, como foi exposto, apenas Joan G. de Guilhade e Pero G. Buralés usufruem do estatuto de trovadores no seio dos jograis e/ou sgréis cantores das sátiras à *Velha*. Estar-se-á perante um indício de uma fronteira sociológica? As regras de sociabilidade adaptar-se-iam ao perfil social do compositor?

contratextual⁶⁸. Ambas enquadram, ou podem enquadrar, o *vitiosum et corruptum dicendi genus*. Nunca configuradas como uma enunciação de sentidos transgressores, carnavalescos, invectivantes e/ou obscenos imputáveis exclusivamente à esfera da enunciação, estas composições, mais do que outras, reclamam as competências de leitura do auditório por via a [re]semantizar o *dictum*. Por outras palavras, a *perspicientia* do receptor é implicada no acto de reconfiguração dos textos, contextos e os contextos ou seja nas *démarches* de desocultação do(s) significado(s).

Transferindo estes elementos para o contexto da arte trovadoresca (leia-se, de arte de corte⁶⁹, logo em circuito semi-fechado), retiradas as máscaras que encobrem o rosto e corpo da *Velha*⁷⁰, o vislumbre outro não é que o canto inconfesso de uma

⁶⁸ Não se depreenda que esta divisão tem como pressuposto o facto de julgarmos que as cantigas de dimensão contratextual são incompatíveis com a *aequivocatio*. Se as diferenciamos das composições satíricas ditas *d'escárnio* é porque, na verdade, funcionam de um outro modo no interior do sistema de comunicação artística trovadoresco: valendo como unidades de sentido autónomas, valem-se também da relação dialógica que estabelecem com os restantes géneros, para fazer prosperar outros feixes de significação.

⁶⁹ Sobretudo das cortes castelhana e sevillhana de Alfonso X, como fomos deixando perceber.

⁷⁰ “Por outra parte, o antifeminismo tem un papel relevante na sátira medieval galega e portuguesa, (...) coa mentalidade imperante nunha sociedade decididamente machista, na que a mulher – a pesar de ser cantada e exaltada en positivo na poesía amorosa – non pasa de ser un obxecto carente de dereitos e de dignidade que, bem ó contrario, é polo regular escarnecido, denigrado e vilipendiado. (...) a muller, calquera que sexa a súa posición social, non pode ser máis que de costumes fáciles, presa sempre dispoñible do home, accesible a tódalas abxeccións que se lle propoñan; ou – no mellor dos casos – preséntannola nos seus aspectos máis prosaicos, menos fascinantes, por non dicir triviais: abadesas libertinas, embarazadas innobres, vellas celestinas, as amas de casa vulgares son as únicas representantes dunha categoría que tem como única defensa – caso insólito – a voz de Johan Vasquez (LANCIANI e TAVANI; 1995: 167). A despeito da extensión do excerto, pareceu-nos importante a súa transcripción, para, antes de terminar, podermos reflectir sobre o que non conseguimos calar. Abrimos este estudo com Jauss [“(…) si le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans le discours passé et la perçoit comme la réponse à une question qu’il lui appartient à lui, de poser maintenant” (JAUSS; 1978: 247)], não por acaso, mas porque uma das questões que se nos impôs como uma constante foi a de saber se, de facto, ‘o antifeminismo tem un papel relevante na sátira medieval galega e portuguesa’, e se, na verdade, a única defesa da Mulher surge pela voz de Joan Vaásquiz, em tenção com Joan Airas (- *Joan Airas, vós perdestes o sen, / ca enas molheres semp'ouve bem / e averá já, mais pera vós non* B 1551). Não nos inclinamos a entrever na tenção entre Joan Aires e Joan Vaásquiz um gesto de ‘defesa da honra feminina’, por três razões: (i) não nos parece que esteja em causa a causa da mulher, mas a dos aleijões da humanidade; (ii) a tenção tem como característica o facto de se contraporem dois pontos de vista diferentes; (iii) o mesmo Joan Vaásquiz não foi ele o autor de *Direi ora que oi dizer / de Maria Leve, assi aja ben*, (B 1545) e de *O que veer quiser, ai, cavaleiro, / Maria Pérez, leve algum dinheiro* (B 1546)? As cantigas satíricas sobre a *Velha*, sendo as mais contundentes, seriam as que melhor deixariam entrever o antifeminismo, caso ele existisse. Tendo em atenção o diálogo privilegiado que a sátira estabelece com os restantes géneros, onde a Mulher é, inquestionavelmente, enaltecida, também não nos parece que seja de admitir que as cantigas satíricas galgo-portuguesa possam ter como um eventual

única e mesma ausência: a Mulher. O canto que a sátira entoava, não é já à mulher objecto cortês do discurso positivo da lírica amatoria, mas à mulher marcada pelo estigma da acessibilidade, palpável em toda a sua fealdade, rejeitável em toda a sua inoperância, logo mulher objecto não-cortês. Na continuada observância dos códigos sociais cortesãos, a sátira à *Velha* como objecto descortês é, em definitivo, a retextualização pela negativa da quimera da mulher desejada, que, em limite, nos reconduz à glorificação dessa mesma mulher. Prosaicamente, «Quem desdenha, [não] quer comprar?».

Ludumila Aragão

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, Mikhaïl – *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.
- D'HEUR, Jean Marie – «L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et Analyse.», *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.
- DUBY, Georges – “O modelo cortês”, in *História das Mulheres no Ocidente, A Idade Média*, vol 2, Círculo de Leitores, Porto, 1990, pp. 331-351.
- FERRARI, Ana – “Cancioneiro da Biblioteca Nacional”, in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (org. e coord.) *DICIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA*, Caminho, Lisboa, 1993, pp. 119-123.
- JAUSS, Hans Robert – *Pour une esthétique de la réception*, Bibliothèque des Idées. Éditions Gallimard, Paris, 1978.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (org. e coord.)– “Arte de Trovar”, in *DICIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA*, Caminho, Lisboa, 1993, pp. 66- 69.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (org. e coord.)– “Cantiga de escarnho e Maldizer”, in *DICIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA*, Caminho, Lisboa, 1993, pp. 138-139.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe – *As Cantigas de Escarnio*, Edicións Xerais da Galiza, Vigo, 1995.
- LAPA, Manuel Rodrigues (ed. crít. e vocab.) - *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 1995.
- LAS SIETE PARTIDAS Del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios codices antiguos*, Tomo II, Partida Segunda y Tercera, de orden Y a expensas de S. M., Madrid en la Imprenta Real, 1807.

leit-motiv uma atitude antifeminista. Aceitar este antifeminismo, teria como consequência aceitar também um antimachismo, um anti-homossexualismo, um anti-adulterismo, o anti..., pois de que trata a sátira se não de uma inversão de valores segundo os espelhos deformantes da estética do exagero?

O TEMA DA VELHA NAS CANTIGAS D'ESCÁRNIO E MALDIZER

- LAUSBERG, Heinrich – *Manual de Retórica Literária*, Vol. III, Editorial Gredos, Madrid, 1980.
- LINDEZA DIOGO, Américo António – *Uma História de Instruções para o Intérprete da Cantiga d'Escarnh'e Mal Dizer. Definições da sátira na câmara escura de uma comunidade textual*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Minho, 1996.
- LINDEZA DIOGO, Américo António – *Leitura e Leituras do Escarnh'e Mal Dizer*, Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental, 1998.
- LINDEZA DIOGO, Américo António – *Lírica Galego Portuguesa. Antologia*, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Angelus Novus Editora, Braga, 1998^a.
- LOPES, Graça Videira – *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- OLIVEIRA, António Resende de – *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as recolhas dos Sécs XIII e XIV*, Lisboa, 1994.
- OLIVEIRA, António Resende de – *Trobadores e Xograres. Contexto Histórico*, Vigo, 1995.
- OLIVEIRA, António Resende de – “A Cultura, o Ensino e a Arte”, in *Nova História de Portugal, Portugal em Definição de Fronteiras, do Condado Portucalense à Crise do Século XIV* (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques), Editorial Presença, Lisboa, 1996, pp. 635-745.
- OLIVEIRA, António Resende de – *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Editorial Notícias, Lisboa, 2001.
- MATTOSO, José – *Ricos Homens Cavaleiros e Infanções, A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Guimarães Editores, Lisboa, 1982.
- MIRANDA, José Carlos Ribeiro – *Calheiros, Sandim e Bonaval*, Porto, ed. do Autor, 1996.
- MIRANDA, José Carlos Ribeiro – *Os Trovadores e a Região do Porto. Sobre o rapto de Elvira Aires da Maia*, Porto, ed. do Autor, 2001.
- NOBRE VELOSO, Maria Teresa - “Um Tempo de Afirmação Política”, in *Nova História de Portugal, Portugal em Definição de Fronteiras, do Condado Portucalense à Crise do Século XIV* (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques), Editorial Presença, Lisboa, 1996, pp. 89-123.
- OSÓRIO, Jorge Alves – *Da Cítola ao Prelo*, Granito Editores e Livreros, Porto, 1998.
- TAVANI, Giuseppe – *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1988.
- VENTURA, Leontina; - “Afonso III e o Desenvolvimento da Autoridade Régia”; “A nobreza – da guerra à corte”; in *Nova História de Portugal, Portugal em Definição de Fronteiras, do Condado Portucalense à Crise do Século XIV* (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques), Editorial Presença, Lisboa, 1996, pp. 123-144 e pp. 207-224.

SUMMARIES

JOSÉ ADRIANO DE FREITAS CARVALHO, **As ruínas na poesia portuguesa do século XVII: uma antologia breve** (*Ruins in Portuguese Poetry of the 17th Century*)

A first, short – and naturally incomplete – anthology of poetry is offered of Portuguese authors who wrote on the theme of ruins; this anthology (despite its limitations) intends to suggest not only the interest in continuing the collection, but also the presumed intrinsic limits of this theme in the Portuguese ‘literary barock’ when compared with the dimensions which are reached in Spanish poetry of the same period.

JOHN GREENFIELD, *The Figure of the Night Watchman in the Dawn Songs from Wolfram von Eschenbach to Oswald von Wolkenstein*

In this article the author attempts to trace the progress of the figure of the watchman in the Middle High German lyric genre of the ‘tageliet’ or ‘alba’. The author concludes that the role which the poet Wolfram von Eschenbach plays in the development of the lyric character of the watch is of central importance; in this context, Wolfram’s poem *Der helden minne* is regarded as particularly significant.

MARIA JOÃO PIRES, **Possibilidades e condicionantes da tradução em poesia – o caso de Baudelaire e Poe** (*Possibilities and Conditioning Factors in the Translation of Poetry – the case of Baudelaire and Poe*)

Using as a starting point some examples of Poe’s translation of Baudelaire, this article analyses some of the problems which are posed in relation to the complex question of translating poetic writing.

MARIA DA GRAÇA CASTRO PINTO, *The current status and future prospects of university programmes for seniors in southern and Mediterranean Europe: the case of Portugal*

In this text, the author shows the difference between the university programmes for senior citizens and the programmes of the Universities of the Third Age (U3A). She tries to justify the non existence of university programmes for senior citizens in Portugal and the creation of the U3A by Portuguese society. The importance of a gerontagogical approach as far as senior education is concerned is outlined as well as the role of the European Higher Education Area as a promoter of international networks which may enable the creation of university programmes at traditional Portuguese universities.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO, **El-rei Junot e vida e morte de Gomes Freire de Raul Brandão: nem história nem romance** (*El-Rei Junot and Vida e Morte de Gomes Freire by Raul Brandão: neither history nor novel*)

In this short study the author intends to analyse the specificity of the supposedly historic discourse in Raúl Brandão’s *El-Rei-Junot* and *Vida e Morte de Gomes Freire*. Far from presenting the facts which in general preoccupy the historian, Brandão concentrates on *fait-divers*, on excessive detail, on the threading together of two narrative strands of an apparently different nature.

MARIA DE LURDES FERNANDES, **D. Maria, mulher de D. Manuel I; uma face esquecida da corte do Venturoso**, (*D. Maria, wife of D. Manuel I; a forgotten face in D. Manuel’s Court*)

In the framework of studies on the political and cultural relations between the King and Queen of Spain and D.Manuel, as well as studies on various aspects of the Portuguese court in the first years of

the 16th century, little importance has been given to the figure and influence of D. Maria, the second wife of the Portuguese monarch and mother of the majority of his children. This study intends to call attention to the strangeness of the silence which surrounds this female figure.

JOSÉ CARLOS MIRANDA, **Osoir'Anes, a mulher-que-canta e as tradições familiares dos Marinhos** (*Osoir'Anes, the Woman who Sings and the Family Traditions of the Marinhos*)

The genealogical narrative, introduced into the Livro de Linhagens do Conde D. Pedro, is well-known and explains the way in which the Medieval line of the Marinhos family developed. However, to date, the importance has not been recognised of the song of Osoir'Anes Marinho, in which the figure of the fairy-mermaid will later, in an equivocal way, be reformulated in that narrative.

MARIA JOÃO REYNAUD, **Eça e o prazer do conto – razão, imaginação e escrita** (*Eça and the Pleasure of the Novella – Reason, Imagination and Writing*)

In this article the author proposes a combined reading of the three final novellas published by Eça de Queiroz in the Revista Moderna, articulating this interpretation with the main thrust of Eça's aesthetic judgement within the framework of the crisis of values at the end of the 19th Century.

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO, **A retórica do silêncio na literatura setecentista** (*The Rhetoric of Silence in 18th Century Literature*)

Using as a starting point the presupposition that silence is inseparable from the word in all periods and in any text, this study attempts to emphasize where, how and why this presence is important for an understanding of the literature of the 18th century, in particular for an understanding of Portuguese literature. Through a rereading of the classics (Aristotle, Horace, Longino), associating literature to painting or to music, sometimes passing off what is innovative as something which is old, the 18th century author reveals an irreverence towards those very same models, as he tries to conciliate a more canon-like one.

CRISTINA MARINHO, **D. João e Julieta de Natália Correia: tradição e transgressão** (*D. João e Julieta by Natália Correia: Tradition and Transgression*)

This article focuses on the dialogue of this play with, on the one hand, the author's global poetic writing and, on the other hand, with Portuguese literary traditions concerning the mythical Don Juan in order to stress the international inspiration of one of the most important and provocative names in contemporary Portuguese literature.

FRANCISCO TOPA, **A Declamação Lírica de Basílio da Gama: Um inédito recuperado** (*The Lyric Declamation of Basílio da Gama: A Recuperated Unedited Work*)

The author presents and edits an unedited poem (the existence of which had been suspected) by the Brazilian José Basílio da Gama (1741-1795). Entitled A Declamação Lírica and dated 1773, the text is a free translation of the Third Canto of Claude-Joseph Dorat's (1734-1780) La Déclamation Théâtrale.

FRANCISCO TOPA, **Poesia (pouco) diamantina – Doze sonetos inéditos alusivos à administração mineira de Serro do Frio** (*Poetry which is [not very] diamond-like: Twelve Unedited Sonnets with Reference to the Mine Administration of Serro do Frio*)

The author presents and edits a group of twelve unedited anonymous sonnets (produced between the last quarter of the 18th and the first years of the 19th centuries), relating to the region of Serro do Frio (Minas Gerais, Brazil) and its diamond administration.

FRANCISCO TOPA, **Quatro poemas inéditos do Abade Lima Brandão** (*Four Unedited Poems by Abbot Lima Brandão*)

The author presents and edits four unedited poems (three sonnets and an heroic novel) by the Oporto writer Bartolomeu Soares de Lima Brandão (1725-1777), Abbot of the Church of S. Mamede de

Coronado. The article also presents manuscript variants of four sonnets included in the 1794 edition of this author.

ZULMIRA SANTOS, **O Terramoto de 1755 como Apologia da religião cristã: Lisboa destruída. Poema (1803) de Teodoro de Almeida** (*The Earthquake of 1755 as an Apology of the Christian Religion: "Lisboa Destruída" (1803) by Teodoro de Almeida*)

This short study intends to explain the reasons which led Teodoro de Almeida to choose the format of this publication, demonstrating that the inclusion of the poem "Lisboa Destruída", written around 1755-6 within a specific set of texts, increases the apologetic value which the author intended to give it.

PEDRO VILAS BOAS TAVARES, **Em busca das virtudes primordiais do «estado apostólico»: os fundadores lóios nas «memórias» de Paulo de Portalegre** (*The Lóios Founders in Paulo de Portalegre's Memórias*)

Having discovered a 16th century, fragmentary copy of *Novo Memorial do Estado Apostólico* by Paulo de Portalegre (+1510), a work containing the first "memórias" which relate to the beginnings of the Congregation of St John, using as a starting point the respective text, the author attempts to reveal the human and vocational profile of the founder's, D. João Vicente's, friends.

JOSÉ DOMINGUES ALMEIDA, **Les stratégies «puérides» de l'autofiction chez Conrad Detrez et eugène Savitzkaya: ludo et la traversée de l'Afrique** (*The "puerile" strategies of autofiction in Conrad Detrez and Eugene Savitzkaya: Ludo and La Traversée de l'Afrique*)

Autofiction, as a detour from the canon practice of autobiography, permits the use of various strategies, such as the autofiction or fictionalization of childhood. The author illustrates the discourse and narrative work which is specific to the autofiction of childhood in two narrative texts of contemporary Belgian Francophone literature (Conrad Detrez's *Ludo* and Eugene Savitzkaya's *La Traversée de l'Afrique*).

ISABEL MORUJÃO, **"A César o que é de César": acerca da atribuição ao Padre Simão Vaz de Camões de dois textos editados em "A Preciosa" de Sórora Maria do Céu** (*"To Caesar what is Caesar's": on the attribution of two texts in Sórora Maria do Céu's "A Preciosa" to Father Simão Vaz de Camões*)

In this article the author attempts to clarify the question of authorship of two heroic poems published in 1733 in *A Preciosa. Obras de Misericórdia*, by Soror Maria do Céu. This point was raised by Mário Sá, when, in 1921, he organized an edition of *Poemas heróicos* by Simão Vaz de Camões and, in the preface, attributed the poems in question to the Jesuit priest Simão Camões; in this article and basing the argument on available data, the question of authorship is evaluated.

LUIS FARDILHA, **João Rodrigues de Sá Meneses na corte de D. Manuel** (*João Rodrigues de Sá de Meneses at the Court of D. Manuel*)

Reflecting a new mentality at the Portuguese court, João Rodrigues de Sá de Meneses found, in the writing of genealogical poems (published by Garcia de Resende in the *Cancioeiro Geral*), an opportunity to illustrate his family not only with the memory of the feats of arms which the hero of the galleys assured them of, but also with a genealogical pattern which was linked to the new models of courtly nobility.

JORGE DESERTO, **Não-lugar ou lugares outros? Notas sobre a utopia no teatro grego** (*Non Places or Other Places. Notes on Utopia in Greek Theatre*)

The search for signals of utopian discourse in Greek theatre is a task which is justified, essentially, by the central role of this form of expression in the context of the Athenian fifth century B.C.. More than a *non-place*, we find in Athenian drama the exploitation of *other places*, places of transgres-

SUMMARIES

sion and challenge, in a city in permanent turmoil; at times, but especially in Aristophanes' comedy, they are to be found as small seeds which the future will make productive. This article deals with the signs and with the context of a literary genre which now presents itself to us in constant dialogue with the future.

ANA MARTÍNEZ PEREIRA, **El símbolo de la grulla en la emblemática española** (*The Symbol of the Crane in Spanish Emblematicism*)

The symbolism of animals and the moral exemplarity with which its behaviour and nature was interpreted during the Middle Ages is carried through until the 16th and 17th centuries, finding in the emblematic genre a perfect method of diffusion. In this article the author discusses the extent to which the emblemists of those centuries use the image of the crane, reflecting, in their engravings, all the allegorical virtues they represent.

LUDMILA ARAGÃO, **O tema da velha ns cantigas d'escárnio e maldizer** (*The Theme of the Old Woman in the Cantigas d'Escárnio e de Mal Dizer*)

Having noted that neither the differential genealogical element in the *Cantigas d'Escarnio* is limited to the *palavras cubertas*, nor that the classificatory paradigm of the *Cantigas de Maldizer* can be summarized as *dizer mal d'alguen en elas (...) chaamen te*, this article assumes equivocality as a duality between the *'voluntas* of the speaker and the *'perspicientia* of the receiver; the just place of the *Cantigas de Velha* is restated on a level of their production and reception in the framework of the codes of *fin'amors* and *'fablar engasajado*.