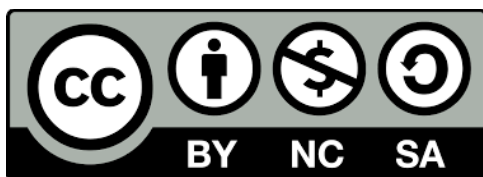




*LITERATURA
PORTUGUESA
CLÁSSICA*

MARIA LEONOR CARVALHÃO BUESCU



Maria Leonor Carvalhão Buescu

**LITERATURA PORTUGUESA
CLÁSSICA**

Universidade Aberta

1992

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**
Palácio Ceia. Rua da Escola Politécnica. 147
1200 Lisboa

O. L.: *55.641/92*
I.S.B.N.: 972-674-094-0

Literatura Portuguesa Clássica

- 9 Introdução
- 15 Bibliografia Geral e de Consulta

- Unidade 1: As «Questões da Língua»
- 19 Objectivos
- 21 Tema 1. Gramática e normalização. Os primeiros gramáticos do vulgar: Fernão de Oliveira, João de Barros e Duarte Nunes de Leão
- 42 Tema 2. A vocação plurilinguística. Em busca de um modelo universal. João Rodrigues, Henrique Henriques e José de Anchieta
- 54 Epítome
- 55 Bibliografia Sugerida

- Unidade 2: Do Medieval ao Moderno. Os rostos da transição
- 59 Objectivos
- 61 Tema 1. Gil Vicente e os «mitos d'el-rei». O sagrado e o profano. A profundidade do linear. Representação e alegoria. Pompa e circunstância. Cómico e satírico. O Povo e a Corte
- 68 Tema 2. Bernardim Ribeiro. O *Livro das Saudades* e alguns enigmas. A psicologia do sentimento e a sensibilidade intimista nas éclogas. Cristóvão Falcão e alguns outros enigmas
- 80 Epítome
- 81 Bibliografia Sugerida

- Unidade 3: O Renascimento em Portugal e na Europa: convergências e especificidades. Algumas categorias mentais
- 85 Objectivos
- 87 Tema 1. Rupturas e continuidades. O advento do moderno e a herança clássica
- 97 Tema 2. Teoria e prática: de Sá de Miranda a António Ferreira. Ética e estética, um ideal clássico
- 116 Tema 3. A Literatura de Viagens. A cronística, o relato e a aventura. João de Barros, Damião de Góis, Diogo de Couto, Castanheda. Fernão Mendes Pinto

- 127 **Tema 4.** Luís de Camões: a convenção e a vivência. A obra épica do lírico e a obra lírica do épico
- 155 **Tema 5.** A Literatura de Catástrofe: a *História Trágico-Marítima*
- 160 Epítome
- 161 Bibliografia sugerida

Unidade 4: Maneirismo e Barroco. As crises convergentes. Vivências e derivas do tempo

- 165 Objectivos
- 167 **Tema 1.** A Arte e a vivência de um Anti-Renascimento. A tentação da verticalidade
- 171 **Tema 2.** Francisco Rodrigues Logo, entre o lirismo e a didáctica. A *Corte na Aldeia* e a trilogia de Lereno
- 181 **Tema 3.** Representações colectivas: a *Fénix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*. Temas e problemas: a vida e a morte. A metamorfose do clássico e a violência da imagem
- 184 **Tema 4.** Dom Francisco Manuel de Melo: a aventura e a cortesia; aprendizagem e intervenção
- 198 **Tema 5.** Padre António Vieira: política e utopia, mística e pragmática
- 206 Epítome
- 206 Bibliografia

Unidade 5: Contornos da identidade europeia. Arcades, neoclássicos e dissidentes. Castiços e estrangeirados

- 209 Objectivos
- 211 **Tema 1.** As Luzes e a gestão das crises morais. O movimento academista e a Arcádia Lusitana. Problemas e modelos de educação
- 216 **Tema 2.** Pedro António Correia Garção, poesia de intimidade e convenção académica. A tentação da liberdade. António Dinis da Cruz e Silva e o novo exotismo. O *Hissope*
- 230 **Tema 3.** O novo teatro em nova cena. Correia Garção. António José da Silva, O *Judeu*
- 232 **Tema 4.** No limiar de uma nova sensibilidade: A Marquesa de Alorna e Bocage

- 241 **Epítome**
- 242 **Bibliografia Sugerida**
- 243 **Bibliografia Complementar**

INTRODUÇÃO

Se alguns definem a literatura contemporânea como anti-representação, o que é facto é que a função representativa existe como presença funcional no discurso clássico literário sobre que incide o programa que apresentamos. Assim, embora não se pretenda (de modo algum) voltar ao biografismo e à circunstancialidade como método exclusivo ou apenas predominante na abordagem do fenómeno literário, pretende-se, sim, que os alunos disponham de um aparelho contextual que lhes permita apreender o sentido histórico e humano desse mesmo fenómeno.

É esse, de resto, o sentido normativo das palavras de Marcello Pagnini:

Así, pues, no se menospreciará el estudio de la biografía ni el de la historia, aunque habrá que distinguir, para mayor claridad en el trabajo, entre biografía y historia integradas en la literatura - analizadas con todo escrúpulo y, por consiguiente, consideradas como presencias funcionales - y biografía y historia como discurso en torno al objeto literario¹.

Acrescenta: «Nuestro interés va dirigido a los documentos que puedan de algún modo arrojar luz sobre la obra, ya que es precisamente la obra el centro de atención»².

Assim, com efeito, cremos que o discurso crítico corresponde menos a um saber do que a um saber explicar. Não se reduzirá a um acto de pura cognição mas a uma participação também afectiva e também volitiva que põe em jogo a pessoa total. Ou como diz Bernard Pingaud: «Qu'est-ce qu'un cours communique? On répondra: un certain savoir qui permet, non de faire de la littérature, mais de l'expliquer»³.

Nesse lugar de convergências que é o texto literário (sempre mais do que o mero registo de realidades exteriores, enquanto representação, mas registo dotado de especificidade já que privilegia a função poética) deparamos, pois, com interferências interdisciplinares, a que, no decorrer deste Curso e utilizando as potencialidades dos meios audio-visuais, daremos a maior ênfase. Acolher-se-ão, portanto, numa perspectiva interdisciplinar, contribuições das diferentes áreas do saber que poderão constituir um enriquecimento na apreensão do fenómeno literário. Acautelar-se-á, porém, sempre, o factor de literariedade⁴ como o factor excelente para a própria delimitação do texto literário enquanto tal.

Após as reflexões antecedentes, cumpre perguntar, em suma, qual a primeira e primordial função do docente, qual o ponto de partida que motivará, em sequência, o trabalho crítico. Parece-me que essa função primeira é a de ler. Melhor, como corolário do seu próprio ofício do docente e do discente, sobretudo se em situação de ensino a distância, em que, de certo modo, converge no aluno a função de auto-docência: ensinar/aprender a ler.

Arcos Llorach⁵ define a tarefa do professor (que incumbe neste caso também ao aluno e pautou a organização deste Curso), destinada essencialmente a «despertar la afición literaria, contagiar al alumno la sensibilidad estética».

¹ *Estructura Literaria y Metodo Crítico*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 126.

² *Ibid.*, p. 133.

³ «L'enseignement de la littérature» *Colloques de Cerisy*, Paris, 1981.

⁴ Utilizo o termo recente literariedade, oriundo da doutrina dos formalistas russos, como um dado de pesquisa e não como um dado adquirido, já que o conceito está ferido, de momento ainda, de certa indeterminação. Utilizo-o, no entanto, para designar algo que, estando presente na comunicação literária, lhe dá especificidade.

⁵ *Literatura y Educación*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 22.

¹ *Ibid.*, p. 23.

Aponta também a metodologia: «la base metodológica es evidente: leer, leer, y explicar, explicar ... »¹, No mesmo sentido, também Andrés Amóros afirma: «un principio absolutamente positivo: el metodo de que los alumnos lean, íntegras, una série de obras seleccionadas y trabajen sobre ellas en común, bajo la dirección del professor»².

Serão esses, pois, a motivação e objetivos maiores, num movimento circular de implicação: a leitura, como objetivo, motiva-se a si própria; é motor e objecto. E a condução da leitura deve tender para a criação de apetências e, até, necessidades de leitura: leitura no seu sentido mais amplo e mais profundo, não, evidentemente, a leitura ingénua, desprevenida, tomada como um mero «entertainment», mas a leitura crítica que, por si mesma, se torna ou tende a tornar-se num acto criador. Leitura, em suma, que é tentativa de alcance da significação que decorre da análise do significante literário e do seu significado, correspondendo ao nível da expressão e do conteúdo, através da enunciação crítica e do estímulo dos mecanismos de reacção da sensibilidade estética.

Deste modo, julgamos que se alcançarão as técnicas que apontam para o rigor, a precisão e a disciplina nos estudos literários, longe do amadorismo da intuição natural, tantas vezes supervalorizada; sem prescindir do estudo e do exercício quotidiano da leitura, que conduzirá, finalmente, a uma autêntica e profunda relação com o texto.

Em síntese, e após as reflexões antecedentes, direi que o trabalho de aprendizagem que incide sobre um programa literário deve ser leitura. Entenda-se como leitura, a abordagem pluridimensional e a análise que não renunciará, como meios, a nenhuma das técnicas de comentário crítico que possam levar à inteligência do texto em toda a sua coerência e globalidade.

É esse, aliás, o pressuposto doutrinário de Meschonnic, através do qual se pretende detectar uma proposta teórica através de uma prática: «La théorie ne peut être issue que d'une pratique»³, Tratar-se-á, portanto, de interrogar a teoria em função da prática, partindo da leitura para a construção teórica. É esse, precisamente o desafio de uma leitura global, de uma crítica como um todo, incidindo sobre um objecto - a obra literária, que, é por sua vez, também um todo, «homogeneidade do dizer e do viver»⁴. Só assim se alcançará a definição do valor⁵ de uma obra, a qual me parece ser o objectivo final da actividade crítica: definição só possível em função dos dados e elementos que provêm da teoria da literatura, da história, da biografia, da psicanálise, da sociologia, enfim de todo o contexto cultural que serve de enquadramento à obra e ao seu processo de criação, como realidade aloçêntrica mas também como sistema de signos, superando o velho dualismo entre forma e conteúdo e descobrindo, enfim, a grande unidade da forma-sentido⁶.

Impõe-se, neste lugar, fazer, ainda que brevemente, uma referência ao âmbito da Literatura Portuguesa Clássica, e tentar mostrar as ambiguidades e equívocos que de tal decorrem.

³ Henri Meschonnic, *Pour la Poétique I*, Gallimard, Paris, 1970, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ Sobre a noção de valor, cf, *ibid.*, pp. 25-26.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

Balizas cronológicas e estéticas

Historiadores e críticos propõem várias fronteiras e quase não é possível encontrar um consenso. Autores do século XVI como Gil Vicente, Garcia de Resende, Bernardim Ribeiro e até Sá de Miranda, introdutor do soneto, a forma fixa que de algum modo sinaliza o advento do Renascimento, são autores que ostentam na sua obra a marca ou marcas medievalizantes. Algumas composições suas figuram no *Cancioneiro Geral*, considerado o canto do cisne da poesia medieval portuguesa 1.

1 Cf. Curso de *Literatura Portuguesa Medieval*, Univ. Aberta, 1990.

O conceito e designação de Idade Média são, pois, objecto de reflexões que mostram, em suma, a ambiguidade e, sobretudo, no decurso de um milénio, as contradições, convergências e metamorfoses sociais, políticas e mentais que se verificaram. Por outro lado, a Literatura Medieval, nomeadamente a portuguesa, não coincide com os marcos cronológicos que, historicamente, balizam a Idade Média. Tempo de simultaneidades e descontinuidades, analogias e dissemelhanças que vão, no fundo, caracterizar também, numa teia de contradições e originalidades, o primeiro século do que consideraremos a Literatura Portuguesa Clássica: o século XVI, renascentista mas onde, efectivamente, já é possível identificar um registo maneirista. De modo bem aproximativo, ele é marcado pelo fenómeno europeu e ocidental cujos limites e alcances continuam a suscitar perplexidades e complexidades - o Renascimento. Época que coincidiu com um momento de euforia talvez já desfasada em relação à realidade político-social, em que se cristalizam ambições, se fixam imagens de identidade que a História em pouco tempo irá pôr em causa. Imagens oriundas da aventura dos Descobrimentos e da Expansão Transoceânica dos Portugueses no absoluto final do século XV. Essas imagens e cristalizações entrelaçam história e produção literária numa interacção, sem a qual, uma e outra não teriam atingido o mesmo alcance. Com efeito, podemos talvez, referenciar um só autor que, durante o século XVI tenha obliterado a alusão explícita (não implícita, contudo) ao facto dos Descobrimentos e as suas sequelas morais, sociais e estéticas, quer em termos de exaltação quer em termos de crítica: Bernardim Ribeiro.

A Época Clássica, porém, abrange, ainda, segundo um sistema periodológico mais ou menos institucionalizado, o século XVII, da crise, da angústia e em termos estético-literários do Maneirismo e do Barroco e, também, o século XVIII, com o surgimento de um neoclassicismo claramente vinculado ao classicismo francês e, logo a seguir e até em simultâneo, a insinuação de novos valores sentimentais e novos padrões estéticos que anunciam a era Romântica.

É, pois, em termos cronológicos, sociológicos, culturais e estéticos, um largo período em que o Homem Ocidental se encontra, frente a frente, como uma nova imagem: a do Homem Moderno.

Instrumentos didácticos e sua utilização

O aluno do presente curso de Literatura Clássica dispõe de três modalidades de instrumentos didácticos:

O Livro (Exposição e Antologia)

Cassettes audio

Cassettes video

O livro está dividido em UNIDADES DIDÁCTICAS, cujo conteúdo se encontra distribuído por TEMAS devidamente sumariados. No final de cada UNIDADE encontrará o aluno uma EPÍTOME, em que se compendia a súmula dos assuntos tratados. Cada UNIDADE apresenta uma bibliografia sumária de apenas duas ou três espécies bibliográficas de entre as obras portuguesas e acessíveis. No final do volume, porém, dá-se uma listagem bibliográfica mais ampla, nomeadamente de obras de consulta geral.

As cassettes audio consistirão na apresentação de textos complementares da matéria tratada no livro. Cada texto será precedido de um breve comentário. O aluno deverá combinar, progredindo na matéria, a utilização da Antologia e a audição das cassettes. A Antologia contém os textos considerados indispensáveis ou necessários como complemento de leitura.

As cassettes video serão uma outra forma de complemento das matérias do Livro: a imagem adequada a cada UNIDADE DIDÁCTICA ou a cada TEMA, conciliando som (textos e música). Terá em vista globalizar e contextualizar os conhecimentos transmitidos, numa perspectiva cultural e estética, dando pleno acolhimento às potencialidades pedagógico-didácticas do registo interdisciplinar. As imagens privilegiadas decorrerão, evidentemente da literatura escrita, de que o suporte material é o livro manuscrito ou impresso.

A literatura escrita - e a cultura escrita - dotada por esse simples facto à durabilidade - tem neles a sua expressão totalizante. Desse modo e porque tem de ser diferente, didacticamente, a abordagem da literatura actual, por exemplo, e a Literatura Clássica, (e/ou Medieval) em que o livro em si mesmo é também significativo, considera-se da maior relevância o contacto dos alunos com as espécies bibliográficas que são os testemunhos mudos mas eloquentes da memória literária e os suportes da cultura e dos seus referentes.

A contextualização, os valores culturais e estéticos impõem-se então por si próprios, veiculados, de forma privilegiada pela tecnologia audio-visual.

Apelar-se-á, também, nos programas video para o contributo quer da História e História de Arte, Arquitectura, Pintura, Música, numa aposta clara na interdisciplinaridade.

PROGRAMA

- Unidade I As «questões da Língua».
- Unidade 2 Do Medieval ao Moderno: os rostos da transição.
- Unidade 3 O Renascimento em Portugal e na Europa: convergências e especificidades. Algumas categorias mentais.
- Unidade 4 Maneirismo e Barroco. As crises convergentes. Vivências e derivas do tempo.
- Unidade 5 Contornos da identidade europeia. Árcades, neoclássicos e dissidentes. Castiços e estrangeirados.

Bibliografia geral e de consulta

Dicionário de Literatura, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, Figueirinhas, Porto, 1987.

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Almedina, Coimbra, 1978.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, s/d.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1981.

1. As «questões da Língua»

Objectivos

Após a leitura reflexiva desta **Unidade**, o aluno deverá estar apto para:

Aperceber-se do progressivo desenvolvimento e normalização da Língua Portuguesa, a partir dos instrumentos gramaticais criados para a sua estabilização.

Compreender o significado

por **um** lado, da aplicação crítica dos modelos gramaticais medievo-latinos (Gramática Clássica);

- por outro lado, da percepção da **diferença** da estrutura linguística românica em relação à estrutura latina e da criação consequente de instrumentos adequados.

Situar no contexto sócio-cultural a chamada **Questão da Língua**.

Como consequente e espectacular etapa no desenvolvimento da ciência linguística, entender o significado transcendente nos planos técnico-linguístico, inter-cultural, político e religioso dos vários empreendimentos pedagógicos no sentido da apropriação (ensino-aprendizagem) das línguas exóticas do Oriente (japonês, malabar, etc.) e do Ocidente (tupi, guarani, etc.)

TEMA 1: Gramática e normalização. Os primeiros gramáticos do vulgar: Fernão de Oliveira, João de Barros e Duarte Nunes de Leão.

Gramática e Cultura

Quando, em 1536, é publicada em Lisboa a *Gramática da Língua Portuguesa* de Fernão de Oliveira 1 - gramática, diremos «avant-la-lettre» - mas antes, segundo o autor, uma primeira anotação da língua; quando, em 1539-40, são publicadas a *Cartinha* e a *Gramática 2* de João de Barros - esta já uma verdadeira gramática, dotada de sistematização e de um carácter não só vincadamente pedagógico mas também normativo; quando, ainda, se publicam as primeiras Cartinhas, a do Bispo Frei João Soares, pregador de El-Rei e mestre dos Infantes, por volta da década de 40 e, no último quartel do século XVI, tratados de Ortografia, como o de Pêro de Magalhães de Gândavo, em 1574, e o de Duarte Nunes de Leão, em 1576 - estes factos significam não o começo mas o termo de um longo processo cultural que, sem solução de continuidade, articula a Gramática do Renascimento com os seus criadores clássicos e também com aqueles a quem irão passar o testemunho. É, no fundo, o que resulta da análise de Michel Foucault 3 ao postular a viragem epistemológica de que um dos pilares é, no Renascimento, a tomada de consciência da linguagem como objecto de normalização.

Efectivamente, não seria correcto fazer começar a história da filologia e da linguística pelo Renascimento, porque o «renovo» da Antiguidade começara muito antes e podemos dizer que não sofrera interrupção. Os gramáticos do Renascimento, gramáticos da língua vulgar 4, acentuemos, são antes verdadeiros elos de ligação, garantes de uma continuidade, mediante o aproveitamento e a gestão de uma herança. As suas inovações, por vezes espectaculares, no que diz respeito à terminologia e à audácia de repensar a formulação clássico-escolástica, decorrem de um novo contexto perante o qual não deixam de estar atentos, numa típica atitude presencialista.

A civilização greco-romana, na sua essência e em todas as expressões da sua vida, manifestara uma unanimidade, sem que possamos, com precisão, delimitar-lhe o início e o termo. Poderemos, talvez, defini-la, articulada segundo uma axiologia espaço-temporal.

A cultura, que nos empenhamos por compreender e penetrar, é uma unidade e como unidade tem de ser captada e interpretada.

Verificamos, portanto, que da gramática grega - já científica, se bem que ainda não uma ciência histórica, sobrevivendo talvez decadente ou menos criadora em Roma e em Bizâncio - derivou a nossa ciência gramatical. A

1 1.ª ed., Lisboa, 1536; ed., pelo Visconde de Azevedo e Ti/o de Noronha, Porto, 1871; 3.ª ed. por Rodrigo de Sá Nogueira, Lisboa, 1936; 4.ª ed. por Maria Leonor Buescu, Lisboa, 1975.

2 1.ª ed., Lisboa, 1540; 2.ª ed., Lisboa, 1785; 3.ª ed., por J. Pedro Machado, Lisboa, 1957; 4.ª ed., por Maria Leonor Buescu, Lisboa, 1971.

3 *Les Mots et /es Choses*, Galimard, 1966.

4 Entende-se por língua vulgar ou vernacular a língua usada pelas populações no espaço românico. O conceito opõe estas (na ocorrência o português) à língua latina.

gramática grega é o modelo «arquetípico» de toda a arquitectura gramatical moderna.

¹ Platão, filósofo grego (427-347 a.C.), descendente de uma ilustre família de Atenas, pensador fundamental na formação da filosofia europeia. Foi discípulo de Sócrates, cujo perfil traça na *Apologia de Sócrates* e autor de grande número de diálogos: *Críton*, sobre a obediência às leis; *Ion*, sobre a poesia; *Fédon*, sobre a imortalidade da alma; *O Banquete*, sobre o amor; *A República*, sobre o Estado ideal; *Timeu*, sobre a criação do Universo, etc. No *Crátilo* aborda o problema da natureza e essência da linguagem, colocando a questão fundamental para a linguística moderna, da relação ou não relação da palavra/coisa.

² Aristóteles, filósofo grego de uma erudição universal (384-322 a.c.), natural de Estagira e discípulo de Platão em Atenas. A sua obra cobre, por assim dizer, toda a escala do pensamento e da ciência gregas, tornando-se, através da Idade Média, o grande mentor do pensamento europeu. A *Poética*, a *Retórica*, a *Política*, a *Ética*, dirigem e condicionam o desenvolvimento da filosofia ocidental de que se tornou o mestre incontestado.

Efectivamente, quando Platão ¹, no *Crátilo*, emite a opinião de que, «segundo a natureza, para cada ser existe uma designação exacta», ele aborda já um problema de ordem especulativa que vai servir de ponto de partida a Aristóteles² para a elaboração de todo um sistema de categorias que exprimem a constituição da frase, a sua divisão em unidades e classes de palavras.

As categorias lógicas de **substância, qualidade e quantidade** estão claramente representadas e correspondem simetricamente às categorias gramaticais de **substantivo, adjetivo e advérbio**. Ora, nessa correspondência lógico-gramatical, condicionando-se reciprocamente, reside, a fundamentação teórica da própria constituição da gramática, isto é, a sua natureza formal; aí reside também, por outro lado, a sua justificação pedagógica, de um ponto de vista pragmático e, de certo modo, substancial. A gramática converte-se, pois, no sustentáculo de todo o pensamento formal. Num parêntesis antecipativo, diremos mesmo que essa correspondência será um dos parâmetros da linguística moderna.

Ora, o facto de essa correspondência sistemática se dever, em primeira instância, a Aristóteles, garantirá, durante a Idade Média - aristotélica por definição - a conservação da correlação estabelecida entre a lógica e a gramática e a salvaguarda do pensamento formalizado. Assim, se a organização da Gramática Clássica, como sistema de pensamento, é legado grego, a sua construção como quadro ou estrutura sistemática, alcançada pelos Alexandrinos, assume uma projecção divulgativa através dos gramáticos romanos, voltados para um pragmatismo que os leva a introduzir a Gramática no plano de estudos que, da época imperial, passará à Idade Média.

Na Europa ocidental, a Gramática antiga, na sua formulação latina, devia servir de sustentáculo ao ensino da língua, que sobrevivia no uso prático, como língua da Igreja universal do Ocidente, a Igreja Católica. Ela seria, portanto, o veículo de uma cultura que, parecendo destinada a uma ruína total, todavia resistiria insularmente, nas formas artísticas do discurso, produzindo uma «nova» literatura latina e preservando a tradição jurídica romana.

Simetricamente, segundo o eixo espacial, a língua e a gramática gregas desempenham um papel e ocupam um lugar semelhante na cultura bizantina da Europa oriental. A divisão do Império Romano em duas metades fora irreversível e provocara uma ruptura cultural articulada em torno de duas línguas de civilização - o latim e o grego, respectivamente. Ambas, provenientes de fonte comum - a ciência helenística da gramática, vinculada pela teoria das partes do discurso e pela etimologia à doutrina dos sofistas - criam, por sua vez, áreas culturais diferenciadas entre si mas internamente unitárias.

Essa fragmentação bipolar conhecerá uma tendência de reunificação após a queda de Constantinopla. O Ocidente revitalizará - de modo precário talvez - o interesse pelos estudos helénicos. Em Portugal, os estudos gregos conhe-

cem também uma fase de aprofundamento e ampliação: um dos nomes é o de Vasco Fernandes de Lucena, tradutor de Xenofonte, que dedicou a tradução de *Ciropedia* a Carlos, o Temerário, filho de Isabel de Portugal 1.

Contudo, o Oriente e o Ocidente da Europa haviam já evoluído separadamente e construído culturas diferenciadas, de cariz próprio e fisionomia específica. Era já demasiado tarde para promover um unitarismo cultural. No Ocidente, em que a Igreja escolhera para seu uso, quer litúrgico quer evangelizador, a língua latina literária, a Gramática e a Retórica foram salvas pela Escola Cristã, e com elas um resto da cultura «enciclopédica» antiga nas Sete Artes Liberais da Universidade medieval.

Com efeito, no limiar da Idade Média, os mosteiros do Reino Franco e das Espanhas tornam-se os centros culturais em que se salvam da conquista árabe as ruínas da cultura mediterrânica. Daí, a preocupação prioritária dos concílios hispânicos quanto à organização das escolas paroquiais e episcopais. Em 527, o Concílio de Toledo havia decidido a constituição de internatos de clérigos, formados desde a tenra idade na *domus ecclesiae*. O quarto Concílio de Toledo, em 633, torna o percurso escolar mais exigente. Aí são formados homens como Frutuoso, Martinho e Leandro de Braga que, segundo as prescrições de Isidoro de Sevilha 2, deviam, antes de mais nada, «conhecer satisfatoriamente a gramática para compreender, sem o auxílio da pontuação, onde termina um grupo de palavras, onde a frase fica em suspenso e onde, finalmente, se completa do sentido 3.

Ao examinarmos a programação curricular da escola medieval, verificamos que a ciência gramatical é a partir de Isidoro, durante toda a Idade Média, apoiada sobretudo pelos manuais de Donato 4 e Prisciano 5, a fonte primeira da sabedoria e da lucidez. Só depois de conhecidas as principais regras do latim, o aluno passa a interpretar poetas e historiadores, como Virgílio, Estácio, Terêncio, Horácio, Ovídio e Tito Lívio. De tal modo, que alguns letrados consideraram excessiva a importância da Gramática. Raoul Gilbert refere que em Itália esse excessivo culto levava à negligência das outras artes: a gramática, por antonomásia, a gramática latina, é, portanto, a ciência omnipresente e onnipotente. Segundo Isidoro ainda, ela é o fundamento das belas letras, a mãe gloriosa da eloquência, a ama de todas as artes 6.

A imprensa, introduzida em Roma na segunda metade do século XV, abre, naturalmente, uma época nova. Começa, pois, a fazer-se sentir o desejo de reproduzir textos que falassem uma linguagem acessível a um público infinitamente mais vasto. Ora, é significativo notar que o advento da imprensa coincide cronologicamente com o aparecimento dos primeiros gramáticos italianos. As *Regole*, primeira obra gramatical, depois do «pioneirismo» linguístico de Dante, são de cerca de 1498. A *Gramática Castellana*, de António de Nebrija, aparecera em 1492. Significativo parece também o facto de a imprensa promover e exigir uma uniformidade regulamentar da Ortografia, até então anárquica e dependente de flutuações individuais. Tende-se, pois,

¹ Cf. Danielle Gallet-Guerne, *Vasque de Lucéne et la Cyropédie à la cour de Bourgogne* (1470), Geneve, 1975.

² Isidoro de Sevilha (560-626), foi um dos grandes escritores eclesiásticos da Idade Média. Nasceu em Cartagena e morreu em Sevilha. Compôs numerosas obras em latim, entre as quais as suas famosas *Etimologias* (*Etymologiae*), uma espécie de enciclopédia em 20 livros: *Crónica dos godos, dos vândalos e dos suevos; Crónica Geral; Tratado da natureza; Ofícios eclesiásticos*, etc.

³ *De Ecc. Officiis*, II, 11.

⁴ Donato viveu nos meados do século IV e foi mestre de S. Jerónimo. As suas *Artes* (*Ars Grammatica Minor* e *Ars Grammatica Maior*) constituíram a base e o fundamento para a instrução gramatical durante toda a Idade Média e para além dela.

⁵ Prisciano Cesariense Mauro foi um gramático da primeira metade do século VI. A sua obra *Institutiones Grammaticae*, monumental repositório do saber gramatical, em 18 volumes, foi alicerce e modelo dos estudos clássicos latino-medievais.

⁶ Veja-se, a este propósito, da mesma autora o Curso de *Literatura Portuguesa Medieval*, Univ. Aberta, 1990.

para a normalização unificadora, que abre um debate fortemente opinativo entre os gramáticos.

Durante o século XV, assiste-se, portanto, a um progressivo movimento de imposição do uso do vernáculo, em concorrência com o latim, nos níveis literário, científico e administrativo. Previsões e decretos visam a paulatina mas definitiva substituição do latim pelas línguas vernáculas ou vulgares. Generalizam-se as traduções, com privilégio para Cícero, Tito Lívio, Virgílio, Horácio e Plínio. Os homens do Renascimento são conduzidos à chamada questão da língua e, logo, à revisão do conceito e do esquema gramatical, que terá de corresponder à feição diferenciada das línguas modernas em relação ao latim.

É o que faz entre nós, de modo notavelmente crítico, João de Barros, cuja revisão crítica expressivamente se manifesta através da sistemática comparação entre nós (os românicos) e eles (os latinos). Não se trata, portanto, no Renascimento, de tentar reviver e admirar passiva e acriticamente o passado clássico. Trata-se, principalmente, de revestir esse legado de uma arte nova. Assim, se alguns, intransigentemente, se agarram à velha tradição humanística, e defendem à ponta de espada a primazia do latim, nós vemos que essa defesa é vã, e que, à partida, a causa está perdida. As línguas vernáculas abriram definitivamente caminho, e de balde Romolo Amaseo em 1529, pronuncia duas orações *De lingua latina usu retinendo* («Sobre a necessidade de preservar o uso da Língua latina»). Ariosto 1, Machiavelli 2 e Bembo 3, reconhecem e defendem o vernáculo como língua nacional.

Atingindo as línguas modernas uma maioria, no momento de plenitude do Renascimento, é aí que se situam os primórdios da Gramática moderna. O termo Gramática deixa de ser, por antonomásia, a gramática latina. Pela primeira vez, embora a princípio timidamente, se preconiza a prioridade do ensino gramatical da língua materna. É o que significam as palavras de António, no *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, de 1540: «se eu não soubera da gramática portuguesa o que me vossa mercê ensinou, parece-me que em quatro anos soubera da latina pouco e dela muito menos. Mas com saber a portuguesa, fiquei alumiado em ambas» 4.

Em Espanha, Pedro Simón Abril propõe a Filipe II a conveniência de se proceder ao ensino das várias matérias em língua vulgar e de se ensinar aos meninos a gramática espanhola antes da latina, o que, efectivamente, representava uma fractura em relação à tradição pedagógica anterior.

As línguas modernas parece estarem, pois, definitivamente codificadas nos finais do século XV, o bom uso definido a partir dessa codificação e, finalmente, o contexto cultural exige que a gramática assuma um carácter normativo.

O século XVII voltar-se-á, preferentemente, para a lexicografia: em 1612, a Accademia della Crusca publica o seu *Vocabulário Toscano*; a Academia Francesa, sob Richelieu, inicia a elaboração de dicionários e gramáticas

¹ Luigi Ariosto (1474-1533), um dos grandes poetas italianos do século XVI, celebrou-se sobretudo pelo seu poema épico *Orlando Furioso*, em 46 cantos. Escreveu também comédias (à maneira latina), sátiras, um diálogo em prosa (*Erboletto*) e obras várias. A sua obra foi leitura «obrigatória» dos humanistas portugueses. Nomeadamente Sá de Miranda refere-se a ele, mencionando a riqueza retórica: os «Amores de Orlando envoltos em tantas flores [...]».

² Nicolau Machiavelli (1469-1527), escritor e estadista italiano, natural de Florença. Na sua mais célebre obra, *O Príncipe*, desenvolve uma teoria sistemática sobre a política e a acção dos governantes. Escreveu também, entre outras obras, *Tratado da arte da guerra*, *Discursos sobre Tito Lívio*, *Historias florentinas*, além de comédias e poesias.

³ Pietro Bembo (1470-1547), cardeal e escritor italiano, exímio latinista e admirador de Cícero, foi um dos brilhantes poetas da Renascença italiana. O Humanismo europeu e português tinham-no como um dos seus mentores. Escreveu *Historia de Veneza*, *Sonetos e Carias*, entre outras obras de alto significado humanístico.

⁴ Este *Diálogo*, publicado na sequência da *Gramática* (1540) coloca em posição dialógica João de Barros e um dos seus filhos, António, numa relação de mestre-discípulo, debatendo em torno da problemática da Língua Portuguesa: suas excelências e capacidades, sua origem, sua vocação transcontinental, etc.

oficiais. Em Portugal, precocemente, surgira, em 1563, o *Dictionarium Latinum-Lusitanum e Lusitanum-Latinum*, de Jerónimo Cardoso, publicado em 1570. Quase ao mesmo tempo, os Jesuítas publicam o *Dictionarium Latinum-Lusitanum ac Japonicum* (1595). Por seu lado, os estudos gramático-linguísticos, ao avançarem, conhecem uma profunda alteração de conceitos. Ao concretismo pragmático e presencialista do Renascimento, equilibrado na serenidade clássica, sucede a «dor do tempo», que caracteriza a crise espiritual, religiosa e social do Barroco.

A dialéctica dramática que se exprime pelo binómio interrogação/resposta, abre caminho para a pesquisa teleológica. A etimologia, desprestigiada e ironicamente ou timidamente abordada pelos Renascentistas, como ciência dos *pouco doutos*, segundo a irreverente expressão de Fernão de Oliveira, é, na nova formulação linguística, *a busca das Origens*. Em 1669, é publicada em Paris a obra *Origini della lingua Toscana*; em 1606, Nunes de Leão publicara a *Origem da Língua Portuguesa* onde incluiu já longas listas vocabulares. O *Dicionário* de Morais Silva sairá em 1789, enquanto, em 1793, a Academia Real das Ciências de Lisboa iniciará, malogradamente, a redacção do seu dicionário, interrompida no final da letra A.

Inicia-se então, nos tempos modernos e conscientes da sua modernidade, a luta contra a lógica aristotélica, em que se rejeita o dogmatismo, em que se opera, em suma, uma revolução filosófica através de uma ruptura epistemológica. À lógica aristotélica é recusado o direito de se intitular a **sistemática do espírito**.

A correspondência, a aliança, até, entre a língua e uma gramática universal, é a pedra de toque da nova formulação. A partir daí, com Lorenzo Valla em Itália, Vives em Espanha, Pierre de la Ramée em França, tenta romper-se o equilíbrio da filosofia aristotélica-escolástica. O cartesianismo lançara uma nova luz sobre a teoria da linguagem, buscando o ideal de um saber unificado. E, ao lado da **mathesis universalis** surge o conceito de **lingua universalis**. Ao lado da filologia empírica vai surgir uma nova forma universal de gramática. O estudo da linguagem é posto na presença imediata do problema central que domina o conjunto da história espiritual do século XVII, o problema da **subjectividade**, que tenta afirmar-se através de uma visão mais larga e mais profunda da realidade arrancando-a aos estreitos limites conceptuais de um empirismo psicológico, fazendo-a sair, em suma, da esfera da simples existência contingente e da actividade arbitrária, para reconhecer a sua «forma» especificamente espiritual.

O problema da linguagem e, em consequência, da sua redução a quadros gramaticais coerentes, surge no conjunto de uma metafísica universal do espírito. Logo, ao problema específico, já colocado anteriormente, da origem das línguas vulgares, vai suceder-se o problema da origem e essência da linguagem humana, como capacidade universal, numa perspectiva racionalista e filosófica.

1 Instruções para os Professores de Gramática Latina, Grega, Hebraica e de Rhetorica, ordenadas e mandadas publicar por El-Rey nosso Senhor, para uso das Escolas novamente fundadas nestes reinos e seus Domínios, Lisboa, 1759: neste documento rejeita-se a pedagogia jesuíta (na sequência da sua expulsão pelo Marquês de Pombal) e preconiza-se o uso dos manuais de Port-Royal, adoptando a metodologia respectiva.

2 Cf. Linguagem e Pensamento, Vozes, Petrópolis, 1971.

3 Gramática de la lengua castellana de António de Nebrija, ed. de Galindo Romeo y L. Ortiz Munoz, Madrid, 1946, p. 25.

A **gramática filosófica** de Port-Royal é o corolário desta nova perspectiva. Surgida em 1660, ela inicia a tradição de uma gramática filosófica, fundamentada na teoria cartesiana. A Escola de Port-Royal, frutificando em Paris e Beauvais, com Charles Rollin, já em meados do século XVIII revolucionaria o método gramatical e iria impor-se como formulação teórica capaz de cobrir toda a realidade linguística, a nível universal. O eco dessa nova formulação atinge o pragmatismo da programação escolar. É índice desse facto, em 1759, o *Regimento para Professores de Gramática, Latim, Grego, Hebreu e de Retórica*, para uso das escolas, em que se preconiza o método de Port-Royal e se recomenda o manual de Charles Rollin ¹, pedra basilar da reforma pombalina.

Em 1784, o editor da tipografia Rollandiana, reedita, sobre a 1ª edição, a obra de Duarte Nunes de Leão, dizendo: «Nestas duas obras (*Orthographia* e *Origem*) têm muito de que se aproveitar os que se abalançarem ao desempenho do Programa da Academia das Sciencias de Lisboa, sobre a *composição de uma gramática filosófica de lingua portuguesa*" - gramática notoriamente inspirada no prestigioso modelo de Port-Royal, de que houve aliás, algumas tentativas de maior ou menor alcance.

A Gramática continua, pois, o seu percurso metodológico da formalização do pensamento: a Gramática de Port-Royal é o termo de um longo caminho de sucessivas mas ininterruptas formulações, e está, de certo modo, presente na linguística moderna. Chomsky, consciente dessa filiação, afirma: «Mencionei anteriormente que há impressionantes semelhanças entre o clima de opinião do século XVII e o da psicologia cognoscitiva e da linguística contemporâneas. A gramática filosófica assemelha-se muito de perto à gramática generativa corrente» ²

Fernão de Oliveira e «Primeira Anotação da Língua Portuguesa»

Fernão de Oliveira foi filho do juiz de órfãos de Pedrógão, Heitor de Oliveira, e nasceu provavelmente em Aveiro, em 1507. Morreu cerca de 1580 ou 1581. Foi, contudo, na Beira que decorreu a sua infância, conforme ele próprio testemunha no capítulo XLVII da *Gramática*: «Contudo, sendo eu moço pequeno, fui criado em S. Domingos de Évora, onde faziam zombaria de mim os da terra, porque o eu assim pronunciava, segundo o que aprendera na Beira.»

De qualquer modo, aos treze anos de idade entrou como noviço no convento dos Dominicanos em Évora - os quais seriam mais tarde seus implacáveis perseguidores. Aí, foi discípulo de André de Resende, que muitos anos depois viria também testemunhar contra o frade desfradado e talvez hereje.

É, contudo, só em 1532, já homem, que abandona o convento e se refugia em Espanha. Terá sido durante a estadia nesse país que deu início à redacção da sua *Gramática*? Galindo ³, editor crítico da *Gramática* de Nebrija, referindo-se a Fernão de Oliveira, faz essa dedução, embora o argumento apresentado não

seja suficientemente probante: «Oliveira cita Nebrija a propósito das letras latinas. O modo de falar de Oliveira em tal passo e também quando alude aos que não se lembram de sua terra a que muito devem, faz pensar que Oliveira escreveu a sua obra achando-se em Espanha e talvez em Toledo.» Interpretando, porém, outro passo da obra de Fernão de Oliveira, parece, pelo contrário, que a *Gramática* foi redigida em Lisboa, onde viria a ser publicada, em Janeiro de 1536: «Ainda, porém, que nesta cidade [Lisboa] houve ou cuidou que haja e viva uma mulher que se chamava Cataroz» 1. Aqui, o autor exemplifica uma exceção da língua portuguesa, donde se torna evidente que *esta cidade é em Portugal*.

1 *Gramática*, capítulo XLIV.

Secularizado por Paulo III, o egresso da Ordem dos Pregadores dedica-se então a leccionar jovens fidalgos, filhos e filhas de alguns senhores principais desta terra, entre os quais D. Antão de Almada (filho de D. Fernando de Almada, por sugestão do qual publicará a *Gramática*), os filhos do Barão do Alvito e os de João de Barros. Nesta época parece ter gozado de uma estabilidade, a qual nunca mais reencontraria.

Por volta de 1540 ou 1541 parte para Itália, talvez em serviço secreto de D. João III, na complicada questão que este rei manteve com a Santa Sé a propósito dos cristãos novos. Talvez em virtude do carácter secreto desses serviços o seu nome não apareça mencionado na documentação relativa a esse assunto.

Regressa a Portugal em 1543, acompanhando o núncio Lippomani e, em Lisboa, abandonado pelos amigos, criando inimizades e conflitos pelo seu temperamento irrequieto e arrebatado, mal visto pelos Dominicanos, onnipotentes no Santo Ofício, atravessa dois anos de penúria.

Em 1545, com o nome de Capitão Martinho, alista-se a bordo de uma nau francesa, sob o comando de Saint-Blancard, na frota de Antoine Escalin, barão de La Garde. Vai, porém, ter a Londres e frequenta a corte de Henrique VIII. A dissidência do rei inglês em relação a Roma parece quadrar-se com as opiniões pessoais de Fernão de Oliveira, que então denuncia certos aspectos do ritual e do conceituário católico. Morto Henrique VIII, volta a Portugal e, talvez duvidoso do acolhimento que o esperava, faz-se acompanhar, em 1547, de uma carta credencial para D. João III, passada pelo jovem rei Eduardo. Não obstante, logo nesse ano é denunciado e preso pela Inquisição (Ordem de S. Domingos). Tendências religiosas consideradas heréticas? Apologia audaciosa da política religiosa dissidente de Henrique VIII? Ressentimento dos Dominicanos? O certo é que Fernão de Oliveira é preso por tempo indeterminado, cumpre a pena durante três anos, findos os quais, por motivos de saúde, é transferido para o Mosteiro de Belém, em reclusão. Um ano depois é-lhe concedida liberdade condicionada.

Em 1552 parte para o Norte de África, na qualidade de capelão, e, feito prisioneiro, vem a Lisboa para negociar o resgate e fica em Portugal.

1 Pode ver-se sobre a biografia do turbulento Oliveira a obra fundamental de Henrique Lopes de Mendonça, *O Padre Fernando de Oliveira e a sua obra náutica. Memória compreendendo um estudo biographico sobre o afamado grammatico e nautographo e a primeira reprodução typographica do seu tratado inedito «Livro da Fabrica das Naos»*, Lisboa, Academia das Ciências, 1898.

As suas desventuras, porém, prosseguiriam: em 1554 é denunciado como cismático por um falso amigo. Consegue, no entanto, durante uns meses ser nomeado revisor na Universidade de Coimbra, onde ensina Retórica. Volta ao cárcere, de 1555 a 1557. O seu rasto torna-se agora mais incerto e duvidoso. Em 1565 sabe-se que «lia casos de consciência» na escola dos espatários em Palmela e recebia uma tença de D. Sebastião 1.

A obra de Oliveira é, mais do que uma gramática no sentido corrente do termo, um conjunto de curiosas e judiciosas reflexões, de tipo ensaístico. Em suma: uma miscelânea linguística e cultural.

Inicia-se por uma parte preambular (ausente da gramática tipicamente escolar do seu sucessor João de Barros), em que define a linguagem. «A linguagem é figura do entendimento» e expende considerações, apoiado na autoridade dos filósofos antigos, sobre a formação das línguas. Seguem-se algumas páginas sobre «o modo de falar dos portugueses» e a formação do reino. Só depois de se referir à origem dos nomes de Lisboa, Lusitânia, Portugal, de fazer um breve resumo da história dos primeiros reinados, de tomar como exemplo a perdurabilidade da glória romana, devido à imposição da língua aos vencidos, se propõe definir gramática. Refere-se, em seguida, ao papel de D. Dinis e D. João III no desenvolvimento da instrução e segue um pormenorizado estudo da pronúncia, articulação e grafia dos sons portugueses, a parte talvez mais original da sua obra.

Mesmo aí não exclui digressões de tipo histórico-cultural, as quais vêm, naturalmente, interromper a sistematização da matéria. À extensa parte dedicada à descrição fonética segue-se um breve estudo da morfologia, ou melhor, de alguns problemas morfológicos, sem sequência ou planificação: derivação e composição, flexão dos nomes, alguns pronomes, plural dos nomes terminados em 'ão' e em consoante, conjugação dos verbos. Termina com uma página dedicada à construção (sintaxe).

Por outro lado, um dos aspectos curiosos da obra de Oliveira consiste na adopção de uma nomenclatura original, muito expressiva e notavelmente inovadora (palavras apartadas e juntas, mudadas, primeiras, tiradas), a qual, não virá a ser adoptada pelos gramáticos posteriores.

Eminentemente pragmática, baseada numa experiência pedagógica e humana, a obra de Fernão de Oliveira, que ele modestamente qualifica de «primeira anotação da Língua Portuguesa», deixando para a de João de Barros o título de «primeira gramática», é uma obra altamente expressiva de um espírito aberto e atento à realidade circundante - uma obra do Renascimento.

A «Segunda» Gramática Portuguesa: João de Barros

João de Barros nasceu em Vila Verde (1495), perto da cidade de Viseu, no nordeste de Portugal e morreu na sua quinta de Ribeira de Litém (ou Alitém), perto de Pombal (1570).

Filho ilegítimo do fidalgo Lopo de Barros, sendo desconhecido o nome da mãe, foi educado desde muito novo no paço real, por recomendação de seu pai que, antes de morrer, o confiou a D. João de Meneses, mordomo-mar do rei D. Manuel. Efectivamente, o seu biógrafo, Severim de Faria¹ atribui a João de Barros uma formação cultural especificamente áulica:

Costumavam naquele tempo os reis de Portugal mandar doutrinar os moços fidalgos e os da câmara (...) em toda a boa disciplina e tinham para isso mestres no Paço que lhes ensinavam as línguas, ciências matemáticas, letras humanas, dançar, jogar as armas e outros virtuosos exercícios. E os mestres tinham certo dia no mês em que el-Reisabia delesquem bem exercitava estas Artes ou quem se havia remisso ou negligente nelas.²

¹ *Vida de João de Barros*. Lisboa, 1778.

² *Op. cit.*, p. VII.

Essa formação cultural foi depois ampliada por um autodidactismo de que as suas obras são documentos: a erudição clássica, através de um conhecimento detalhado dos autores latinos e alguns filósofos e historiadores gregos; a cultura escolástica e patrística, visíveis nos seus *Diálogos* morais, na *Cartinha* e na *Gramática*. A sua obra histórica documenta a fusão dessa **cultura humanística** com conhecimentos actualizados da ciência geográfica e etnológica resultante da ampla documentação a que teve acesso, como Feitor da Casa da Índia. Católico de feição erasmista, não deixando de submeter à análise crítica tudo o que não fosse dogma, toma parte, embora prudentemente, no gravíssimo conflito moral e religioso suscitado na época pelo problema judaico e que culminaria com o rei D. João III. Essa posição levá-lo-á a manifestar, na sua obra *Diálogo Evangélico contra o Talmud dos Judeus*, uma tendência para a solução pacífica e conciliatória de um problema que atormentava a sua consciência católica.

Cerca de 1516 era Moço de Guarda-Roupa do então príncipe D. João, futuro rei D. João III, e nessa altura compõe a sua primeira obra, *Crónica do Emperador Clarimundo* - segundo o seu próprio juízo, trabalho de ensaio para maiores coisas.

Casou em 1522 com D. Maria de Almeida, de família fidalga, oriunda de Leiria, de quem teve dez filhos: Jerónimo, António (interlocutores nos seus *Diálogos*, em cuja educação tomou parte activa, discípulos também de Fernão de Oliveira), João (morto na batalha de Alcácer-Quibir em 1578), Lopo (casado e fixado em Goa), Diogo (morto também em Goa), Maria, Isabel e Catarina, sendo desconhecidos os nomes das duas outras filhas.

Já durante o reinado de D. João III, desempenhou cargos públicos da mais alta importância: Governador da Fortaleza de S. Jorge da Mina (Costa da Mina) em 1522 e Tesoureiro da Casa da Índia, Mina e Ceuta, cargo que exerceu de 1525 a 1528.

Segundo o seu biógrafo, João de Barros teria feito uma viagem à Mina (e teria sido a única) onde cumpriu o triénio governativo, mas sobre essa sua deslocação não há documentação segura. Em 1525 encontramo-lo em Lisboa, de onde se retira, em 1530, para a sua quinta em Ribeira de Alitém, para fugir à

1 Ásia de Joam de Barros dos factos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente, 1.^a ed., Lisboa, Germão Galhardo, 1552; *Segunda Década da Ásia. ibid.*, 1553; *Terceira Década da Ásia*, Lisboa, João da Barreira, 1563; *Quarta Década da Ásia*, ed. de Lavanha, refundida, Madrid, Stampe-ria Reale, 1615. Todas as Décadas foram reeditadas em Lisboa, 1785; 3.^a ed. por Hernâni Cidade, 4 vols., Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1944-1947. Existe também, esgotada, uma ed. na col. Clássicos Sá da Costa. Servimo-nos neste Manual da reprodução da ed. de 1785, publicada pela ed. Civilização (1976).

epidemia de peste que então grassava. Regressa a Lisboa em 1532 e é emposado como Feitor da Casa da Índia, cargo que exerceu até 1567. Nessa data retira-se definitivamente para Ribeira de Alitém, onde veio a morrer em 1570 ou 1571, sendo sepultado, de acordo com as suas disposições testamentárias, na capela de Santo António que ele próprio fundara.

A biografia de João de Barros, historiador, linguista, pedagogo e moralista filosofante, actividades mutuamente tributárias, apresenta antes de mais o aparente paradoxo de que, embora não tenha, como a maior parte dos seus congéneres historiógrafos da mesma época, conhecido o Oriente nem o Continente Africano (sendo duvidosa a sua estadia na Costa da Mina), se mostra capaz de dar uma imagem exacta e rigorosamente delineada dos povos que se tornam os protagonistas e os **informadores** da sua obra histórica.

Na sua *Ásia*1 concorrem informações geográficas, etnológicas e até linguísticas, em que podemos distinguir uma atitude precursora do **comparativismo** linguístico.

João de Barros, efectivamente, teve à sua disposição uma vastíssima documentação, pelo facto de ter sido durante trinta e cinco anos Feitor da Casa da Índia: tinha, pois, acesso a diários de bordo, relatórios oficiais de governadores e capitães, relatos e depoimentos testemunhais de mercadores, marinheiros e soldados, ou simples aventureiros. Só assim se explica a sorna de detalhes pitorescos, a cor exótica e local de que está informada a sua obra.

Tendo começado a vasta planificação da sua obra sócio-histórico-geográfica em 1531, de que resultaram as quatro *Décadas* que formam a sua *Ásia*, só em Dezembro de 1539 é publicada a *Cartinha para Aprender a Ler*, logo seguida, em Janeiro de 1540, pelo volume da *Gramática*, que inclui também o *Diálogo em Louvor da nossa Linguagem*. Ora, se a *Cartinha*, dirigida ao príncipe D. Filipe (morto em 1539, filho do seu primeiro amo, D. João III) e a *Gramática*, destinada aos moços, pelo seu carácter estritamente didáctico não contêm mais que as indicações economicamente dirigidas ao objectivo de ensinar, o *Diálogo* torna-se já tributário da experiência linguística adquirida através do seu contacto - indirecto mas submetido a profunda e analítica reflexão - com as realidades do Oriente Asiático. É essa a razão pela qual, já como historiador, João de Barros se revela como um **cripto-linguista**, cedendo inúmeras vezes à tentação de explicar, **comparando**, factos linguísticos orientais com os das línguas europeias conhecidas. Reflexões oriundas desse núcleo de informação, fundidas com a erudição clássica, reencontram-se ao longo dos *Diálogos* morais, três dos quais são dirigidos aos filhos (Jerónimo e António) e os têm como interlocutores, além de um não existente (ou por perda ou por não ter sido composto), acerca das palavras **Sim** e **Não**, o qual anunciou no *Diálogo da Viciosa Vergonha*.

É, pois, todo esse tesouro cultural que ele próprio afirma ser a única herança que deixa aos filhos - filhos bem ensinados, a favor dos quais nem sequer

utilizou o direito que lhe assistia de transmitir o cargo público que desempenhava.

Efectivamente, antes de morrer, o seu testamento inclui uma minuciosa lista de dívidas que mostram que morreu, senão na miséria, pelo menos numa mediocridade que pouco tinha de áureo. Esse documento é uma revelação da figura moral de João de Barros. Nele encomenda aos seus herdeiros a satisfação completa das dívidas até à mais pequena, pede aos filhos que não esqueçam o dote de suas irmãs e a estas que, não casando, se recolham à vida monástica, «como cumpre à honra delas e minha». Recomenda ainda aos filhos que amparem e consolem a mãe e se ocupem em fazer imprimir as obras que deixa inéditas e que dedica ao Rei.

Esta quase penúria material dos últimos anos de um homem que, durante toda a sua vida, vivera de tenças mais ou menos avultadas e regalias, como régia recompensa dos seus trabalhos, pode ter sido originada pelo desastre económico e pessoal que constituiu para ele a empresa de uma capitania no Maranhão para exploração aurífera.

O próprio João de Barros, de sociedade com Aires da Cunha e Fernão Álvares de Andrade, tesoureiro-mor do Reino, constituiu, em 1535, uma frota de dez navios em que seguiam novecentos homens de armas e cento e treze cavaleiros. Malograda esta expedição, João de Barros enviou outra em 1536 em que seguiram dois dos seus filhos sem que, todavia, em cinco anos de buscas, tivessem encontrado ouro. Este desastre financeiro não o impediu de indemnizar Aires da Cunha e todos os que haviam tido prejuízos com tal empresa.

Vida pública, ambições económicas, o próprio encargo oficial de historiar a Expansão, não o impediram de ser não só o autor da primeira verdadeira *Gramática* portuguesa, como de participar na gramaticalização das línguas vernaculares em elaboração na Europa durante a época do Renascimento.

Os gramáticos do século XVI não fazem senão, como vimos, alargar o ideal pré-esboçado desde Petrarca ao adoptar o Toscano como língua de expressão literária. Concretizam, pois, o movimento de reabilitação das línguas românicas, proclamado por Sperone Speroni ¹, Valdes ², Du Bellay ³, e aspiram conferir à língua vulgar a simetria e sistematização - razão de dignidade e prestígio - que os Alexandrinos haviam dado ao Grego e os gramáticos da época imperial ao Latim.

Essa dignidade e prestígio serão, pois, tanto maiores quanto mais rigorosa e exacta a sua codificação gramatical. Têm, assim, um objectivo prático bem determinado e rejeitam as subtilezas especulativas familiares à ciência antiga da linguagem. Começa a definir-se a doutrina gramatical de João de Barros pela sua posição perante as línguas clássicas, em primeiro lugar, (postulando assim uma «existência românica») e, em segundo lugar, em relação às restantes línguas (postulando uma «existência nacional»).

¹ Sperone Speroni (1500-1588), humanista italiano, autor de várias obras, entre as quais *Acerca das Línguas*, em que é visível a influência do célebre Cardeal Bembo.

² Juan de Valdes (1500-1541), humanista espanhol, escreveu o *Diálogo de la Lengua* (1536), obra que se insere na tendência apologética das línguas vulgares.

³ Joachim du Bellay (1522-1560), humanista francês, autor da *Défense et Illustration de la Langue Française* (1549), expressivo documento da apologia do vulgar.

Hesitantes, ainda, os Gramáticos e «prato-filólogos» do Renascimento, têm consciência de uma inexperiência que os impede de caminhar sem o apoio e modelo dos Antigos.

¹ Maria Alice Nobre Gouveia, in *R.P.F.*, Coimbra, 1962-63, p. 263.

Em consequência, a afirmação de que «João de Barros [...] defende a aproximação do português e o latim 'cujos filhos nós somos' ¹», não pode ser tomada sem restrição, tendo em vista o contexto de toda a gramática. Para João de Barros, como para quase todos os seus contemporâneos, o latim aparece, principalmente, como ponto de referência, modelo de codificação gramatical, fonte de empréstimos vocabulares. Este tríptico conceito vai manter-se em muitos dos gramáticos dos séculos seguintes, até ao século XIX.

O que primeiro sobressai [...] dos seus escritos, é a observância geral das normas clássicas. Observância tão insistente e tão fiel que, não atingindo apenas as definições, vai tocar a própria ordenação e a substância maior das matérias. [...] Tanto é importante em Barros a influência greco-latina, sobretudo latina, que no estudo da flexão há o sistema curiosíssimo de se disporem os nomes por declinações, sistema que, por sinal, continuará mais tarde.²

² F. Rebelo Gonçalves, in *B.F.*, IV, 1-2, Lisboa, 1936, p.7.

Não obstante, e para além da ordenação, nomenclatura e definição, o conteúdo da Gramática parece colocar-nos perante uma realidade porventura desconcertante. O balanço entre os passos em que Barros alude à decantada «conformidade» com o latim e aqueles em que se refere à «desconformidade» entre o latim e o português, é favorável à segunda atitude. A latinização de Barros é, pois, mais formal do que essencial, preocupando-se mais em demonstrar diferenças do que em apontar identidades.

Para ele, a filiação latina da língua portuguesa e a conformidade desta com aquela constituem, sem dúvida, títulos de nobreza e um dos motivos de louvor da nossa língua, patentes no *Diálogo*, mas não deixa de reconhecer a individualidade do português em relação à língua-mãe. Com efeito, embora se refira à conformidade, ou como argumento apologético ou como ponto de referência (visto que, como vimos atrás, se pressupõe que a primeira língua estudada gramaticalmente era o latim), Barros não se deixa cegar pela sua formação de latinista: «Sam os modos à cerca de nós cinco como tem os latinos, portanto, seguiremos a sua ordem e termos», diz. Repare-se, pois, que, só porque existe real conformidade neste caso, Barros seguirá a «órden e termos» dos latinos. A relação com o Latim é para ele um meio pedagógico de facilitar a aprendizagem da nova gramática: «Nós tomaremos da nossa construíam o mais necessário, imitando sempre a ordem dos latinos, como temos de costume»; «a nossa linguagem compôsta destas nove partes [...] que tem os latinos [...] à imitaçám dos quaes, por termos as suas pártes, dividimos a nossa Gramática».

Destes exemplos, que se multiplicam ao longo da *Gramática*, inferimos por conseguinte que o latim, ou melhor, a Gramática latina, é, antes de mais nada, o modelo e a referência. Modelo, contudo, também, de vernaculidade. Nas *Décadas*, com efeito, afirma: «[Afonso de Albuquerque] falava e escrevia

muito bem, ajudado de algũas letras latinas que tinha». Como meio de valorização da língua portuguesa, e por virtude da identidade famosa por que pugnaram quase todos os nossos humanistas, e que Valdes reivindicara para o Italiano, o latim apresenta-se também para Barros como uma possível fonte de enriquecimento vocabular: «assi que podemos usár d(e) alguns termos latinos que a orelha bem receba». Vai mesmo ao ponto de exortar os seus contemporâneos à adopção de neologismos - processo já praticado pelas outras nações românicas: «este exercício, se ô nós usáramos, já tivéramos conquistáda a língua latina». Esta atitude é idêntica à de André de Resende 1, ao censurar aqueles juristas (vmorosos») que evitam empregar latinismos e encerram a língua na estreiteza dos «idiotismos» lusitanos.

1 André de Resende (1495-1573), humanista português, autor, entre outras, da notável obra *De Antiquitatibus Lusitaniae* (1593).

Em contrapartida, a preocupação de Barros em individualizar a língua portuguesa por oposição à latina torna-se insistente pela repetição do processo comparativo: «nos quães géneros repártem os latinos os seus [...]. Nós, destes çinco géneros, temos somente dous [...]. Nós não temos estes vérbos (que os latinos têm). [...] Temos máis este vérbos (h)ei (h)ás [...]» A oposição entre os factos latinos e as realidades românicas do português está, pois, bem marcada pelo uso constante do pronome **nós** que contrapõe a eles, os latinos.

Verifica-se, por outro lado, que as principais inovações românicas em relação ao latim foram ou claramente discernidas ou, pelo menos, presentidas por João de Barros:

a existência do artigo: «artigo é ùa das partes da óraçám, a quál [...] nam tem os latinos»;

desaparecimento da declinação: «Ésta dificuldade máis é entre os latinos e gregos pola variaçám dos cáso que àçerca de nós [...] porque toda a [...] nóssa variaçám é de singulár a plurár»;

formação perifrástica dos graus de comparação: «E antre nós e os latinos (h)á ésta diferença: eles fázem comparativos de todos os seus nomes ajetivos [...] e nós nam temos máis comparativos que estes: maior, menór [...], milhór [...], piór [...]»;

redução das conjugações: «Os latinos tem quátro conjugações; nós, três [...]»;

diferenças entre a forma e o valor dos tempos verbais em relação ao latim: «[...] alguns que os latinos tem de que nós careçemos»;

formação perifrástica de alguns tempos verbais: «todalas outras máis pártes que os latinos tem, suprimos ou pelo infinitivo, à imitaçám dos gregos, ou per çircunlóquio a que podemos chámarmos»;

formação perifrástica da voz passiva: «E, porque nam temos vérbos da vós passiva, suprimos este defeito per rodeo (como os latinos fázem nos tempos que lhe faléçe a vós passiva)»;

¹ O termo «consoante» significa rima.

desaparecimento da noção de quantidade: «[...] os latinos e gregos sentem milhór o tempo das sílabas por cáusa do vérsio do que ô nós sintimos nas tróvas, porque cási espéra a nossa orelha o consoante ¹ que a cantidade, dádo que â tem»;

existência de aumentativos: «Destes nomes gregos e latinos nam trátam em suas gramáticas por ôs nam terem».

De modo semelhante, e sem cegueira afectiva em relação ao latim, Barros não deixa de condenar e até ridicularizar o emprego pedante de construções latinas que o espírito da língua portuguesa não suporta: «Cacosinteton quér dizer má composiçám, a quál cometemos quando, per maneira de elegância, alguém ordena a linguágem segundo o latim jáz, como ùa óraçám a quál eu vi tiráda em linguágem per um letrádo que se prezáva de eloquente».

Finalmente, cremos poder concluir que, para Barros, o binómio português-latim se põe, antes de mais nada, de uma forma esclarecida e consciente em relação à realidade românica que vai definir-se a partir desse momento.

A posição perante o Grego é bastante mais esbatida e as referências a essa língua aparecem, sobretudo, com significado de:

- 1.º Reforçar as referências latinas: «Ésta dificultáde máis é entre os latinos e os gregos [...] »;
- 2.º Esclarecer etimologias: «articulus, diçám latina deriváda de arthon, grega, que quér dizer juntura de nervos»;
- 3.º Substituir as referências latinas quando estas não se encontram: «Todalas outras máis pártes que os latinos tem, suprimos ou pelo infinito, à imitaçám dos gregos, ou per çircunlóquio».

O problema da influência do «mourisco» pôs-se, como é natural, de modo especial para as línguas peninsulares. As referências e adopções, por conseguinte, de inovações ortográficas, como o uso da cedilha, atribuídas ao influxo árabe ou, talvez, hebraico, aparecem esporadicamente nos gramáticos franceses e devem-se, provavelmente, a influências castelhanas.

Dentro da Península, porém, verifica-se uma diferenciação bem marcada entre a atitude nitidamente antiárabe de Nebrija e a posição mitigada e, talvez, mais objectiva de João de Barros em relação a esse problema.

Dois aspectos fundamentais se distinguem na forma por que Barros encara a influência árabe, à qual atribui por um lado certas tendências articulatórias e ortográficas em que o português se afastou do latim, língua-mãe, e, por outro lado, a origem de certos vocábulos de etimologia não latina.

Para o primeiro caso, citaremos a explicação da grafia ç e da respectiva pronúncia, que Barros sente como nitidamente árabe: «Nós paréçe que (h)ou vemos éstas lêteras dos mouriscos que vençernos». «Temos ésta létera ç que paréçe ser inventáda pera pronunciaçám hebráica ou mourisca». O mesmo se

passa em relação às palatais eh, x que se devem, segundo Barros, à mesma influência: «Este [o tempo] nos deu xa e cha dos mouriscos»; «A qual figura [antítesis] é, à cerca de nós, mui usada, principalmente nesta letra x, que tomamos da pronunciaçám mourisca». É importante verificar que também não passou despercebida a João de Barros a origem dos nomes árabes articulados em al: «Todolos que coméçam em al e em xa e os que acabam em z, os quães são mouriscos».

Para o segundo caso, isto é, como fonte de adopções vocabulares, citaremos ainda as palavras do autor quinhentista: «O outro [conselheiro do rei de Malaca] havia nome Lacsamava, que era Capitão Géral do mar, ao modo que, à cerca de nós, é o almirante, officio trazido a nós do uso dos arábicos». «[...] A terra a que cá, per vocábulo arábico chamamos leziras»; «[...] neste reino, cujas rendas se encabeçou em almoxarifados, vocábulo mourisco, mais que natural português».

Quanto à língua hebraica, não parece que Barros tivesse admitido uma possibilidade de influência. Da exemplificação colhida, com efeito, infere-se que o hebraico era para o gramático apenas um termo de comparação, um ponto de referência quando faltava o paradigma latino:

Ésta dificuldade (de declinar) máis é entre os latinos e gregos pala variaçám dos cásos que à cerca de nós e dos hebreus.

Os latinos conhecem o género [...] uns pela significaçám, outros pela terminaçám, [...]. Os hebreus per artigos e terminaçám;

este final nósso tem ali officio do mem çerrádo dos hebreus, que é üadas lêteras que eles chamam dos beijos;

temos algüas lêteras dobrádas à maneira dos hebreus.

«À maneira de», isto é, termo de comparação, parece, pois, ser o motivo da presença da língua hebraica nas reflexões gramaticais de João de Barros.

Vem em primeiro lugar, entre as outras línguas, o castelhano, a mais perigosa rival do português, obstáculo para o prestígio que queriam vê-la alcançar os grandes paladinos quinhentistas da língua.

Com efeito, embora raras vezes Barros se refira concretamente à língua castelhana, cujo prestígio como língua literária e de cultura foi crescente até meados do século XVII, sente-se que é, principalmente, visando essa rivalidade perigosa para o desenvolvimento da língua portuguesa que Barros constrói a apologia contida no *Diálogo*. Essa rivalidade era tanto mais aguda quanto os portugueses, incluindo Barros, tinham consciência da semelhança e quase identidade das duas línguas: «A sua língua [dos habitantes de Arguim] e escritura não é comum com os alarves da Berbéria e però em tudo quase têm conveniência como nós temos com os castelhanos». O problema implícito seria, aliás mais explicitamente abordado por Gândavo e Nunes de Leão.

O *Diálogo*, bem como, afinal, a *Gramática*, visa, pois, secundária mas efectivamente, uma afirmação de individualidade da língua portuguesa em relação à castelhana. É com esse intuito, com efeito, que Barros se preocupa em definir o que ele considera português vernáculo por oposição aos «empréstimos» castelhanos: « [...] este partiçípio, sido, máis comum é aos castelhanos que a nós»; «Mál e cál de moinho, paréçe que ôs (h)ouvemos de Castéla»,

Por conseguinte, embora difusamente, a atitude de Barros insere-se no conflito dos humanistas portugueses do século XVI, em relação ao bilinguismo literário, conflito que vai estender-se até ao século seguinte para encontrar solução no triunfo setecentista do português libertado da influência directa da cultura castelhana e buscando a égide da cultura francesa, gerando uma nova mas efémera questão: a questão do francesismo.

Na sua época, Barros, é, certamente, solidário com a atitude de António Ferreira: «da língua amigo», radical na condenação do uso da língua vizinha.

As restantes línguas europeias (o francês e o italiano), contudo, são para Barros apenas fugidios termos de comparação, quer de factos linguísticos quer de atitudes a serem tomadas como exemplo pelos portugueses: «Os franceses tomáram Monseor, os Italianos Misser, os Aragoeses Mossem. E assi outras muitas nações»; «mui estranha compostura é a francesa e italiana». Ou então: «deu-se tanto a gente castelhana e italiana e francesa às treladações latinas [...] que ôs fez máis elegantes do que foram óra (h)á cincoenta anos». Para além disto, Barros exclui da sua *Gramática* «para principiantes» quaisquer outros paralelismos. Não obstante, é curioso relevar a reflexão incluída na *Cartinha* sobre a possibilidade de conhecimento dessas línguas estrangeiras por parte dos moços portugueses: «Dádo que em nóssa linguagem nam sirvam algüas destas sílabas [...], nam me pareço sem fruto poer exemplo délas, cá todas sérvem assi no latim como em outras linguágens».

Muito mais extensas, variadas e interessantes são, a propósito das línguas que classificaremos de exóticas, as referências que ocorrem, na obra de Barros, como definidoras de uma posição e de uma atitude «pré-comparatista».

O fundamental, porém, da sua reflexão sobre essas línguas exóticas, consiste no reconhecimento da legitimidade da aquisição de vocábulos que entram no português através da actividade viageira dos portugueses e se tornam «naturáes na boca dos homens». Essa reflexão reforça as afinidades que os humanistas portugueses se empenharam por demonstrar entre a Roma Antiga e Portugal: « [...] bem como os Gregos e Roma haviam por bárbaras totalas outras nações estranhas a eles [...], assi nós podemos dizer que as nações de África, Guiné, Ásia, Brasil, barbarizam quando quérem imitár a nossa». E observa: « [...] em nenhüa páрте da Terra se cométe máis ésta figura da pronunçiaçám que nestes reinos, por causa das muitas nações que trouxémos ao jugo do nóssó serviço».

O menosprezo que parece implícito nesta definição de barbarismo está, contudo, em oposição com esta outra afirmação: « [...] nam [h]á i glória que se

póssa comparár a quando os minimos etíopes, persianos, hindus d'aquém e d'além do Gange, em suas próprias térras, na força de seus templos e pagodes [...] aprenderem a nóssa linguágem»,

Torna-se pois evidente que João de Barros considera a transmissão da língua como um sinal de vitória ao modo por que os Romanos o haviam feito:

[...] çérto é que máis póde durár um bom costume e vocábulo que um padrám, porque se nam préza máis leixár na Índia este nome mercadoria que trazer de lá beniága, cá é sinal de ser vencedor e nam vencido.

Esta reflexão traz-nos perante um facto porventura revolucionário dentro do conceito tradicional de vernaculidade: ao considerar o português em face das línguas exóticas, Barros admite uma reciprocidade enriquecedora da língua nacional. Encara com orgulho o facto de os povos africanos e orientais aprenderem o português e com ele a lei e os costumes, Mas, também verifica, com humildade e singular abertura de espírito, que o português é alterado e influenciado pelas linguagens estranhas desses povos:

E agóra, da conquista de Ásia tomamos chatinár por mercadejár, beniága por mercadoria, lascarim por hómeme de guérria, çumbaia por mesura e cortesia, e outros vocábulos que samjá tam naturáes na boca dos hómeme que naquélas pártes andáram, como o seu próprio português.

Torna-se, pois, evidente que João de Barros considera essas línguas verdadeiramente como superstratos, ao mesmo nível das outras, que constituem camadas mais importantes do vocabulário português: «Temos [vocábulos] latinos, arávigos e outros de divérsas nações que conquistámos e com quem tivémos comércio, assi como eles tem outros de nós», Em certos casos, até, Barros considera a preferência manifestada na língua pelos exotismos: « [animal] a que os gregos chamam rinocero e nós ganda, como lhe os índios chamam».

Mais três línguas ocorrem citadas na obra de Barros, por ordem de frequência: o vasconço, o galego e o cigano. Segundo as palavras justas de Amado Alonso, Barros «ha buscado en el vascuense y en el gitano dos ejemplos extremos de jerizongas y lenguas barbaras [...] en contraste com las lenguas civilizadas»,¹ Acrescenta-se que no galego procurou, por outro lado, um exemplo de língua, pronúncia e grafia corrupta, de certo modo em oposição às regiões dialectais onde, segundo ele, o português nos parece num estado mais perfeito de conservação.

¹ Amado Alonso, O cecear cigano de Sevilha», in *Rev. Fil. Esp.*, Madrid, XXXIII, 1952, pp. 1-5.

Efectivamente, o vasconço aparece como o «exemplo extremo», mais marcante quanto à ininteligibilidade, à indisciplina e ao caos gramatical, à impossibilidade de redução a escrita: «a grande variedade de suas linguagens [dos habitantes das ilhas de Maluco] ca nam lhe chega o vasconço da Biscaia, de maneira que um lugar se não entende com outro»; «Todos [teólogos, filósofos, matemáticos, juristas, médicos] antressi trázem termos que nam sam latinos nem gregos, mas casi um vasconço». Quanto à dificuldade de gramaticalizar e ortografar tal língua, diz: «ôs que fálam vasconço, que trócam umas lêteras per

outras»; «a língua castelhana muito melhor é que o vasconso de Biscaia e o çeçeár çigano de Sevilha, as quâes nam se pódem escrevêr».

Curiosa é a reflexão sobre a grafia do ditongo nasal final ão, que no século XVI tendia a substituir am e om: «nam me pareçeria máal desterrármos de nós ésta prolaçám e ortografia galega [...]; ôs que pouco sentem [escrevem] agalegadamente poendo sempre o finál em todalas dições que acabam em am».

Repudiando o galego e as grafias «agalegadas» que estão em vias de generalização, Barros opõe a vernaculidade de certas regiões conservadoras:

devemos muito prézar [...] nam somente os [termos] que achamos per escrituras antigas, mas muitos que se usam antre Douro e Minho, conservador de semente portuguesa, os quaes alguns indoutos desprézam por nam saberem a raiz donde nâcem.

Releve-se, nesta afirmação, talvez a primeira reflexão quanto ao conservadorismo de certas zonas dialectais.

Pela riqueza da sua reflexão sobre o fenómeno misterioso da linguagem, meio privilegiado de comunicação humana, João de Barros parece ser, com efeito, o maior dos gramáticos e «proto-linguistas» do Renascimento português, participante activo nas grandes criações do Humanismo Europeu.

Duarte Nunes de Leão e a busca das origens

Duarte Nunes de Leão era natural de Évora, onde nasceu por volta de 1530, filho do médico hebreu João Nunes. Estudou leis na Universidade de Coimbra e entrou mais tarde como procurador e depois desembargador na Casa da Suplicação. A sua vida pública, pormenorizadamente relatada no *Memorial de Duarte Nunes de Leão e relação dos seus serviços para o valido d'el-rei Filipe I*, mostra uma actividade cultural constante e profícua. Menciona nesse memorial todas as suas obras escritas (algumas perdidas), em número considerável. Essa intensa actividade situa-se em três coordenadas: jurídica, histórica e linguística, em que dá testemunho de uma sólida erudição humanística.

Não obstante a sua posição política, abertamente favorável ao governo filipino, não parece que esse acordo com o regime vigente lhe tivesse alguma vez servido de garantia. O próprio *Memorial* prova, precisamente, que, apesar dos bons ofícios e serviços prestados directamente ao rei - nomeadamente o *Livrinho em língua castelhana para o Príncipe nosso senhor*, tirado como sumário da *Genealogia dos Reis* - nunca ou muito raramente Duarte Nunes encontrou facilidades. Consequências do sangue hebreu? 2 Má vontade de invejosos? Consequência da sua posição política que atraía sobre ele o desagrado talvez vingativo do Prior do Crato, que duramente atingira numa das suas obras?

¹ Para a bibliografia de Duarte Nunes de Leão são contributos importantes a comunicação de António Baião, in *Bol. de 2.ª classe*, XI, Academia das Ciências, 1917, e também a introdução à *Origem da Língua Portuguesa*, ed. de 1945, organizada por José Pedro Machado.

² Lembre-se quanto a perseguição aos judeus e cristãos-novos foi acesa durante a Dinastia Filipina (cf. J. Lúcio de Azevedo, *História dos Cristãos-Novos Portugueses*, 2.ª ed., Lisboa, 1975).

Atormentado e desiludido, o velho Duarte Nunes de Leão morreu em Lisboa, dois anos depois da publicação da *Origem*, em 22 de Abril de 1608, segundo consta no Arquivo Nacional da Torre do Tombo 1.

A *Origem 2* representa uma perspectiva especulativa e dialéctica, por oposição ao carácter normativo da *Ortografia*, publicada alguns anos antes. Miscelânea histórico-cultural, é também, simultaneamente, uma longa dissertação, não raro fantasiosa, e uma listagem minuciosa e ampla de realidades e factos gramaticais e, sobretudo, lexicais.

Baseado na opinião dos Antigos, em citações e referências por vezes superabundantes, começa o autor em a *Origem* por observar que os vocábulos caem em desuso e outros são criados em seu lugar, mediante um mecanismo quase biológico. A criação de novos vocábulos pode provir do uso de um escritor, cujas inovações «foram do povo recebidas». A Cícero, Cipião e Augusto, diz, ficou devendo o Latim algumas inovações.

A propósito da lendária vinda de Túbal a Setúbal (que Duarte Nunes, aliás, repudia claramente) refere-se à provável origem do nome da cidade de Setúbal: Cetóbriga, cidade de pescadores. Admite, embora considerando-a inverosímil, a vinda de Túbal a Biscaia, tentando explicar o vasconço como um vestígio, «transformado pelo tempo», da língua caldaica³, Acentua, contudo, a incerteza de todas essas hipóteses, pela «ausência de escrituras que não temos». Parece-lhe, no entanto, mais provável, depois de fazer a enumeração dos diferentes povos que, por motivos comerciais ou outros habitaram a Península, que não houve uma língua única falada na Espanha, mas a predominante teria sido a grega.

Questão consequente do problema tratado, Duarte Nunes averigua qual a origem do primeiro alfabeto utilizado na Península Ibérica: tal como concluíra que a língua nunca fora única, assim também o modo de escrever. Segundo ele, antes da adopção das letras latinas, ter-se-iam usado os alfabetos fenício e grego. Nesta opinião opõe-se a António de Nebrija, «varão douto e de maduro juízo», o qual, efectivamente, admitia que até à vinda dos Romanos não teria havido em Espanha o «uso das letras». Rebate, pois, demoradamente os dois argumentos do gramático castelhano: a não existência de moedas pré-romanas explicar-se-ia por o comércio se fazer com base em trocas e equivalências; a ausência de letreiros e legendas, pelo carácter passageiro dos fenícios e dos gregos, que não curavam da honra, mas eram «vindiços e mercantis». Além disso, continua, todos esses documentos eram facilmente destrutíveis pelo tempo. Cita Estrabão como testemunho do uso antigo da escrita, inventada «para conservação e perpetuidade da memória das coisas passadas». Confirmando a doutrina exposta com a autoridade de Plínio, Josefo, Lucano, etc., conclui que «é de crer que não estaria o mundo muito tempo sem o uso delas e que já a Adão foram reveladas». Segundo tradições que o autor menciona sob dúvida e incerteza, as letras teriam sido trazidas da Grécia para Itália por Nicóstrata, mãe de Evandro, rei da Arcádia, exilado na Itália.

1 *Chancelaria de Filipe II*, Doações, fls. 73-74.

2 *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa* por Duarte Nunes de Leão, Desembargador da Casa da Suplicação, Lisboa, 1595 e 1606. Servimo-nos da ed. por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa, INCM, 1983.

3 Por influência da tradição isidoriana (vide *supra* n. Isidoro de Sevilha), a língua caldaica designa o aramaico, língua falada na Palestina no tempo de Jesus Cristo, distinguindo-o da língua hebraica, língua culta dos Livros Sagrados.

Para Duarte Nunes de Leão, as línguas, oscilantes e móveis, sofrem modificações, umas voluntárias, outras necessárias - doutrina já exposta por Varrão em relação a certos factos da língua; as modificações necessárias são essencialmente aquelas que tornam a língua apta para corresponder à «invenção das coisas». É, segundo o autor, o que os Latinos fizeram, ao adoptar dos Gregos vocábulos referentes àquelas artes e ciências em que estes excediam aqueles. Assim, nos seguintes domínios significativos: Medicina, Anatomia, Pedraria, Arquitectura, Ginástica, Música, Poesia, Comédia e Tragédia, Geometria, Astronomia, Gramática, assim como grande número de vocábulos de carácter religioso, introduzidos na língua de Roma com o Cristianismo. Os Latinos «usurparam» ainda vocábulos a outras gentes, «por causa do comércio ou conquistas»: tais foram os Gauleses, Hispanos, Germânicos, Etruscos, Meónios, Persas, Britanos, Trácios, Macedónios, Sardos, Oscos, Sabinos e Púnicos.

Paralelamente, e em compensação, também os Gregos receberam vocábulos dos Egípcios, Círios, Cerasmos, Medos, Frígios, etc. Dos Romanos receberam termos sobretudo relativos ao direito civil. Estabelece então um paralelo com as importações vocabulares da língua portuguesa, referindo-se especialmente à introdução de neologismos latinos. Ao verificar, pois, a constante mutação vocabular, Duarte Nunes não deixa de estranhar o facto de a língua basca não denunciar parentesco com nenhuma outra e se manter sem mutações visíveis.

Insinua, talvez, um parentesco com o fenício, ao citar versos nesta língua, segundo Plauto, e mostrando a sua dissemelhança com as outras línguas conhecidas. «Corrompendo-se», pois, em contacto com outras línguas, pre-existentes à dominação romana, o Latim deu o *Romance*; mas de entre as suas variedades a mais perfeita é a do português, a que mais se aproxima do Latim «correcto». Considera que a língua latina, ainda uniforme, floresceu na Hispânia, produzindo escritores como Séneca, Lucano, Marcial; e que da cultura romana prevaleceu, como prova, «uma pedra antiga que se achou na cidade de Empúrias», cuja tradução faz. Continuando a história cultural, Duarte Nunes refere que, em breve, a inundação de Godos, Vândalos e Sitingos vieram corromper o Latim, «dia maneira que se vê nos livros e escrituras antigas, que, pelo tempo, foi esta língua fazendo diferença nas províncias de Espanha». Mais tarde, a invasão árabe veio alterar ainda mais a língua, «meio gótica, e meio latina [...] tomando outros vocábulos dos mouros que ainda hoje duram».

Considera ainda que diferenciação política favoreceu a ulterior diferenciação linguística, uma vez que as línguas de Castela e de Galiza-Portugal «ambas eram antigamente quase uma mesma». A razão política explica também, posteriormente, o afastamento do galego e do português, «por em Portugal haver reis e corte, que é oficina onde os vocábulos se forjam e pulem, e donde manam para os outros homens». Diferenciadas definitivamente, as duas línguas foram-se depois ornando por influência de reis como D. Dinis em Portugal e Afonso, o Sábio em Castela.

Confundidas, como se vê, as noções de evolução e de corrupção, o autor classifica as diferentes formas de corrupção, levando a um progressivo e cada vez mais profundo afastamento do Latim: alteração na terminação das palavras; diminuição de letras ou sílabas; troca; traspassação; mudança de género; mudança de número; mudança do vocábulo por mudança de significação; impropriedade de significação; metáfora.

Segue-se abundante exemplificação, ilustrando cada caso - exemplificação quase sempre adequada em relação ao fenómeno mencionado.

Abandonando o tom expositivo, o autor apresenta a seguir listas dos vocábulos portugueses de origem grega, (além de divergentes latinos) árabe, francesa, italiana, alemã, hebraica e síria, goda, e, finalmente, autóctones. Oferece ainda uma lista de arcaísmos, acompanhados da respectiva correspondência moderna, bem como de plebeísmos.

Nos cinco capítulos seguintes (XIX a XXIII), Duarte Nunes de Leão refere, como já vimos, com larga cópia de argumentos demonstrativos, os motivos de louvor da língua portuguesa: brevidade, cópia de derivação, originalidade, riqueza vocabular e complexidade de estrutura gramatical. De notar, com efeito, a coincidência desses argumentos com os que se encontram na maior parte dos apologistas da língua, nomeadamente, João de Barros, Rodrigues Lobo e Bernardo de Brito. Nos últimos capítulos, termina a obra com uma síntese dos louvores formulados através da enumeração das «bondades» da língua portuguesa, criticando aqueles que preferem outras e exortando os homens cultos a inovarem vocábulos, recorrendo à inesgotável fonte latina.

Num plano de análise estritamente histórico-cultural, a obra de Nunes de Leão insere-se num momento particular da história portuguesa e é simultaneamente paradoxal e esclarecedor que, dedicando a obra a Filipe II, o autor se empenhe, por vezes arditamente, a demonstrar a individualidade, remontando às «origens» da língua portuguesa. Só assim Nunes de Leão pôde lutar, sobrevivendo.

Em conclusão, podemos, então dizer que um longo caminho se percorreu desde a onnipresença tutelar da Gramática Latina durante os séculos da Idade Média até à definitiva consagração da Gramática «vulgar». Observadores atentos da realidade, críticos audaciosos da ciência oficial, os homens do Renascimento lançaram as bases das ciências modernas da linguagem na qual souberam ver o mais perfeito e profundo modo de comunicação entre os homens.

TEMA 2: A vocação plurilinguística. Em busca de um modelo universal. João Rodrigues, Henrique Henriques e José de Anchieta,

As ciências modernas da linguagem constituíram-se, obviamente, a partir de materiais muito mais vastos do que os que poderiam ser convocados a partir das línguas clássicas conhecidas na Europa culta e das próprias línguas europeias. Não podemos, portanto, deixar de estabelecer uma necessária correlação entre os Descobrimentos e o conhecimento das línguas dos povos com quem, a partir de então os Europeus (na ocorrência os Portugueses) entram em contacto.

A Literatura de Viagens contém, com frequência, alusões à multiplicação de catecismos manuscritos e políglotas que circulavam pelo Oriente. Depara-se então com a manobra fonológica da transliteração alfabética, isto é, a transferência dos caracteres alfabéticos de um determinado sistema de escrita para os caracteres do alfabeto latino. Encontram-se, pois, em presença e em simultâneo vários sistemas ou códigos a saber: o latim, o português e a língua terceira, quer fosse o tamul, o chim ou a língua «japoa». O viajante, representante do monarca português, embaixador ou missionário, mercador ou simples aventureiro, aspira à integração e apropriação da língua dos povos estrangeiros. Estratégia de sobrevivência, às vezes, como se retira, por exemplo, do relato de Frei Gaspar da Cruz: ¹ «e avia já muitos dias que ho pediam aos Portugueses, mas como lhe nam sabiam ho nome que nós usamos, nam se acabavam de entender ... »; vocação linguística ou simples curiosidade pelo exótico, o novo e o desconhecido para que, no dizer do mesmo autor, se tornasse «claro ho que dantes estava escondido»²:

¹ *Tractado em que se cõtam muito por estêso as cousas da China*; Évora, 1569, ed. por Raffaella d'Intino, *Enformação das Cousas da China. Textos do século XVI*, INeM, Lisboa, 1989, pp. 147 e segs.

² *Op. cit.*, p. 214.

Não têm os Chinas letras certas por parte, pollo que tem muito grande multidão de letras, significando cada ùa cousa por ùa letra. De maneira que ùa letra lhes significa céu e outra terra e outra homem. [...]

Esta é a cousa por que em toda a China há muitas línguas de maneira que ùa se não entende a outra por fala. [...]

Muitas vezes pratiquei com homens discretos, como poderei ser entendido - se tantas gentes por escritura não se entenderem por fala e nunca podemos cair em como seria, senão uma vez estando em . porto de Cauchim China, o escrivão do navio que era China fazia ùa carta pera os lauthias da terra, pera que nos mandassem dar por nosso dinheiro mantimentos. Quando lhe vi escrever a carta, disse-lhe que pera que escrevia carta, pois bastava dizerem-lho de palavra; disse-me que os nam entenderiam por palavra. Deixei-lhe acabar a carta e pedi-lhe que me fizesse o *a b c*. Fez-me só quatro letras. Disse-lhe que me fizesse as letras todas do *a b c* e respondeu que me não podia logo assi fazê-las, que eram mais de cinco mil. Caí eu logo no que podia ser [...]

³ *Op. cit.*, p. 214.

O mistério da escrita ideográfica começa a ser desvendado no encontro do frade e do escrivão china, no diálogo da curiosidade, no desafio de um saber integrado e multilateral, que passa por um entendimento multi-linguístico e termina na meta utópica da comunicação universal e da universalidade dos quadros e categorias mentais. Procura-se um modelo capaz de corresponder à diversidade das línguas e possibilitar a integração comunicativa, ultrapassando a incomunicabilidade e promovendo a desbabelização 1.

Para além dos modelos de comportamento semiótico que permitiam um entendimento primário através do gesto, ao acto comunicativo acrescenta-se uma componente pedagógica bem marcada, como veremos.

Trata-se de uma proposta que vai encontrar práticas diferentes, desdobrando-se operatoricamente na organização de cartinhas, diálogos, catecismos, métodos, artes (gramáticas), e até autos e farsas, como dispositivos de aprendizagem das línguas desconhecidas que, no século XVI, entram no quadro de uma humanidade que subitamente fizera explodir as fronteiras do mundo conhecido.

Identificaremos, dentro da tipologia de obras na área do que chamámos línguas exóticas, isto é, extra-europeias, três modalidades operatórias, ou seja, três estratégias: tomaremos como modelo de cada uma a *Cartinha em Tamul e Português*; a *Arte Malabar* e a *Arte Breve da Língua Japónica*; finalmente, a *Arte da Língua mais falada no Brasil*. A primeira, isto é, a *Cartinha*, corresponde a uma metodologia estrutural *avant-la-lettre*; as seguintes, enquadrando-se na filosofia de uma gramática universal, assente num modelo comum, correspondem, no entanto, a duas situações que envolvem soluções e estratégias difere

tes: a *Arte Malabar* aplica o modelo a uma língua dotada de escrita segundo os mecanismos de equivalência que funcionaram no caso do *Vocabulário Canari*, manuscrito existente na B.N.. A *Arte* de Anchieta, pelo contrário, vai aplicar, uma vez mais o modelo mas, agora, a uma língua desprovida de escrita: as correspondências não são estabelecidas entre dois sistemas construídos, ambos, sobre uma substância gráfica mas, pelo contrário, serão estabelecidas entre sistemas de substâncias diferentes: a substância gráfica e a substância fónica.

A escrita torna-se então memória, superando a caducidade natural das coisas e dos seres, dando, enfim, um sentido à História. Ela garantirá o poder de duração e permanência, engendrando um espaço cultural e potenciando a sua indestrutibilidade. Através da escrita opera-se também uma substituição dimensional, já que o discurso oral se inscreve numa dimensão de tempo e o discurso escrito se inscreve numa dimensão de espaço. Ao ser dotada de escrita, uma sociedade oral passa a dispor de um meio que é, ao mesmo tempo poder de esquecimento e garantia da memória. É essa, aliás, a reflexão inevitável perante esse feito da mente humana de que é notável, por exemplo, o discurso de D. João I no *Livro da Montaria*:

[...] e depois que o homem assi foi criado razoavile e sabedor e deshi vierom os hornêes de geraçom em geraçom e começaram a provar as cousas e os

1 Termo utilizado a partir de uma alusão ao «mito de Babel», segundo o qual, por castigo divino, os homens, até então unidos pelo monolinguismo, teriam sido atingidos pela «confusão das línguas»

¹ D. João I, *Livro da Montaria*, Coimbra, 1918, pp. 2-3. A propósito desta matéria pode também ver-se o manual de *Literatura Portuguesa Medieval*, Universidade Aberta, 1990.

² Fernão de Oliveira, *Gramática*, ed. de Lisboa, 1975, p.47.

³ João de Barros, *Década I* «Prólogo»,

conhecimentos d'ellas e viram que aqueles que algiias cousas sabem, tanto que morriam elles ... se perdiam os saberes [...] cataram as figuras das letras [...] 1

Da «escritura, fiel tesoureira», segundo expressão de Fernão de Oliveira ², diz, também, por exemplo, João de Barros: «Os mesmos homens por conservar seu nome em a memória deles, buscaram hum Divino artifício, pero que a invenção dele se dê a diversos Authores, mais parece per Deos inspirado [...]»³.

Trata-se, pois, de um feito de alcance social incalculável o momento em que uma sociedade encontra, num sistema de escrita, o suporte da memória e os pilares da sua própria História. Desse alcance surgirá a memória e os pilares da História do que viria a ser a nação brasileira.

A Cartinha em Tamul e Português

A *Cartinha*, publicada em Lisboa em 1554, por ordem do Rei, insere-se num tipo de obras de intenção aparentemente restrita e de objectivos demarcados, dentro de um intuito acentuadamente pedagógico e evangelizador.

Já em 1524, os primeiros franciscanos ao serviço de Castela, ao regressarem do México, haviam composto os *Diálogos de doutrina christiana*; e, no *Vocabulário Canari*, a que já nos referimos, encontramos, (a partir da página 224), um diálogo entre o Mestre (*Guru*) e o discípulo (*Sissu*) sobre a definição dos deveres do Cristão. Utiliza o método erotemático (perguntas e respostas), o método pedagógico por excelência, consagrado durante a Idade Média, tanto em obras catequísticas como gramaticais, teológicas e filosóficas. Transcrito em alfabeto latino, como o vocabulário propriamente dito, trata-se de um Diálogo de iniciação, a que se seguem, segundo o modelo habitual das Cartinhas para aprender a ler, as principais orações da piedade cristã. O plano dessas Cartinhas é, com efeito, sensivelmente idêntico: comportam um **alfabeto** (é, aliás, na apresentação do abêcê que se registam as mais importantes e significativas - diferenças entre as várias Cartinhas), a seguir na maior parte dos casos um **silabário** ou carta de sílabas. Estes dois elementos constituem, por assim dizer, o «aparelho» técnico para a aprendizagem da leitura: aprendidos o nome, a figura o **poder** de cada letra, apreendido o funcionamento silábico, a técnica da leitura considera-se adquirida. Logo, a *Cartinha* prossegue com o que podemos considerar o «aparelho» ideológico, constituído pela doutrina cristã. Aí, umas são mais ou menos completas. Algumas apresentam uma série de ditames de comportamento, as fórmulas religiosas consideradas indispensáveis e, por vezes, o que se chamava o *Tratado da Missa*, isto é, um breve guia de participação no ritual. Antes da famosa - a justo título - *Cartinha* de João de Barros, publicada em 1539, em Lisboa, por Luís Rodrigues, houve, efectivamente várias outras Cartinhas de que nos foi possível referenciar quatro. Segundo Cortez Pinto ⁴, e deixando certa margem para a possível gratuidade de algumas estimativas suas, «a primeira *Cartinha* [...] foi impressa por Germão Galharte ou Galhardo, em 1534, segundo a *Bibliografia*

⁴ Da famosa *Arte da Impremissão*, Lisboa, 1948, p. 249.

de Anselmo, mas houve certamente outras antes». Com efeito, desde 1504, segundo escreve Damião de Góis, existem referências e envios de livros para o Congo, livros que o cronista designa como *de doctrina cristã*, mas que provavelmente seriam opúsculos segundo o esquema já descrito nas Cartinhas. Em 1512 e 1515, seguem para a Abissínia e para o Oriente novas remessas de livros de que faziam parte Cartinhas sem que, contudo, existam referências bibliográficas que nos permitam identificar quer o autor, quer o editor, quer outro qualquer pormenor concernente. Cortez Pinto admite, porém, que anteriormente a 1504 se haja publicado a primeira Cartinha portuguesa, da autoria de D. Diogo de Ortiz Vilhegas, Bispo de Viseu, morto em 1519. Um alvará de autorização a Germão Galharte para imprimir a *Cartinha* do Bispo, indicará apenas tratar-se de uma reedição daquela que fizera parte da remessa para o Congo em 1504. Ora, a *Cartinha em Tamul* apresenta um duplo registo: é, por um lado, a réplica de todas (ou quase todas) as Cartinhas anteriores; mas é, por outro lado, o registo de uma revolução metodológica e de uma arquitectura polivalente. É, de facto, a primeira Cartinha bilingue (ou trilingue, se considerarmos a presença do latim) e esse bilinguismo funciona simultaneamente como um sistema de trocas linguísticas permitindo que os índios aprendam português e os portugueses aprendam tamul. É, também, uma peça do «aparelho» pedagógico, sistema de trocas simbólicas, ao incluir o formulário e as «peças» textuais da iniciação cristã, ou seja, o *Credo*, o *Padre Nosso* e a *Avé-Maria*.

A este propósito, consideramos notável a função simbólica de tais textos, como «sinais» ou «signos» que apontam para a identificação de referentes sócio-culturais:

E [uma mulher que estava ali presente] dando-nos com isto dois mazes de esmola, como a pobres, nos encomendou muito que não curássemos de fazer viagens compridas, onde Deus permitira fazer as vidas tão curtas; mas logo após isto desabotou a manga de um jubão de setim roxo que trazia vestido e, arregaçando o braço, nos mostrou uma cruz que nele tinha esculpida como ferrete mouro, muito bem feita, e nos disse: «Conhece porventura algum de vós outros este sinal que a gente da verdade chama cruz, ouviste-lo algũa hora nomear?» A que nós todos em o vendo, pondo os joelhos em terra, com o devido acatamento, e alguns com lágrimas nos olhos, respondemos que sim, a que ela, dando um grito, e levantando as mãos para o Céu, disse alto: - «Padre nosso que estás nos céus, sentificado seja o teu nome». E isto disse-o na linguagem portuguesa e, tornando logo a falar chim, como não sabia mais do português que estas palavras, nos pediu muito que lhe disséssemos se éramos cristãos [...] 1

De modo análogo, no encontro com Vasco Calvo e a sua família, eis a parte final do relato do aventureiro: «E disseram o Pater Noster e a Ave Maria, o Credo e a Salva Regina, muito bem ditos e pronunciados ... »2,

No *Diálogo* apenso ao *Vocabulário Canari*, é significativo que, ainda que esses textos de carácter religioso se encontrem traduzidos na língua respectiva (embora transliterados, como já se disse), a primeira palavra (*Credo*, *Pai*

1 Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, transcrição de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, INCM, 1983, cap. III.

2 *Ibid.*, cap. 116.

† Livro raríssimo existente na Biblioteca da Cartuxa de Évora. Dele foi feita uma edição fac-similada (Ministério da Educação Nacional, Lisboa, 1970), com um estudo preambular da autoria de Dom Fernando de Almeida.

Nosso, etc.) não foi traduzida e introduz o texto, funcionando como signo englobante: *Padre nossâ cho art su...* De modo semelhante, os vocábulos que apontam para referentes de conteúdo especificamente religioso não são traduzidos, embora por vezes sejam foneticamente adaptados: *bautizar*, *christão*, *Jesu* (ou *Anni Jesu*), *spiritâ sâtâ*, *purgatorio*, *ressurreissâm*.

A *Cartinha em Tamul e Português I*; porém, que escolhemos como exemplo de entre os mais significativos, reveste, a vários títulos, uma certa especificidade. Antes de mais, no que diz respeito à autoria. São três os seus autores, o que já por si é factor de originalidade: Vicente de Nazareth, Jorge Carvalho e Thomé da Cruz, Índios, como está consignado nas primeiras linhas do respectivo prólogo. Estes três apóstolos índios representam, pois, desde logo, a linhagem daqueles que, cerca de quinze anos antes, teriam sido os primeiros nativos a ser doutrinados e cristianizados, eles próprios lançados nas tarefas do proselitismo cristão. A eles se referira já João de Barros, considerando esse facto como um sinal anunciado nas profecias sagradas. Diz, portanto, no Prólogo da sua *Cartinha*:

Da qual obra ora temos um divino exemplo na conversão de cinquenta e sete mil almas na terra do Malabar, onde Sam Tomé com tanto trabalho e martírio passou desta vida à celestial glória. Com zelo de aprender a qual língua, quatro dos principais deste povo vieram este ano por mais sem pejo dos empedimentos da pátria, cá nestes reinos a pudessem milhar praticar [...]. Aos quais el-rei vosso padre [...] mandou recolher na casa de Santo Elói desta cidade, pera aí aprenderem com os outros Etíopas de Congo, de que já temos bispos e teólogos, cousa certo mui nova pera a Igreja de Deus, inda que profetizada no salmo setenta e um.

Os três malabares, autores da *Cartinha*, são, pois, os testemunhos da profecia cumprida:

E como quer a interpretação da doutrina cristã (dizem) [...] que Vossa Alteza nos mandou trasladar da língua latina e portuguesa em ha da Índia que se chama tamul, por termos notícia de todas estas três lingoas, transcenda e sobrepoje nossos entendimentos, para o qual era necessario experiencia, saber e eloquencia [...] como a tiveram os setenta e um intérpretes no Egipto em no tempo de Ptolomeu [...]

A *Cartinha* representa, como tivemos ocasião de afirmar, uma nova estratégia pedagógica, utilizando duas técnicas simultâneas: a interlinearidade e o exercício estrutural. Quanto à primeira, ou seja, a interlinearidade, trata-se de uma técnica já utilizada nas *Bíblías Políglotas*, nomeadamente na *Complutense*. No caso presente, a interlineação é apresentada em triplo registo: na linha medial a frase está inteiramente escrita em tamul, transliterado em alfabeto latino; na linha inferior a frase está registada em português; na linha superior, impressa a vermelho, é dada uma versão portuguesa segundo a ordem sintagmática própria do tamul. Os autores assim o explicam: «Escrevemo-la em duas línguas, Tamul e Português [...]. O Tamul em cima em letra grossa com sua decaração por cima em vermelho; a portuguesa abaixo em letra meuda».

Do ponto de vista pedagógico, parece-nos poder identificar o método de ensino seguido como singularmente próximo do ensino estrutural moderno. Com efeito, a frase é a estrutura funcional e as fórmulas apresentadas constituem, verdadeiramente, o método dos exercícios estruturais. A aprendizagem é feita, não ao nível dos quadros gramaticais, nem ao nível do vocabulário amorfo, mas ao nível das estruturas sintáticas:

Ni naçaraniô?

Tradução: *Vós sois cristão?*

«Declaração»: *Vós cristão sois?*

Pidá engalaré ni agajatil iriquirray ...

Tradução: *Padre nosso que estás nos céus ...*

«Declaração»: *Padre nosso tu nos céus estás ...*

Na sua exiguidade, a *Cartinha* parece-nos constituir uma obra de notável complexidade pela convergência de vários media, estruturantes linguísticos e estruturantes visuais:

- | | |
|-------------------------------|--|
| estruturantes
linguísticos | <ol style="list-style-type: none"> 1. A língua Tamul (vem cima em letra grossa»), 2. A língua Portuguesa (em duas «versões», correspondentes à tradução e à «declaração», letra meuda e em vermelho»). 3. A língua Latina, num breve guia da missa ordinária, que finaliza a <i>Cartinha</i>: <i>Introibo ad altare dei; Confiteor Deo omnipotenti</i>, etc. |
| estruturantes
visuais | <ol style="list-style-type: none"> 4. O Ícone: no início dos capítulos doutrinários apresenta gravuras representando passos da vida de Cristo ou situações específicas da história religiosa: o Presépio, o Calvário, Moisés, recebendo as Tábuas, etc. 5. Finalmente, a Cor e o Corpo tipográfico: «cõ ha declaram do Tamul por cima de vermelho»; letra grossa»; «em letra meuda». |

Por outro lado, a *Cartinha* resulta, no plano sociológico, da pulverização dos dois grupos correspondentes às duas vozes em confronto. Com efeito, não se trata já da axiologia Nós/Eles ou Nós/Vós, isto é, Cristãos/Gentios ou Portugueses/Malabares. Trata-se, sim, da intervenção categorial de um terceiro factor que sai da dicotomia inicial e corresponde a esse terceiro termo ou terceira voz, dos autores Vicente de Nazareth, Jorge Carvalho e Thomé da Cruz, Índios, instaurando a trifonia no processo comunicativo.

A Arte Malabar

¹ Jeanne H. Hein, «Father's Henriques Grammar of Spolsen Tamil, 1548», in *Indian Church History Review* (Calcutta), XI, n.º 2, 1977, pp. 127-137.

Não se pretende, neste lugar, fazer um inventário descritivo das obras que cobrem, no contexto descrito, a gramaticalização das «línguas peregrinas» no século XVI. Analisar-se-á a Gramática da Língua Malabar, manuscrito deteriorado, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa. Não tem rosto e não comporta, por conseguinte, as consignações da data e do autor. Trata-se, porém, segundo foi estabelecido pela investigadora Jeanne H. Hein, da *Arte da língua malabar em português*, do jesuíta Henrique Henriques¹. Natural de Vila Viçosa, o Padre Henriques partiu para a Índia em 1540, cerca de quatro anos após a chegada de São Francisco Xavier a essa região. Aí morreu em 1600. Segundo Barbosa Machado, numa referência aliás não confirmada, teria traduzido em língua malabar a *Cartilha da Doutrina Christã* de Marcos Jorge (S.J.), impressa em Cochim em 1559. Nas *Memórias para a História da Typographia em Portugal*, de Ribeiro dos Santos, porém, não se encontra referência alguma à existência dessa tipografia e a edição é, portanto, duvidosa: a primeira edição conhecida é de Lisboa, de 1561, seguindo-se-lhe a de Braga, de 1566.

Seja como for, Henrique Henriques deixou em manuscrito a sua *Arte Malabar*, composta por volta de 1548-49: numa carta dirigida a Inácio de Loyola, Padre Geral da Sociedade, em 1549; afirma que a sua gramática está terminada e pede um parecer para que seja impressa, pedido que, de facto, nunca chegou a ser satisfeito. Não obstante, durante dezoito anos, Henrique Henriques aperfeiçoou e ampliou o seu trabalho, como se deduz da carta que escreve de Tuticorin em Dezembro de 1566, na qual afirma que a sua *Arte* «está melhor» do que no ano anterior. Aliás, no manuscrito de que dispomos e de que, certamente, circularam outras cópias, o autor termina o seu texto deste modo: «Ainda se hã de acrecêtar algũas cousas poucas a esta arte malavar. Tudo o mais necessario estaa scrito..

A obra começa por um **sumário** pormenorizado do seu conteúdo o qual, desde logo, nos dá conta, por um lado, da planificação segundo os quadros da gramática clássica e, por outro lado, da adaptação desses mesmos quadros a um sistema linguístico diferente. Assim, depois de apresentar o abêcê da língua malabar, dando a equivalência fonética entre o alfabeto latino e o alfabeto malabar, cuidadosamente desenhado e apontadas as variantes gráficas; apresenta as cinco declinações, os pronomes, as nove conjugações que identifica segundo a terminação temática do infinito, seguindo-se a flexão do verbo substantivo, indicado como correspondente de *sum, es, fui*.

O alfabeto é comentado, isto é, acompanhado de explicações do seguinte tipo: «Têe nesta lingoa silabas longas e breves e se pode para deccrarar as sílabas longas pôr esta risca ã cima da sílaba [til]».

Indica depois o nome, já indicada a figura das letras, tendo por conseguinte subjacente a doutrina clássica das «três cousas que as letras têm», isto é, **nome**,

figura, poder. Ao analisar o poder, descobre-se, evidentemente, a transcrição ou correspondência com o alfabeto latino.

O capítulo termina de modo significativo e deixa claro o conceito que preside à obra: a aplicabilidade dos quadros da gramática latina como registo de uma Gramática Universal. O autor, em consequência, dirá: «Para mais facilmente se entender esta arte ha mister ter conhecimento da arte latina [entenda-se **gramática**] e os que não souberem latim devem de ler pela gramática portuguesa feita por João de Bairos» (*sic*).

Segue-se o início da *Arte*, propriamente dita, começando, como de costume, pela *formula pietatis*, «Em nome de Nosso Senhor Jesu começa a arte em malavar».

As declinações, tendo certamente presente o modelo técnico da gramática de Barros, que no início tomara como paradigma, estão dispostas em pilha. Contudo, segundo o critério adaptativo e com notável sentido pedagógico, o autor apresenta três pilhas paralelas: o nome flexionado no alfabeto original, a seguir a transcrição em caracteres latinos e, na coluna à direita, a respectiva tradução, segundo os valores morfossintáticos dos casos latinos.

A presença tutelar da gramática clássica, porém, não torna cego o autor, que não deixa de apontar tudo aquilo que no sistema linguístico em questão se afasta do modelo, assumindo, portanto, uma perspectiva comparativista. Assim:

Há nesta lingoa hís futuros negativos e todos os verbos, os quais se avião de pôr antes do imperativo [segundo o padrão latino] mas que se formam do imperativo sempre e para saber formar o futuro negativo he necessario primeiro formar o imperativo e teer noticia dele. Portanto se põe o futuro negativo depois do imperativo.

Manifesta-se, pois, que, embora regendo-se pelo padrão clássico, o autor sabe caminhar com a segurança da lógica e, também, de uma estratégia pedagógica.

A gramática apresenta uma longa série de anotações semânticas e estilísticas, distinguindo por vezes do falar literário «a maneira de falar mais acustumado», anotações que denotam um claro sentido linguístico: «ao futuro negativo se junta **caddita meel**, quer dizer, **sem crer** [...] ou **para não crer** [...] ». No capítulo dos verbos impessoais, por exemplo, lê-se:

Além do já dito dos verbos das nove conjugações hade saber que quamdo nesta lingoa se fala das cousas que nõ alma racional, como cãis, cavalos, gatos e tãobem das cousas inanimadas [...] usão doutra maneira de falar como se usa quando se fala dos mininos antes que tenham uso da razão [...]

Aliás, não deixaremos de notar que os quadros das conjugações se apresentam notavelmente regulares e simétricos, utilizando, na medida do consentimento da própria língua, as noções clássicas que subjazem à sistematização gramatical empreendida.

Contudo, para além da organização técnica do material, possibilitando a comunicação linguística, parece-nos que a *Arte Malabar* constitui um instrumento de comunicação sociológica, isto é, produz informações que transcendem a mera informação gramatical e permitem uma integração sócio-cultural: «Note-se que nenhum nome próprio ou de castas tem ablativo». Ou ainda, ao explicitar, em capítulo enunciado no sumário, «quando se acresceta esta partícula *n* por onrra». Ou ainda ao distinguir «a maneira de falar mais acostumado- .

Após a referência final a que já aludimos, em que admite a perfectibilidade do seu trabalho, o manuscrito apresenta o cólofon cuidadosamente caligrafado:

*Dum mea pupis erit
validafundata carina (...)*

E, em letras de dimensão reduzida, «*Domine, non sum dignus ut intres ...* »

Verifica-se, pois, como situação, que o autor da *Arte Malabar* partiu, segundo um determinado modelo que instaura como universal, capaz de potenciar a realidade total, e ao qual são convertíveis as realidades actuais, para a formalização de uma estrutura linguística que já tinha o seu próprio suporte escrito, isto é, o seu abêcê, como lhe chama. Reduzindo-o a **outro** suporte, ele tem de proceder, evidentemente, a uma análise fonológica, a partir da noção de valor. Esse processo é utilizado noutros casos que considero notáveis e que o espaço de que dispomos não nos permite explorar. Referimo-nos à *Arte da Lingoa de Iapan composta pello Padre João Rodrigues da Companhia de Jesu*, dividida em três livros, e impressa em Nagasaki entre os anos de 1604 e 1608, «com licença do Ordinario e Superiores»¹. Repousava sobre manuscritos anteriores, opúsculos que circulavam entre missionários e missionados, de cuja existência há testemunhos e a que o próprio autor alude: «no que me ajudey de algüas annotações que acerca desta materia alguns Padres nossos tinham feito e andavão escritas de mão.» Ora, a *Arte* do Padre João Rodrigues apresenta-se «com suas conjugações, sintaxi e mais regras necessárias (...)», procurando reduzir «língua tão peregrina» aos quadros da gramática clássica. Utiliza, como João de Barros fizera, afinal, para o português, um sistema contrastivo: o decalque gramatical é, na verdade, uma visão contrastiva. Tenta, seguindo talvez o exemplo de Fernão de Oliveira, fazer uma descrição articulatória, operando, no entanto, quanto ao sistema vocálico, com as cinco vogais clássicas. A obra foi exaustivamente estudada por C. R. Boxer, «Padre João Rodriguez Tçuzu S. J. and his Japanese Grammars of 1604 and 1620»². O autor faz, portanto, duas obras anunciadas no título, um estudo descritivo bastante completo, identificando o *Tçuzu* (Intérprete) por vezes confundido com o Padre João Rodrigues Girão, nascido em Alcochete em 1558 e também missionário no Japão. Escreve Boxer: «The first and for long the only Westerner to set eyes on the two Imperial Courts of Kyoto and Peking was the Portuguese Jesuit, João Rodriguez, bom at Sernancelhe in the Bishoprick of Lamego in the year of 1561. [...] *primus inter pares*, must always stand the name of the devoted Portuguese Jesuit, Padre J. R., widely known in the Japan of his day as Tçuzu (Tsuji) or Interpreter»³.

¹ Desta obra, muito rara, foi feita uma edição fac-similada em Tóquio (s/d mas cerca de 1976). Uma *Arte Breve*, isto é, uma sùmula daquela obra foi publicada em Macau, em 1620 e em Tóquio, recentemente, uma reprodução fac-similada.

² *Boletim de Filologia*, T. XI, II, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1950, pp. 338-363.

³ *Ibidem*, p. 338.

De qualquer modo, tanto Henrique Henriques como João Rodrigues são os executores da mesma estratégia: ambos metem ombros a esse feito imprevisível, potenciado pela gramaticalização das línguas europeias, cerca de uma dezena de anos antes: a aplicação do mesmo modelo, através de uma «grelha» comum - a translação para um alfabeto diferente, no caso do tamul de uma escrita fonética, no caso do japonês de uma escrita ideogramática: a reconversão de tradições gramaticais completamente alheias ao modelo greco-latino, adoptado como modelo universal. Por outro lado, um traço também comum associa os dois gramáticos, isto é, o facto de ambos terem sido, para a respectiva língua, os primeiros a empreender tal tarefa, utilizando, ao contrário da metodologia dialógica ou difónica, a monofonia do discurso caracterizadamente didáctico.

Com efeito, Xavier S. Thani Nayagam escreve, em 1954, a propósito da *Arte Malabar*: «From internal and external evidence, it is clear that this is a manuscript copy of the first Tamil grammar known to be compiled by a European ... »¹.

De João Rodrigues e da sua *Arte da Lingoa de Iapan* escreve ainda C. R. Boxer: «Nor is this somewhat fortuitous pioneer «record» Padre João Rodriguez' only claim to the regard of posterity. On the contrary, intrepid traveller in the then little-known Empires of the Far East as he was, it is as the pioneer philologist who first charted the mazes of the Japanese language and explored the intricacies of its complicated syntax, that he commands our admiration today.»²

Com efeito, um e outro foram **Intérpretes e Tradutores**, protagonistas da grande aventura linguística do século XVI, em busca de uma anti-Babel, potenciando a comunicação universal.

¹ Xavier S. Thani Nayagam, «Tamil Manuscripts in European Libraries», in *Tamil Culture*, III (OCL1954), p. 220.

² C. R. Boxer, *loc. cit.* p. 338.

A Arte de Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil

Em 1595 foi publicada em Coimbra a *Arte de Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil. Feita pelo P. Joseph de Anchieta. Theologo e Provincial que foi da Companhia de Jesu nas Partes do Brasil*.

Esta obra representa a terceira estratégia de abordagem das línguas exóticas que entram no colóquio universalizante do Mundo descoberto.

José de Anchieta, natural de Tenerife, onde nasceu em 1533, partiu para o Brasil com vinte anos de idade, como jesuíta missionário. Morreu em 1597, na aldeia de Reritigbá do Espírito Santo, dois anos após a publicação da *Arte de Gramática* que, no entanto, fora durante muitos anos, em cópias manuscritas, o instrumento privilegiado da pedagogia missionária.

Em breve, após a sua morte, circularam biografias de Anchieta, que dão conta das quatro décadas da sua actividade no país brasileiro.

Com efeito, em 1617 foi publicada em Colónia, em casa de Ioannem Kinkium, com a permissão do Superior da Sociedade de Jesus, a história da vida de José de Anchieta, biografia que será o ponto de partida de muitas outras, nomeadamente no século XIX, em que se verifica um súbito interesse por esta figura. Trata-se da *Vila R. P. Joseph Anchietae Societatis Iesu saeerdotis in Brasilia defuncti*. No mesmo ano, em Lyon, com privilégio real, em casa de Horácio Cardon, é publicada a obra *Iosephi Anchietae Societatis Iesu sacerdotis in Brasilia defuncti*, da autoria de Sebastião Beretário, da mesma Companhia.

Na biografia de Colónia, à maneira de longo prólogo, se referem as descobertas oceânicas, nomeadamente a do Brasil, cuja região é descrita com abundância de dados, de carácter geográfico, naturalista, sociológico, etc.

Mas logo a seguir, no Livro I, se inclui um capítulo intitulado: «José de Anchieta é o primeiro que ensina as letras latinas no Brasil». E prossegue:

1 São Paulo. Brasil.

Foi fundada uma escola em Piratininga 1. Teve desde logo um número significativo de ouvintes da Sociedade e uma grande quantidade de jovens portugueses. Nesses tempos não existia no Brasil quantidade de livros que permitisse que cada discípulo dispusesse do seu próprio exemplar, por onde aprendesse os preceitos da Gramática de Língua Latina e pudesse adquirir o conhecimento das restantes coisas. Esta dificuldade, o mestre, com o seu trabalho, tentava remediá-la e dava-lhes livros escritos sobre papiro, por sua própria mão [...]2

2 Cf José Augusto Mourão, "José de Anchieta, Missionário e Trovador do Brasil" in *Brotéria*, vol. III, n.º 6 (Dez., 1980).

Mas é apenas um começo: Anchieta vai, de imediato passar do ensino do latim para o ensino da língua tupi: «... escreve a gramática da língua brasileira e outras obras em idioma brasileiro».

E o biógrafo continua: «Compôs um catecismo na mesma língua e elaborou um diálogo, por meio de perguntas e respostas.» Mais ainda: «escreve um drama e dedica-o ao povo», tentando o género dramático, «coisa completamente nova e nunca, até então, conhecida». Trata-se do *Auto de São Lourenço* que, segundo uma técnica que poderemos considerar vicentina, utiliza três línguas (castelhano, português e tupi), segundo critérios conotativos de distribuição.

Em contrapartida, porém, se a língua tupi é objecto de aprendizagem por parte dos europeus, «também a língua portuguesa e as nossas letras, com grande alegria dos pais (das crianças tupis), aprendem», acrescenta-se na *Vila*.

E prossegue: «também empreendeu a elaboração de um Dicionário, e traduziu Catecismos e Diálogos de doutrina».

Poeta religioso e popular, dramaturgo e pedagogo, o Padre Anchieta era, segundo ainda o autor, «perito em quatro línguas: latina, portuguesa, espanhola e brasileira».

Quanto a nós, porém, o seu maior feito consiste na dotação demiúrgica de uma escrita a uma língua — suporte oral. Situação, aliás, de que ele próprio tem consciência:

Isto das letras, orthographia, pronunçiação e accento servirá para saberem pronunciar o que acharem escrito os que começam aprender; mas como a lingoa do Brasil não está em escrito, senão em continuo uso do fallar, o mesmo uso e viva voz ensinará melhor as muitas variedades que tem, porque no escrever e accentuar, cada um fará como melhor lhe parecer. (Cap. I).

E ainda: «Posto que sempre há algüas excepções que o uso ensinará».

Consciente, também, da distância estrutural entre as línguas em presença, distância que impossibilita, por vezes, a adequação do modelo gramatical, o autor introduz, ao longo da sua *Arte*, «Anotações» que dão conta «diferença». Essas anotações repousam sobre critérios semânticos e estilísticos: «Este (*Pretérito Imperfeito II*) se usa [...] de duas maneiras, uma desculpando [...]. A segunda maneira é culpando [...]» (cap. VII). O vocabulário escolhido para a exemplificação gramatical dá conta, por sua vez, de estruturas semânticas do quotidiano: peixe, anzol, senhor, meu pai, etc.

Se entendermos, pois, que é a fixidez monumental, a durabilidade da escrita, que confere dignidade a uma cultura porque exorciza a precariedade da natureza, parece significativo que essa língua sem escrita, logo que encontra o seu alfabeto e, portanto, a sua arte, é, não sem ingenuidade, considerada uma língua perfeita. Assim, Julio Platzmann, reeditor da *Arte* tupi, em 1874, afirma, com entusiasmo, que o tupi é «um dialecto excelente». E acrescenta, citando Figueiroa, que «não lhe falta hum ponto na perfeição da praxe dos nomes, verbos, declinações, conjugações activas e passivas. Não dão vantagem nisto as mais polidas Artes dos Gregos e Latinos». Esse Padre Figueiroa, sucessor de Anchieta na tarefa de «pôr em Arte» a língua tupi, exclama com a mesma admiração: «He admiravel que tendo os povos que a fallarão limitadas as suas idéas a hum pequeno numero de coisas [...] pudessem conceber signaes representativos de ideias com capacidade de abranger objectos de que elles não tiveram conhecimento [...]». Em suma, a língua tupi é, para os seus artífices, comparada à língua grega em perfeição e capacidade abstractizante e é considerada o verdadeiro testemunho do *Génesis*: *Omne quod vocavit Adam*, isto é, tudo aquilo a que Adão deu nome.

É então possível perseguir o objectivo utópico de fazer da ortografia um «retrato» da língua e isso explica o cuidado e ao mesmo tempo a penetração presentes no capítulo introdutório em que se descreve o sistema fonológico da língua, com base numa fonética articulatória e acústica. Quanto ao resto, a Gramática de Anchieta segue, mais uma vez, rigorosamente, o modelo universal: a gramática clássica. Curioso é de notar o facto, que tomamos como registo dessa universalidade, de alternarem nas titulações, exemplificações e correspondências, o português e o latim, ainda que o discurso gramatical esteja sempre em português: *De accentu* (Cap. III); *Dos Nomes* (Cap. IV); *Dos Pronomes* (Cap. V): *yxê, xê - ego; orê, yandê - nos*, etc. Do mesmo modo, o autor utiliza indistintamente, como línguas de referência, quer o português, quer o latim, ainda que o discurso didáctico propriamente dito seja sempre em português.

O registo comparativista está constantemente presente: «Para concluir com o presente conjuntivo, se note que assim como no Latim ha algumas partes que pedem conjunctivo tendo linguagem de indicativo: *ut, licet, quamvis, /icet sim bonus*, ainda que sou bom ... ». E ainda: «Em fim que com várias particulas se fazem os modos potencial e permissivo, e um modo por outro, *tempus pro tempore*, como em nossa *língua, pelo que o uso será melhor mestre*» (Cap. VII).

Assim, perfeita como a língua do Paraíso, a língua tupi alcança, segundo Anchieta e os seus pares, a perfeição que corresponde à pureza do seu povo, o *genus ange/icum*, senhor dos reinos utópicos do Continente americano, novo cenário das profecias, em particular da profecia de Daniel.

Com efeito, os Franciscanos por um lado, de entre os quais avulta a figura de Gerónimo de Mendieta, na segunda metade do século XVI, e os Jesuítas por outro, actuando de modo mais coeso e organizado, contando com homens da envergadura de José de Anchieta e Manuel da Nóbrega, haviam transferido para o continente sul-americano o pensamento milenário joaquimista, anunciador do Quinto Império, ou Império de Espírito, de que será o grande arauto, algumas décadas mais tarde, o Padre António Vieira, com a sua *História do Futuro*. Empreendem, assim, uma recuperação doutrinária, tendo como referente o *genus ange/icum*, identificado com os índios, em estado de pureza e não de selvajaria, num cenário que seria o ponto de partida para uma impetuosa vaga espiritual que levaria à conversão universal, instaurando o Império do Mundo, subordinado ao Espírito Santo. Assim, a conquista e missionação das Índias Ocidentais inseria-se num projecto universal de sentido escatológico, a que faltavam os «instrumentos» agora encontrados. E esses instrumentos são, de facto, a dotação demiúrgica de um alfabeto que, ultrapassando as barreiras do espaço-tempo, se tornará factor de criação de uma área cultural e da instauração de uma nova ordem.

Epítome

Nesta unidade fez-se uma abordagem da «questão da língua» no seu contexto sócio-cultural.

Procedeu-se assim a uma integração das obras dos primeiros gramáticos portugueses no progressivo movimento europeu que preconizou a dignificação do vernáculo, postulando o ensino da gramática da língua materna, conferindo a esta a simetria e a sistematização da gramática clássica tida como modelo. Ilustrando esse movimento, foi feito um breve apanhado do caminho traçado por Fernão de Oliveira, João de Barros e Duarte Nunes de Leão, que tentaram, cada um de seu modo, estabelecer as aproximações entre o latim e o

português e, simultaneamente, vincar a especificidade da língua portuguesa como factor de identidade nacional.

Aponta-se depois o interesse despertado, no contexto dos Descobrimentos, pelo ensino-aprendizagem das línguas do Brasil e do Oriente. Neste contexto, foi descrito o modelo das Cartinhas e a inovação metodológica e pedagógica da *Cartinha em Tamul e Português* e foram apontadas algumas obras como a *Arte da Língua Malabar* e a *Arte de Gramática da língua mais usada na Costa do Brasil* que evidenciam simultaneamente os limites da adaptação dos quadros da gramática clássica a vários sistemas linguísticos diferentes e a exploração dos mesmos quadros para o registo de uma gramática universal. Tentou-se através da panorâmica apresentada, vincar o papel dos humanistas portugueses na construção das Ciências da Linguagem, no contexto da Cultura Europeia e universal.

Bibliografia sugerida

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *Gramática Portuguesa do Século XVI*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1978.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *O estudo das línguas exóticas no século XVI*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1983.

LOPES, David, *Expansão da Língua Portuguesa no Oriente nos Séculos XVI, XVII e XVIII* (1936), reed. actualizada com notas e prefácio de Luís de Matos, Lisboa, 1969.

2. Do Medieval ao Moderno. Os rostos da transição

Objectivos

Após a leitura reflexiva desta **Unidade**, o aluno deverá estar apto para:

Reconhecer, no perfil cultural e literário de Gil Vicente e de Bernardim Ribeiro, os parâmetros que definem as categorias do **arcaico** e do **moderno** em conciliação e convivência.

Aperceber-se das circunstâncias externas que intervieram na criação literária vicentina e, ao mesmo tempo, dos factores criativos que fizeram da sua obra um multifacetado painel genérico, desde as «obras de devoção» até às palacianas e aristocráticas comédias e tragicomédias, passando pela tradicional e popular mas sempre renovada farsa.

Identificar a problemática social, política e humana que é posta em cena em todas e cada uma das suas peças, desde o particular ao geral, desde o imediato ao intemporal.

Ao contrário do que sugere a obra vicentina e a variedade situacional e psicológica baseada na observação crítica de que dá testemunho, compreender o que a análise sentimental, profundamente intimista e subjectiva da obra de Bernardim Ribeiro contém de original e marcadamente moderno e atemporal.

Identificar os valores literários, humanos e sentimentais de que a *Menina e Moça* e as *Éclogas* dão testemunho.

TEMA 1. Gil Vicente e os «altos d'el-rei». O sagrado e o profano. A profundidade do linear. Representação e alegoria. Pompa e circunstância. Cômico e satírico. O Povo e a Corte.

Gil Vicente: Contradições em cena

Uma personalidade emerge de certo modo como registo diferente do Universo humano e estético em expansão e, por assim dizer, dentro de sistemas uniformes, no espaço cultural europeu: Gil Vicente (1465(?)-1536), Mestre Gil, que, como ele próprio diz, apresentando-se ao público, fazia «os aitos a el-rei». Figura problemática e contraditória, nos vários registos em que se desenvolve a sua obra foi poeta da corte e para a corte, e, contudo, foi também o mais popular poeta português: as raízes e a fisionomia da sua obra, ainda que inevitavelmente convivente com os conceitos clássico-humanísticos que demarcavam o universo mental do seu tempo e no seu espaço, permanecem ligados e solidários com a tradição ibérica e portuguesa. A obra teatral de Gil Vicente veiculando a tradição é, porém, ela mesma produtora de tradição: o teatro vicentino é a tradição e a memória de todo o teatro português.

Da biografia de Gil Vicente restam apenas alguns dados incertos. Teria nascido por volta de 1465, talvez em Guimarães ou na Beira. Morreu cerca de 1536. Viveu na corte de D. Manuel, onde gozou da protecção da rainha D. Leonor, viúva de D. João II, e a sua longa vida literária abrangeu também o reinado de D. João III. Presume-se que tivesse estudado em Salamanca. A sua obra inscreve-se entre a data de 1502, com a sua primeira peça, *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*, e a de 1536 com *Floresta de Enganos*. Entre estas duas datas ocorre a grande viragem epistemológica, cultural e estética do Renascimento: Gil Vicente acompanha-a, conhece-a mas, sem a repudiar, efectua a difícil e contraditória conciliação de dois universos mentais, o medieval e o moderno.

Segundo a classificação tradicional, que reproduz a que seguiu Luís Vicente, seu filho, na primeira edição da obra completa em 1562, as suas peças são constituídas por **Autos e Mistérios (obras de devoção), Farsas, Comédias e Tragicomédias**. Outros critérios classificativos têm sido propostos, permitindo distinguir vários tipos de **alegoria** que muitas vezes se encontra combinada com os processos satíricos característicos da farsa. É o caso, por exemplo, dos três *Autos das Barcas* em que encontramos uma **alegoria de fundo** (o Bem e o Mal, representadas pelas duas Barcas), a que se sobrepõe um desfile de personagens moldados à maneira da farsa.

Autos e Mistérios

1 Juan dei Encina (1469-1529?) foi autor dramático poeta castelhano, considerado o fundador do teatro espanhol. Em [496 publicou.com o título de *Cancionero* todas as obras até então por ele compostas. Além de uma *Arte de poesia castelhana*, inclui poesias líricas, de cariz popular, uma tradução livre e adaptada das *Bucólicas* de Virgílio, poesias religiosas e cortesões. Sublinhe-se o *Triunfo de la Fama*, em que exalta as glórias do seu país e, sobretudo, onze autos e écloas que formam a talvez mais antiga coleção de teatro castelhano. Acredita-se que terá sido o inspirador e modelo do início da actividade de Gil Vicente.

2 Sayaguez designa o falar de tom popular e evado de rusticismos, evocando a aldeia Sayago. Sobre o seu emprego na obra vicentina, remetemos para Paul Teyssier, no seu excelente livro *La Langue de Gil Vicente*, Paris, 1959 e também do mesmo autor para *Gil Vicente - o autor e a obra*. Biblioteca Breve, Lisboa, 1982 (Cf «Bibliografia»).

Partindo do teatro religioso e popular da Idade Média e dos temas pastoris utilizados por Juan del Encina 1, Gil Vicente constrói a primeira fase da sua obra - a fase pastoril - cujos temas, contudo, não deixará de retomar no decorrer da sua longa vida literária. No entanto, depois de haver ensaiado as próprias possibilidades, liberta-se desses modelos iniciais e cria uma obra marcada pela originalidade e variedade de temas e processos, em que evidencia uma imaginação brilhante e penetrante sentido dramático; observação aguda, nomeadamente no traçado do perfil psicológico das personagens; severidade crítica, servida por um talento satírico profundamente contundente, tornando-se um crítico social e fazendo das suas peças um verdadeiro teatro de costumes e um teatro do mundo.

A influência do tema da adoração dos pastores é nítida e visível já na estrutura do seu primeiro auto, que, como monólogo, é ainda simples, mas que contém já todos os elementos dramáticos do verdadeiro teatro.

A fase pastoril de Gil Vicente iniciou-se, pois, com o *Monólogo do Vaqueiro* (1502), peça de circunstância (o nascimento do futuro rei D. João III) em que o autor transpõe para um plano profano o tema religioso da adoração dos pastores. Esta foi a primeira obra de um ciclo de autos pastoris que recorrentemente reaparecem. Nesta obra, intitulada também *Auto da Visitação* (título que evoca o episódio bíblico que lhe serve de motivo), escrita em castelhano - sayaguez 2 - em homenagem à rainha D. Maria, mulher de D. Manuel-, Gil Vicente é autor, actor e encenador. Vestido de vaqueiro, penetra nos aposentos reais, trazendo rústicos presentes para o recém-nascido, o futuro D. João III; espantado com o luxo da decoração do palácio, manifesta a sua admiração pela magnificência da Corte e pelas grandezas da família real; faz o elogio dos antepassados do jovem príncipe e prediz-lhe inúmeras glórias, o que é já uma atitude humanística em que é evidente a apologia nacional.

Quando, porém, a «rainha velha» (Dona Leonor, viúva de Dom João II) lhe pede que repita a representação na véspera de Natal, Gil Vicente lança-se definitivamente na sua carreira de incansável criador que nunca se sujeitará a repetir, mas sempre a renovar - e apresenta o seu primeiro auto pastoril, não já sob a forma de monólogo, mas introduzindo várias personagens e o diálogo: *Auto Pastoril Castelhana*.

Não obstante, o motivo externo, ou seja, a circunstância que ocasionou a textura do primeiro auto, repete-se ao longo da obra vicentina: a *Tragicomédia da Serra da Estrela* e o *Triunfo do Inverno* celebram nascimentos de príncipes; as *Cortes de Júpiter*, as bodas da infanta Dona Beatriz, filha de D. Manuel, com o duque de Sabóia.

Estes autos constituem, no entanto, verdadeiros problemas literários: qual a terra de origem desses pastores? qual o falar que utilizavam? A geografia vicentina é uma geografia mais simbólica do que real e a fala dos pastores, de modo idêntico, constitui uma linguagem híbrida, em que as expressões pito-

rescas, regionais e populares, tentam reproduzir um ambiente rústico, embora sem referente geográfico concreto.

Farsa ou teatro burlesco

Cedo, porém, o género pastoril é abandonado pelo dramaturgo como género único: a partir de 1509, com o *Auto da Índia*, começa a cultivar predominantemente a **farsa** que com mais nitidez revela o poder criador, o espírito de observação, a finura da sátira, a severidade da crítica. Nas farsas que reproduzem geralmente o ambiente burguês da época surgem sucessivamente os tipos característicos da obra vicentina que, se por um lado recriam a época e o ambiente - a sociedade quinhentista com todos os seus vícios e mesquinhas ambições - por outro lado visam a universalidade de tipos humanos. Parece, pois, haver uma progressão da **personagem ao tipo** e deste ao **arquétipo**. Uma das especificidades da obra de Gil Vicente consiste, precisamente, na variedade e na realidade conseguida através de uma perfeita adaptação entre **linguagem e personagem**: ciganas, mouros, judeus, negros, franceses e italianos, rústicos e cortesãos, crianças, cada qual utilizou um falar próprio e característico ¹. É nas farsas que a sátira vicentina à sociedade portuguesa, numa visão eminentemente subjectiva, se encontra mais objectivamente analisada: desfilam aos olhos do espectador os frades corruptos, as mulheres adúlteras, os maridos enganados, as alcoviteiras, os magistrados venais, os funcionários subornados ou incompetentes, as moças frívolas e preguiçosas, as velhas concupiscentes, as mães desejosas de casar as filhas, etc. É neste aspecto, sobretudo, que se manifesta uma tendência mais forte para a análise - análise aliás bem completada por uma síntese, apreciável principalmente em algumas das tragicomédias e nomeadamente na *Trilogia das Barcas* (*Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Barca da Glória*), em que, a par de nítidas influências medievais (as **danças macabras**), se observam também claramente influências de autores clássicos, nomeadamente do grego Luciano (*Diálogos dos Mortos*) ². Aí, encontramos uma crítica de tipos e não de personagens. Com efeito, o Fidalgo arrogante, o Onzeneiro, o Sapateiro, o Frade Cortesão, a Alcoviteira, o Corregedor e o Procurador (*Auto da Embarcação do Inferno*), o Lavrador, ou a Regateira (*Auto da Embarcação do Purgatório*) ou ainda o Imperador, o Rei, o Duque e, enfim, o Papa (*Auto da Embarcação da Glória*) não funcionam enquanto tal, mas representam **categorias morais ou paradigmas de comportamento**.

De modo semelhante, o episódio de *Todo o Mundo e Ninguém* (*Auto da Lusitânia*) mostra como, a par de um apurado sentido dos efeitos dramáticos, o autor empreende uma crítica que se torna atemporal.

Com efeito, a organização do diálogo contém já uma forte sugestão cénica: os dois Diabos, Dinato e Berzebu, atêm-se à contemplação do que vêem pelo mundo, do qual darão contas ao «deus rei Lucifer».

¹ Remetemos para o notável estudo de Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.

² Luciano de Samosata (125-192) escritor e filósofo grego de cariz panfletário, crítico e satírico. Chegaram até nós cerca de 80 obras da sua autoria. Talvez a mais célebre, no entanto, seja *Diálogos dos Mortos*, em que critica com fina ironia a vaidade das grandezas e glórias aniquiladas pela morte, niveladora de todas as desigualdades.

É suposto que Berzebu é o «observador» e Dinato o «escrivão» e que ambos se colocam num plano cénico diferenciado daquele em que se vão encontrar Todo-o-Mundo e Ninguém, não lhes sendo visíveis. Num canto? Num estrado colocado a outro nível? Não o sabemos, mas o desafio põe-se, certamente, ao encenador moderno. A denominação das personagens (**Todo-o-Mundo e Ninguém**) remete, pois, para uma tipologia universalizante em termos de categorias morais: «Eu hei nome **Todo-o-Mundo** e meu tempo todo inteiro sempre é buscar dinheiro [...]». E em contraponto: «E eu hei nome **Ninguém** e busco a consciência» .

¹ Veja-se para o efeito, o Curso de *Literatura Portuguesa Medieval*, U.A., 1990.

A síntese da visão pessimista que remete para o mundo em desconcerto, mundo ao revés (tópico recorrente desde a literatura medieval ¹, alcançando a sua mais subtil expressão na célebre esparsa camoniana ², colhe-se das fórmulas do lapidar, sob a forma de axiomas, consignadas por Dinato e «anotadas» por Berzebu:

² Cf «Antologia».

- [...] Ninguém busca consciência e Todo-o-Mundo dinheiro.
- [...] busca honra Todo-a-Mundo e Ninguém busca virtude.
- [...] quer em extremo grado Todo-a-Mundo ser louvado e Ninguém ser repreendido.
- [...] Todo-a-Mundo busca a vida e Ninguém conhece a morte.
- [...] Todo-a-Mundo quer Paraíso e Ninguém paga o que deve.
- [...] Todo-a-Mundo é mentiroso e Ninguém diz a verdade.
- [...] Todo-a-Mundo é lisonjeiro e Ninguém diz a verdade.

Se retirarmos a maiusculação dos intervenientes, apercebemo-nos que, de facto, não se trata de personagens, nem sequer de tipos, mas de categorias paradigmáticas: «Todo o mundo é mentiroso e ninguém diz a verdade.»

De entre as farsas vicentinas, uma das mais interessantes é a *Farsa de Inês Pereira*. Embora, como a maior parte das peças do autor (à excepção da *Comédia de Rubena* e do *Triunfo do Inverno*), não apresente divisão cénica, como recurso técnico, o andamento da intriga supõe duas partes: *Inês Solteira* e *Inês Casada*, por sua vez subdivididas em unidades mais pequenas. A composição da farsa resultou de um repto lançado a Gil Vicente por alguns que duvidavam da sua originalidade e o acusavam de plágio. O poeta pediu um *mote* que lhe foi dado: *Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube*. A acção da farsa decorre, portanto, dentro de uma «coacção» temática sem que, por isso, se prejudique a espontaneidade, o humor e a lógica. Inês, a jovem ambiciosa e rebelde que arremessa a costura com revolta, escolhe um marido «discreto» e bem-falante, que saiba cantar e tanger. Contudo, em breve ela se verá *sopeada* pelo marido tirânico, que a impede de cantar, falar ou ir à janela, dizendo: «Vós não haveis de mandar/em casa somente um pêlo ...» Inês reconhece que errou e estabelece um plano a que os acontecimentos irão dar realização. A viragem psicológica de Inês é extremamente expressiva e mostra a personagem em situação, que sabe reconsiderar, sem abatimentos ou quei-

xumes, e que aprende as lições da experiência. Inês reage, aguardando o momento da vingança, que surge quando, morto o Escudeiro (cobardemente fugindo do inimigo em Marrocos), resolve casar com o pretendente que havia rejeitado, Pêro Marques, o *asno* que a *leva* onde ela quer ...

Debrucemo-nos sobre um curto excerto em que, após a partida do Escudeiro, Brás da Mata, para Marrocos, Inês sozinha, fechada pelo Moço por ordem do marido, se arrepende do seu erro.

Moço - Senhora, o que ele mandou
não posso menos fazer.
Inês - Pois que te dá de comer,
faze o que t'encomendou.
Moço - Vós fartai-vos de lavrar, eu me vou desenfadar
com essas moças lá fora.
Vós perdoai-me, senhora,
porque vos hei-de fechar.

Aqui fica Inês Pereira só, fechada, lavrando e cantando esta cantiga:

Inês - Quem bem tem e mal escolhe
por mal que lhe venha não s'anoje.

Renego da discricção,
comendo ó demo o aviso,
que sempre cuidei que nisso
estava a boa condição.
Cuidei que fossem cavaleiros,
fidalgos e escudeiros,
não cheos de desvarios,
em suas casas macios,
e na guerra lastimeiros.

Vede que cavalarias,
vede já que mouros mata
quem sua mulher maltrata
sem lhe dar de paz um dia.
E sempre ouvi dizer
que homem que isto fizer
nunca mata drago em vale,
nem mouro que chamem Ale:
e assi deve de ser.

Juro em todo meu sentido
que se solteira me vejo,
assi como eu desejo,
que eu saiba escolher marido,
a boa fé, sem mal engano,
pacífico todo o ano,
e que ande a meu mandar.
Havia m'eu de vingar
deste mal e deste dano. †

† Gil Vicente, "Farsa de Inês Pereira», in *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, ed. de Maria Leonor Carvalhão Buescu, INCM, Lisboa, 1983. Não obstante, e para facilidade de acesso, recomendamos-se as edições separadas de colecções fiáveis, nomeadamente a col. «Textos Literários» coordenadas por Maria Alzira Seixo, onde se acham publicadas algumas das obras vicentinas que o aluno não encontra na «Antologia» deste Manual.

Depois do seu casamento com Inês Pereira que desprezara o rude Pêro Marques para preferir louçania e discrição, o Escudeiro Brás da Mata parte para a guerra de Marrocos, a fim de conquistar o grau de cavaleiro. Antes de partir, porém, mostrara a sua intenção de manter Inês bem guardada e dominada, «porque o homem sesudo/traz a mulher sopeada», Encarregara, pois, o Moço (criado) de a vigiar e de a impedir de sair de casa, distraíndo-se apenas com o lavrar (trabalhos de costura). De janelas trancadas e porta fechada, Inês fica só, enquanto o Moço se vai divertir pela povoação. Sozinha, entrega-se ao trabalho e canta, o que na presença do marido não poderia fazer. Mas, cantiga e trabalho são interrompidos pela revolta impetuosa de Inês que compreende o ludíbrio da sua vida e o erro em que caiu. «Cuidei que fossem cavaleiros/[...] não cheos de desvarios». A revolta impotente desperta, porém, nela outro sentimento: o desprezo pelo homem que a faz sofrer sem que ela possa defender-se. Duvida, pois, de que o homem que «sua mulher maltrata» possa praticar feitos de bravura. Implicitamente, declara-o cobarde: «homem que isto fizer/nunca mata drago ... /nem mouro ...».

Raciocinando sobre a cobardia de Brás da Mata, ela concebe uma cruel esperança em que utilizaria a sabedoria adquirida na sua amarga lição.

A figura de Inês Pereira, no decorrer de toda a farsa e, intensamente, neste excerto, aparece desenhada num recorte nítido e cheio de realismo. Inês é a mulher impetuosa, ambiciosa, misto de frivolidade e reflexão. Trata-se, pois, de uma *personagem*, edificada dentro de coordenadas temperamentais bem distintas e personalizadas. Orgulhosa, diz secamente ao moço: «Pois que te dá de comer, faze o que t'encomendou», e, com dignidade, submete-se à situação vexatória de ser fechada em casa pelo criado. Mas, uma vez só, ela dá largas à sua revolta, não se entregando às lágrimas, mas reconhecendo lucidamente o seu erro. O desgosto manifesta-se através do sarcasmo com que evoca o marido: «Vede que cavalarias ...»! Inês é a mulher que reage pela inteligência, pelo sarcasmo e que, não se deixando abater pela dor, encontra ainda, no fundo de si, forças para esperar e reconstruir a partir de um falhanço.

Mas as personagens vicentinas não são senão disfarces particularizados de situações humanas generalizáveis. Nessa perspectiva Inês já não é Inês. É alguém sem rosto, sem nome, sem idade e sem época que, por imprudência e ambição, cai na desgraça; que sabe esperar, com uma resignação em que não há, todavia, tempo para o pranto; que, finalmente, mostra que aprendeu a lição da vida, reconsidera o que fez e não repete o erro; reconhecendo que «Sobre quantos mestres são/experiência dá lição».

Inês deixa, pois, de ser a personagem para ser o tipo de uma situação humana, independente dos condicionalismos que geraram Inês-personagem.

A Farsa de Inês Pereira, é considerada por muitos críticos como a mais perfeita das obras vicentinas, cuja acção decorre, como vimos, dentro de uma «coacção» temática. Não esquece o tema proposto e, talvez para tornar mais nítida a sua resposta ao mote, Inês exclama, ao receber, por Lianor Vaz, a proposta do

segundo casamento com Pêro Marques: «Asno que me leve quero/e não cavalo folão». E acrescenta: «Antes lebre que leão,/antes lavrador que Nero».

Para além, contudo, da realização do tema proposto, podemos perguntar se o motivo central da farsa não será o da mulher ambiciosa e rebelde que, finalmente, se vê *sopeada* pelo marido dominador e tirânico. E aí encontramos, curiosamente, uma aproximação com a comédia de Shakespeare 1, *The Taming of the Shrew*. Brás da Mata impede Inês de cantar, de falar, de ir à janela e afirma: "Vós não haveis de mandar/em casa somente um pêlo/se eu disser: isto é novelo/havei-lo de confirmar». O despotismo de Brás da Mata assemelha-se, pois, ao de Petróquio, ao obrigar Catarina, sua mulher, a afirmar que no céu brilhava a Lua e não o Sol. Cinicamente, porém, tal como Petróquio, o Escudeiro justifica a sua tirania: «Pode ser maior aviso/menor discricção e siso/que guardar eu meu tisouro?/Não sois vós, mulher, meu ouro?»

O tema da mulher escravizada sobrepõe-se, pois, ao tema proposto a Mestre Gil. Nessa perspectiva, a farsa vicentina desenvolve-se numa linha de maior realismo, e até feminismo. Enquanto Catarina, coagida pelas violências de Petróquio, se submete à vontade tirânica do marido e é, finalmente «amansada», Inês reage e conserva a sua revolta até poder vingar-se dos males sofridos: Havia m'eu de vingar/deste mal e deste dano. Os acontecimentos viriam, de facto, dar a Inês, indomável e vingativa, oportunidade de vingança na pessoa de Pêro Marques, o «asno que a leva».

Comédias e tragicomédias

Dos entremezes 2 palacianos herdaram as comédias e tragicomédias de Gil Vicente alguns dos temas e processos.

À medida que se sentia mais exercitado e experiente, lançava-se na elaboração de peças de carácter palaciano, destinadas à distração da corte.

As tragicomédias são constituídas por peças de carácter eminentemente aristocrático e alegórico, de tom frequentemente laudatório, e entretidas, por vezes, de episódios fundamentados numa intervenção de crítica da sociedade, ou, pelo contrário, de verdadeiros episódios de farsa. Aliás, a tipologia das peças vicentinas é extremamente difícil de estabelecer, já que os processos utilizados muitas vezes se entrelaçam e combinam. As peças alegóricas, por exemplo, podem revestir o aspecto de moralidades, como os *Autos das Barcas* e o *Auto da Feira*, em que se criticam classes ou categorias morais e instituições ou o aspecto de alegorias profanas, nomeadamente de exaltação patriótica, como a *Exortação da Guerra* e o *Auto da Fama*, imbuídos do espírito triunfalista e cruzadista da época. Tecnicamente, apresentam um carácter medievalizante, ignorando as unidades do teatro clássico (tempo, espaço e acção), e sem divisão cénica, à excepção da *Comédia da Rubena* e do *Triunfo do Inverno*, divididas em cenas. Apresentam, por vezes, contudo, uma já notável riqueza

1 William Shakespeare (1564-1616), o maior poeta dramático de Inglaterra e um dos grandes génios que a humanidade produziu. Escreveu numerosas tragédias, dramas e comédias, a maior parte das quais são verdadeiras obras primas.

2 Designa-se por entremês o género teatral, cultivado sobretudo na Península Ibérica do séc. XV ao séc. XVII, constituído por um só acto e de conteúdo jocoso. Deve o seu nome ao uso palaciano de utilizar foliões ou organizar pequenas representações entre as diferentes partes da ementa de um banquete ou, mais tarde, como entreactos para preencher os intervalos entre as várias partes da comédia ou drama.

1 Baltasar Dias, natural da Madeira, nascido em data desconhecida. Era cego, e tornou-se muito popular no reinado de D. Sebastião. Vivia da sua arte, vendendo, em folhas volantes as suas composições, sobretudo autos (*Auto de Santo Aleixo. Aula de San la Catarina. Aula do Nascimento de Cristo, Aula de Salomão, Aula da Paixão*) e narrativas de cordel, largamente reproduzidas em folhetos: *História da Imperatriz Porcina. Tragédia do Marquês de Mântua e Tragédia do Imperador Carlos Magno.*

2 António Prestes era natural de Torres Novas, foi autor de autos publicados também em folhetos soltos (folhetos de cordel). Em 1587 Afonso Lopes, moço da capela real, realiza uma edição intitulada *Primeira parte dos Autos e comédias portuguesas feitas por António Prestes e por Luiz de Camões.* Desta obra, raríssima, foi feita uma 2.^a ed. em 1871, por Tito de Noronha. Da colecção destacam-se *Avé-Maria, Ciosa. Procurador, Desembargador. Dous Irmãos. Mouro Encantado,* etc.

3 António Ribeiro Chiado foi frade em S. Francisco de Évora, de onde era natural. Foi um dos mais populares poetas do seu tempo, improvisador e actor jocoso. Escreveu os autos *Das regateiras, Prática de oito figuras. Auto da natural invenção,* que representou perante D. João III. Escreveu também obras de índole religiosa e satírica. A sua obra foi coligida e prefaciada por Alberto Pimentel. em 1889. A ele se refere Luis de Camões no *Auto de El-rei Seleuco* e Jorge Ferreira de Vasconcellos em *Aulegrafia.*

4 O género bucólico é representado pela écloga, à maneira de Teócrito (grego) e Vir-

de recursos técnicos de encenação, nomeadamente no *Triunfo do Inverno* em que é representada em cena uma tempestade marítima.

Denominam-se geralmente comédias as de entrecho cavaleiresco ou novelesco (*Dom Duardos, Amadis de Gaula, Comédia do Viúvo, Comédia da Rubena,* etc.) em que o lirismo e a pesquisa do insondável contraditório da experiência sentimental e erótica constituem um novo registo.

A obra vicentina, cujos limites cronológicos se situam, como já vimos, entre 1502 (*Monólogo do Vaqueiro*) e 1536 (*Floresta de Enganos*), foi publicada em primeira edição por seus filhos Luís e Paula Vicente, em 1562, seguindo-se uma segunda edição em 1586, gravemente mutilada pela intervenção da censura inquisitorial. Um longo eclipse sofreu a obra do grande dramaturgo, que só o século XIX veio colocar na dimensão exacta: a terceira edição, de Hamburgo, é de 1834, levada a cabo por Barreto Feio.

A obra de Gil Vicente, que, herança de uma tradição medieval, representa um momento excepcional da dramaturgia portuguesa, dá origem à escola vicentina que integra uma vasta sucessão de autos e de farsas. De entre os seus continuadores merecem menção Baltasar Dias 1, António Prestes 2, Ribeiro Chiado 3, além de numerosos anónimos cujas obras encontram ainda hoje vivência nos autos representados anualmente em aldeias da província em Portugal, nas Ilhas e no Brasil; *Auto da Paixão, Auto de Santo Aleixo, Auto de Santa Catarina,* etc.

TEMA 2. Bernardim Ribeiro. O *Livro das Saudades* e alguns enigmas. A psicologia do sentimento e a sensibilidade intimista nas éclogas. Cristóvão Falcão e alguns outros enigmas.

Muitas lendas se teceram à volta da mal conhecida biografia de Bernardim Ribeiro (1482-1552). Parece que motivos políticos o obrigaram a retirar-se do Alentejo donde era originário e começou a frequentar a corte durante o reinado de D. Manuel e mais tarde durante o de D. João III, convivendo com os mais ilustres humanistas seus contemporâneos, nomeadamente Francisco Sá de Miranda com quem parece ter estabelecido relações de sólida amizade.

Após as apologéticas inovações clássicas de Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro começou a cultivar o género bucólico 4. Cultivando, porém, éclogas segundo os modelos gregos e latinos, mas utilizando a métrica tradicional (redondilha), verificamos que este poeta combinou a corrente clássica com a corrente tradicional nas suas cinco éclogas pastoris. Bernardim Ribeiro foi um dos nossos maiores bucolistas e um dos mais originais espíritos da Literatura Portuguesa. Dois traços, efectivamente, aparecem como agentes do «aportu-

guesamento» da écloga bernardiniana: o **assunto** exclusivamente subjectivo e sentimental, verdadeira dialéctica do amor, e a **métrica** tradicional.

Distinguiremos como traços permanentes da sua obra, quer em verso (éclogas) quer em prosa (*Menina e Moça* ou *Livro das Saudades*), um marcado sentimento da Natureza, que ora se identifica com o estado de alma do autor, ora o modifica numa insólita antecipação do Romantismo; o saudosismo persistente, que faz dele o poeta de índole mais tipicamente portuguesa, recorrentemente evocado como tal por Garrett, António Nobre, Lopes Vieira, entre outros; a sensibilidade assumidamente feminina (o sujeito da enunciação é a própria Menina), recriando o fenómeno do «travesti» literário com precedentes na lírica trovadoresca: o registo do discurso, aliás, remete para um universo feminino e, até, feminista; a interioridade e o intimismo subjectivo, quase sob a forma de um diário íntimo ou de um discurso epistolar, marcado pelo secretismo; o estilo arcaizante e familiar, de uma grande riqueza na retórica dos sentimentos e estados de alma, ao qual o despojamento discursivo confere uma surpreendente modernidade; a presença do fatalismo e o gosto e a busca da solidão e do próprio sentimento numa aproximação casuística do Romantismo, em que se inscreve a dimensão da egolatria «romântica».

•Éclogas

Das cinco éclogas de Bernardim Ribeiro distinguiremos a segunda, chamada de *fano e Franco* (nome dos dois interlocutores), por apresentar uma parte narrativa preambular de carácter descritivo e pictórico, nomeadamente no que diz respeito aos aspectos da natureza: as patas de Joana e o cão de Franco, o rio espelhado ¹. Certos pormenores etnográficos (o bodo popular, a profecia de Piério) individualizam também esta écloga entre as restantes do autor, reduzidas ao clássico diálogo ou até monólogo. Com todos os riscos que tal exercício comporta, costuma identificar-se *fano* com o próprio Bernardim e *Franco* com o seu amigo Francisco de Sá de Miranda. O primeiro encarna o espírito inteiramente subordinado ao impulso sentimental; o segundo, o domínio da razão que supera o sofrimento pela resignação.

Notemos que, diferentemente das de Sá de Miranda, como a seu tempo veremos, as éclogas de Bernardim revestem um carácter exclusivamente sentimental, isento de qualquer intenção de crítica social: daí, como alguns críticos justamente observam, um dos seus traços de «aportuguesamento».

A écloga bernardiniana concentra-se exclusivamente no drama sentimental vivido pelo poeta. Desenvolve-se então como uma verdadeira doutrinação da paixão fatal, inelutável, por vezes até masoquista, numa atitude de introspecção egocêntrica. Uma profunda identificação com a natureza, o gosto da solidão, o tema do sonho e do presságio fazem dele, efectivamente, um verdadeiro profeta do Romantismo. Os pastores que dialogam nas éclogas representam o conflito permanente, o binómio insolúvel razão-paixão.

gílio(latino), tendo sido introduzido no Renascimento italiano por Sanazarro, com a obra *Arcádia*. Trata-se de uma composição lírica que tem como cenário a Natureza (embora quase sempre num aspecto convencional). A écloga é geralmente constituída por uma parte narrativa e um diálogo entre duas personagens rústicas acerca dos conceitos do amor, a que se juntam por vezes noções de filosofia social. Uma das personagens representa geralmente o sentimento e a outra a razão. As mais frequentes entre nós são aquelas em que as personagens são pastores, constituindo o género pastoril; podem aparecer também pescadores-éclogas piscatórias, ou caçadores - éclogas venatórias.

¹ Cf «Antologia

Assim se verifica, por exemplo, na écloga primeira, de *Pérsio e Fauno* em que, uma vez mais, podemos discernir a personalidade de Bernardim e possivelmente de Sá de Miranda, ocultas sob os criptóminos dos pastores. *Pérsio* representa o angustiado amante numa permanente rebusca de razões para ser infeliz, precursora do que poderemos chamar o mal romântico, isto é, o subjectivismo sentimental que se compraz no próprio sofrimento, expresso através de um jogo de ideias e palavras. O diálogo travado por *Pérsio* com *Fauno* representa o conflito entre o espírito dominado pelo fatalismo de um amor inelutável e a voz conselheira da razão apoiada na experiência da vida.

† Servimo-nos da ed. de F. Costa Marques, Clássicos Portugueses, Lisboa, 1942. As duas primeiras edições (Ferrara, 1554e Évora, 1557) apresentam divergências e levantam controvérsias entre eruditos. A 3.ª ed. é de Colónia, 1559, à qual outras se seguem, até aos estudos e edições de 1891 (D. José Pessanha), 1905e 1916(reed.) por Delfim Guimarães, e, em 1923, por Carolina Michaelis (Coimbra). A edição crítica, com variantes, introdução, notas e glossário de D.E. Grokenberger, Lisboa, 1947, é de difícil acesso.

Livro das Saudades ou Menina e Moça 1

O livro *Menina e Moça*, tanto pela sua constituição como pelos problemas de origem e género que tem suscitado, é uma das mais sugestivas obras da Literatura Portuguesa e talvez a mais típica da mentalidade portuguesa. A sua construção romanesca é desconcertante, impenetrável e enigmática, sem obediência a esquema algum, sem subordinação a qualquer escola ou corrente literária. Apesar disso, o livro vale por si mesmo, pelos valores estéticos e humanos de que é portador e como documento das características permanentes de um universo psicológico.

Encontramos nele, pela primeira vez e sem o carácter fugaz com que nos surge nas éclogas - mais concentradas propriamente no problema sentimental-, um sentimento da Natureza que prenuncia de modo notável a atitude romântica; podemos, pois, dizer que Bernardim Ribeiro é um romântico. Com efeito, a Natureza aparece agora como causadora de estados de alma, isto é, o poeta não se limita a contemplá-la esteticamente ou a ver nela reflexos de si mesmo (como quase todos os poetas clássicos), mas sente-se ele próprio emocionado e modificado pela Natureza: esta torna-se para a Menina (sujeito do discurso) modelo existencial. Encontramos, além disso, a valorização do subjectivismo, e a demorada análise introspectiva do sentimento é servida por uma linguagem que, sendo arcaizante, todavia traz inúmeras novidades no que diz respeito ao vocabulário sentimental. A sensibilidade demonstrada pelo autor lembra-nos a de uma mulher jovem, dominada por um gosto deliberado do sofrimento («Nunca me veio mal nenhum, que eu não andasse em busca dele»; «mais amiga de minha dor» - cap. I) e por um fatalismo inelutável e dominador (v. Já então parece que havia de ser o que depois foi ...» - cap. I).

Bernardim Ribeiro e «As Saudades»

O título *Livro das Saudades* de Bernardim Ribeiro foi pela tradição de leitura em breve superado pelo de *Menina e Moça*, a expressão que, de início, desencadeia o discurso narrativo:

Menina e moça me levaram de casa de minha mãe pera muito longe. Que causa fosse então daquela minha levada, era ainda pequena, não na soube. Agora, não lhe ponho outra senão que parece que já então havia de ser o que depois foi. Vivi ali tanto tempo quanto foi necessário pera não poder viver em outra parte. (cap. I)

Desde logo, a colocação da narrativa numa voz **feminina** parece remeter para uma situação que tem que ver com a tradição galaico-portuguesa das cantigas de amigo e se pode definir como uma espécie de «travesti» literário: cria-se uma ficção, em que o poeta transfere a sua própria experiência para um plano imaginário, psicologicamente ambíguo mas que por vezes se reencontra não só no universo feminino da donzela em conflito ou cumplicidade com a mãe, nas cantigas de amigo, mas também na atmosfera fechada e isolante do Castelo do Rei Brutus, na novela da *Demanda do Santo Graal*, por exemplo, quando a princesa chora o seu amor impossível por Galaaz e é surpreendida pela ama. Na conversação entre as duas, encontramos aquela secreta atmosfera feminina que só a literatura romântica iria eleger como tópico literário. Trata-se de um universo melancólico, por vezes colorido de uma intensa e reprimida revolta pela condição feminina.

Caminhando sozinha no bosque, em busca de lembranças e saudades, recordando enigmáticamente os seus males e a ausência do Amigo que partiu para longes terras, a Menina encontra-se com a Dona do Tempo Antigo e ouve dela as histórias de dois Amigos, os últimos que souberam, fielmente, cumprir o amor. Serão a história de Binnarder e Aónia, e de Avalor e Arima: amores impossíveis e fatais contados por uma mulher a outra mulher.

Mas, antes de dar início ao cumprimento da promessa feita, a Dona vê, nos olhos da Menina, as marcas do choro. A sua experiência diz-lhe que tal não vale a pena: nenhuma mulher deve chorar por um homem.

Discurso simultaneamente insólito e ambíguo, linguagem enigmática, discretamente mesclada de arcaísmos e todavia dotada de ritmo conveniente ao português moderno. Trata-se de uma obra sem tempo, estimulante a cada passo de novas leituras.

Garrett, por exemplo, mais intuindo do que explorando, acolhe no seu drama *Um Auto de Gil Vicente*, uma tradição proveniente de Faria e Sousa, segundo a qual a deliberada estrutura enigmática da obra seria a narrativa codificada dos amores impossíveis de Bernardim Ribeiro pela infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel. Eis o monólogo da Infanta:

Este livro! ... são nossos tristes amores contados por um modo que os não entenderá ninguém. [...]

Saudades! Que título lhe pôs - Adivinha que delas havíamos de morrer ... 1

1 Acto III, cena VI.

Fantasia de romântico? Talvez. Mas é, em todo o caso, testemunho de uma intuição: o *Livro das Saudades*, novela da grande aventura psicológica do subjectivo que reverte constantemente para imagens e símbolos, numa leitura dinâmica e constantemente renovada do universo circundante.

No bosque, e ao passar o rio, cujo curso está intempestivamente interrompido por um rochedo, a Menina vê perfigurados os obstáculos do destino, a malevolência de uns que impedem o caminho dos outros:

Chegando à borda do rio, olhei para onde havia melhores sombras. Pareceram-me as que estavam além do rio. Disse então, que naquilo se enxergava que era desejado tudo o que com mais trabalho se podia haver; porque não se podia ir além sem se passar a água, que corria ali mansa e mais alta que na outra parte. Mas eu - **que** sempre folguei de buscar meu dano - passei além e fui-me assentar de sob a espessa sombra de um verde freixo que pera baixo um pouco estava; algumas das ramas estendia por cima d'água, que ali fazia tamalavez de corrente, e, empedida com um penedo, que no meio dela estava, se partia pera um e outro cabo murmurando. Eu, que os olhos levava ali postos, comecei a cuidar que também nas cousas que não tinham entendimento havia fazerem-se nojo umas às outras. Estava dali aprendendo a tomar algum conforto no meu mal: que, assi aquele penedo estava anojando aquela água que queria ir seu caminho, como minhas desaventuras, no outro tempo, soíam fazer a tudo o que eu mais queria - que agora já não quero nada. E crescia-me de aquelo um pesar, porque, a cabo do penedo, tornava a água a juntar-se e ir seu caminho sem estrondo algum, mas antes parecia que corria ali mais depressa que pola outra parte. E dizia eu que seria aquelo por se apartar mais asinha daquele penedo, imigo de seu curso natural, que como força ali estava. 1

¹ *Menina e Moça*, cap. II.

A aventura prossegue e do seu «observatório», a Menina assiste ao «mais triste caso» daquele vale.

Ponhamos de lado a famosa e formosa composição do trovador Nuno Fernandes Torneol, ao identificar as aves cantando com a plenitude do amor, e sedentas com o rompimento desse mesmo amor ². O tema do canto e da morte de uma ave, como extremidades de um percurso que vai da plenitude à destruição, reaparece significativamente ao longo da literatura portuguesa.

² Cf. Curso de *Literatura Portuguesa Medieval*, V.A., 1990.

Debrucemo-nos sobre o curto excerto em que, absorta, a Menina se senta sob um verde freixo, à beira de um riacho e vê o rouxinol morrendo:

Não tardou muito que, estando eu assim cuidando, sobre um verde ramo que por cima da água se estendia, se veio aposentar um rouxinol. E começou tão docemente cantar que de todo me levou após si o meu sentido de ouvir. E ele cada vez crescia mais em seus queixumes, cada hora parecia que, como cansado, queria acabar, senão quando tornava como que começava. Então, a triste da avezinha, estando-se assim queixando, não sei como, caiu morta sobre a água. E caindo por entre as ramas, muitas folhas caíram também com ela. E pareceu aquilo sinal de pesar àquele arvoredo em caso tão *desastrado*.

Levava-a após a água, e as folhas após ela. Quisera-a eu tomar; mas, por a corrente que ali fazia grande e por o mato que dali para baixo acerca do rio logo estava, prestesmente se me alongou da vista. 3

³ *Menina e Moça*, cap. II.

Analisemos brevemente o texto transcrito.

Dos valores sentimentais inclusos na obra de Bernardim Ribeiro, o sentimento da Natureza é um dos mais intensos e persistentes. Manifesta-se quer pela

simples contemplação estética, quer pela participação do autor e pela sua integração na própria Natureza.

Neste episódio da morte do rouxinol, encontramos como que um duplo movimento de aproximação entre o autor - ou antes a Menina, autonarradora - e a Natureza. Esquemáticamente, podíamos representar esse movimento do seguinte modo:

NATUREZA

sobe ao nível
humano através
da personificação
ou animização

MENINA

desce ao nível
das coisas, co-
municando com
elas os seus sen-
timentos e esta-
dos de alma

A animização **da Natureza** está patente em todo o texto, quer referindo-se ao «triste» rouxinol, entregue aos seus «queixumes», quer em relação às próprias folhas das árvores que, caindo, manifestaram também o seu «pesar». A integração da Menina no mundo das coisas faz-se naturalmente, primeiro através do deleite sensorial: «de todo me levou após si o meu sentido de ouvir». Em seguida, como que presa do sortilégio musical do canto do rouxinol, ela «comunica com ele» sentimentalmente; interpreta o significado do seu canto que não é mais, afinal, que o reflexo do seu próprio estado de alma: «[...] crecia mais em seus queixumes [...] parecia que [...] queria acabar [...]». A sua identificação com a Natureza, a princípio centrada só na figura da avezinha, irradia agora para os elementos circundantes: as folhas, a água, a corrente inimiga que «prestemente» afastou dela o rouxinol.

Cada factor na descrição objectiva do episódio parece, pois, estar carregado de um profundo e hermético simbolismo interior. O verde ramo estendido sobre a água; as folhas que caíram arrastadas na queda do rouxinol; a corrente mais forte que o rio ali fazia; o mato que mais adiante se adensava e onde se sumiu o rouxinol, parecem outros tantos **sinais** de uma realidade interior ou vivida cujas premissas a Menina não chega a formular.

Para além destes aspectos, cuja fluidez pode escapar a uma análise detidamente objectiva, o texto apresenta-se como um curto exemplo modelar da arte de narrar e construir uma atmosfera dentro de um tempo de acção.

Numa primeira parte, a Menina entra na narração objectivamente clara da situação preliminar: sentada à sombra na margem do rio, ela vê pousar o rouxinol.

Em seguida, em dois curtos períodos gramaticais, em que cada palavra tem o seu peso e o seu valor, ela descreve o tom do canto do rouxinol, o *crescendo* do seu lamento; as *pausas* e *pianos* da partitura admirável.

Por fim, esgotada pela intensidade vibrante do seu canto, a ave cai morta sobre a água.

Seguidamente, a Menina descreve a reacção «emotiva» do arvoredo e a crueldade da corrente roubadora.

Finalmente, a descrição é reconduzida ao nível do seu eu: «Quisera-a eu tomar». Sobre si própria, os seus sentimentos, a sua emoção, nem mais uma palavra. Mas essa frase curta encerra todo o dramatismo de um desejo impossível, visto que a água arrastou para longe o rouxinol que «prestemente se lhe alongou da vista».

Como construção, este texto é um modelo de expressiva e linear sobriedade; a serenidade da narração reflecte o estado de alma que caracteriza a Menina ao longo das páginas que a sua figura ocupa no romance a que deu o nome: a fatalidade, a sensibilidade, o desejo e a consciência do impossível, a melancolia.

O vocabulário centra-se entre dois pólos de significação - concreta e abstracta.

cuidando	água
docemente	rouxinol
queixumes	ramas
triste	folhas
queixando	arvoredo
pesar	corrente
sinal	mato
	rio

A série abstracta diz respeito a estados anímicos e sentimentais; a série concreta refere-se exclusivamente aos elementos da natureza que aí são motivo e provocação dos sentimentos da Menina. A prospecção do vocabulário leva-nos, pois, a admitir a perfeita concordância entre o **estilo ou linguagem** e o **conteúdo** que analisámos anteriormente. Daí provém o facto de que cada palavra da série concreta adquire, no contexto, uma riqueza afectiva muito maior do que a que lhe é atribuída em qualquer outro caso. Ao **aspecto denotativo** (isto é, objectivo, de cada uma das palavras - água - rouxinol - arvoredo - corrente) junta-se um aspecto **conotativo** (afectivo ou subjectivo) que lhe é acrescentado pelo conteúdo da significação global.

A essa riqueza significativa contrapõe-se uma linearidade construtiva em que a frase decorre num ritmo lento, de uma serenidade melancólica. Os períodos são de extensão equilibrada e mais ou menos simétrica.

Atente-se ainda na alternância de emprego do **imperfecto** e do **perfeito** que expressivamente marcam o tempo da acção: estendia / veio / começou / levou / crecia / queria / tornava / começava / caiu ...

Os perfeitos veio, levou, caiu, são perfeitamente expressivos de um acontecimento repentino, fatal, inevitável, constituindo como que a **chave** da vivência total expressa no texto.

Mas, evocada por Garrett, António Nobre e outros poetas, reconhecemos como motivo estimulante o episódio da morte do rouxinol no cap. II de *Menina e Moça*. Nas *Viagens na Minha Terra*, diz Almeida Garrett:

Estava eu nestas meditações, começou um rouxinol a mais linda e desgarrada cantiga que há muito tempo me lembre de ouvir. [...] E respondeu-lhe outro do lado oposto; e travou-se entre ambos um desafio tão regular, em estrofes alternadas tão bem medidas, tão acentuadas e perfeitas, que eu fiquei todo dentro do meu romance, esqueci-me de tudo mais.

Lembrou-me o rouxinol de Bernardim Ribeiro, o que se deixou cair na água de cansado [...] 1

1 Viagens na minha Terra,
cap. X.

O «rouxinol de Bernardim Ribeiro», como lhe chama Garrett, é rapidamente arrastado pela corrente do rio.

É, pois, a corrente do rio, irreversível como o tempo, que arrasta a avezinha morta. Prefiguração, talvez do misterioso desaparecimento de Avalor, um dos dois Amigos cuja história a Dona vai narrando, ao longo do dia, no interior de uma floresta em que a Menina a escuta num acto de aprendizagem.

Obra intemporal, o *Livro das Saudades* poderia ter sido escrito em qualquer época, de tal modo se encontra desligado de todos os condicionalismos epocais.

A edição de Ferrara, que abrange toda a primeira parte e dezassete capítulos da segunda, não suscita dúvida alguma quanto ao seu autor, Bernardim Ribeiro. Na segunda edição (de Évora) 2, porém, a segunda parte para além do décimo sétimo capítulo apresenta-se-nos com características tão diferentes, que somos levados a pensar que, de acordo com um procedimento de certo modo corrente na época, teria sido composta por autor diferente na intenção de completar uma obra deixada inacabada. A estrutura interna desta segunda parte apresenta, com efeito, um estilo mais breve, característico da novela de cavalaria, embora por vezes, aqui e ali, com ressaibos sentimentais; ambiente cortesanesco e palaciano bem diverso do da parte atribuída indubitavelmente a Bernardim; movimento e espírito de aventura; introdução de novas personagens; incongruências na acção (Avalor, dado como desaparecido no *Romance de Avalor*, reaparece); abandono da linha inicial da acção.

2 Cf. nota *supra*.

Quanto ao género, afigura-se-nos que não se trata de uma novela de cavalaria como pretendem alguns, baseados em certos episódios de inspiração cavaleiresca (o combate singular de Lamentar com o Cavaleiro da Ponte, por exemplo). Nem tão-pouco será uma novela pastoril, como querem outros, visto que Bimnarder (anagrama de Bernardim) só por disfarce, dentro do

¹ Cf. João Malaca Casteleiro, «A influência da Fiammeta de Boccaccio na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro», in *Ocidente*, n.º 360, vol. LXXIV, Abril, 1968, pp. 145-168.

² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, cap. 2, Paris, 1966.

³ *Menina e Moça*, cap. II.

⁴ *Ibid.*, cap. II.

romance, é pastor, sendo, na realidade, um cavaleiro. Parece-nos antes mais conforme à realidade das suas características internas classificar o *Livro das Saudades* como uma novela sentimental ou de psicologia amorosa - visto que é o sentimento, o caso de amor, o fulcro de toda a obra. Esta novela, na sua originalidade, recorda a novela italiana *Fiammeta* (Boccaccio) 1.

Quanto à focalização, isto é, quanto ao ponto de vista do narrador, à história e à sua relação com o narratário, trata-se de um caso de romance autodiegético (na 1.ª pessoa) até ao IV cap. e de uma narração heterodiegética por encaixe na *História dos Dois Amigos*, contada pela Dona do Tempo Antigo à Menina e Moça.

Visto noutra perspectiva e na sua globalidade - inserindo-se plenamente nas estruturas de semelhança que organizam o pensamento no século XVI -, tentemos descobrir na obra os sistemas de sinais ou jogos de símbolos, a partir dos quais se desvenda o sentido, segundo quatro figuras principais, a saber, a convenientia, a aemulatio, a analogia e a simpatia: 2

Neste monte, mais alto de todos [...] passava eu a minha vida como podia, ora em me ir polos fundos valles que o cingem derredor, ora em me pôr, do mais alto d'elle, olhar a terra como ia acabar ao mar, e depois o mar como se estendia logo após ella, para acabar onde o ninguem visse. 3

A 'convenientia', a primeira figura importante de semelhança, designa mais a vizinhança de lugar do que a semelhança. 'Convenientes' são as coisas que se juntam ao aproximar-se, que se tocam e cujas 'granjas' se entrelaçam. Os seus limites exteriores significam o começo do outro elemento. Os círculos da 'convenientia' formam uma cadeia. A estrutura da 'convenientia' é uma estrutura dupla: semelhança de lugar e semelhança de qualidades. Nesta estrutura as coisas influenciam-se como uma corda esticada que é sacudida num ponto, o que provoca a oscilação de todos os outros.

Nesta obra encontramos várias estruturas convenientes. O monte é rodeado por vales, a terra acaba no mar, o mar acaba onde ninguém o vê: «Eu via as aves buscarem os seus pousas, umas chamarem as outras [...]»

Dentro da estrutura da 'convenientia', o ciclo mais importante é o ciclo do «ribeiro» onde ela vai «levar as suas lágrimas e onde as torna a beber» 4 e onde tenta apanhar o rouxinol morto. Temos assim a estrutura: mar - terra - vales - monte - (casa) - rio - lágrimas - verde - sombra - rouxinol - folhas verdes - rio que leva consigo e rouxinol - ... mar. Esta é só uma das estruturas principais. A Menina e Moça entra em contacto com vários elementos, entre si estruturados segundo a figura da 'convenientia'.

Outra forma da semelhança, como vimos, é a 'aemulatio', parecida com a 'convenientia', mas livre da lei do lugar. Ela tem a forma de círculos concêntricos, reflexivos. É como um reflexo ou um espelho. Permite que coisas distantes

entrem em contacto, mas sem se tocar. Muitas vezes não é possível dizer qual é a realidade e qual a imagem reflectida. Paracelso compara a 'aemulatio' com gémeos «que se assemelham inteiramente sem que alguém seja capaz de dizer qual deu a sua semelhança ao outro» ¹.

As aves que se buscam umas às outras e os seus pousos são, dentro desta estrutura, semelhantes aos seres humanos que se amam. Assemelham-se assim ao tempo feliz na terra longe da Menina e Moça e são uma imagem nitidamente erótica como o sol que fecunda com os seus raios a terra. O oposto, mas ainda dentro da 'aemulatio', é a casa onde a Menina fica sozinha. As imagens sol e aves entram, assim, em relação com a melancolia (que o narrador chama tristeza) da Menina e Moça. São imagens que ainda pertencem ao tempo feliz e que com a sua posição de contraste, reforçam ainda mais a dor da Menina.

Mas monte não significa somente monte, e também vale e ribeiro denotam nesta linguagem mais coisas. Para explicar isto, temos primeiro de descrever a terceira forma da semelhança, a 'analogia'.

Na analogia sobrepõem-se 'convenientia' e 'aemulatio'. A força da analogia é imensa, porque ela não trata da semelhança das coisas concretas visíveis. Ela designa as semelhanças subtis. Através da analogia todas as coisas do mundo podem aproximar-se. O centro da analogia é o homem que entra em relação com o firmamento, os animais, as ervas, a terra, a tempestade ... Assim, o mar significa a separação, a barreira, o monte, a solidão. Os vales sombrios identificam-se, por essa analogia, com as zonas escuras e sombrias da psique humana que dominam a Menina e Moça - imagem poética e bastante expressiva de um estado de melancolia depressiva. Estes vales são as zonas que 'normalmente' provocam medo, mas que se tornam insuportáveis a uma sensibilidade fragilizada.

A sombra assemelha-se à depressão, à tristeza. Assim, como as folhas das árvores não deixam passar os raios do sol e o calor, que dão vida e felicidade aos seres vivos, a depressão não deixa passar o calor humano e o contacto humano e impede assim também a felicidade.

Ora, a realidade em a *Menina e Moça* é diferente: ela não entra em contacto com as estrelas, mas sim com o ribeiro, que é semelhante ao destino, à predeterminação:

Eu, que os olhos levava alte postos, comecei a cuidar que também nas cousas que não tinham entendimento havia fazerem-se nojo umas às outras [...] assi aquelle penedo estava arrojando aquella agua, que queria ir seu caminho, como minhas desaventuras [...] a cabo do penedo, tornava a agua ajuntar-se, e ir seu caminho sem estrondo algum, mas antes parecia que corria alte mais depressa que pola outra parte ².

Recordamos que a Menina e Moça entra em contacto directo com o ribeiro. E como ninguém pode impedir o percurso da água (ao contrário, ela corre mais depressa na zona do penedo - o que também corresponde a uma lei natural), também ninguém pode impedir ou alterar o percurso do Destino.

¹ Paracelso Líber, *Paramiram*, tradução francesa de Grillot de Givry, Paris, 1913, p.3.

² *Menina e Moça*, p. 11.

Há, porém, um tipo de semelhança ainda mais poderoso do que a analogia. Trata-se do par **simpatia-antipatia**.

A simpatia não conhece limite (senão o da antipatia) e provoca o movimento no mundo assemelhando as coisas mais distantes. Provoca, por exemplo, que o girassol siga o percurso do sol e seja capaz de tornar alguém triste ou semelhante a um moribundo. A simpatia é uma instância do igual, ou melhor, uma instância que não se limita de ser uma das formas de semelhança, mas que tem a força inquietante de assimilar. E é por isto que a simpatia tem de ser contrabalançada pela antipatia, força que mantém as coisas isoladas nos seus próprios limites e impede a sua assimilação. O par simpatia-antipatia contém, em si, a 'convenientia', a 'aemulatio' e a analogia.

O rouxinol que pousa num ramo verde por cima do no, entra no Jogo simpatia-antipatia.

Este pássaro, imagem antiga do amor e da felicidade, sofre a influência da Menina e Moça. Ela, depois de ter ultrapassado o rio para chegar a lugares ainda mais sombrios e para encontrar a morte, provoca a morte do rouxinol. Dentro do sistema de pensamento do século XVI, a morte do rouxinol não é só uma morte simbólica. Ela significa a morte do amor, mas ainda mais exprime o estado psíquico da Menina e Moça. A sua depressão é tão forte e tão parecida com a morte psíquica, que através do jogo da simpatia provoca a morte do rouxinol, morte real para o homem do século XVI e simbólica para o leitor actual:

Cahindo por entre as ramas, muitas folhas cahiram também com ella [...]. Levava após si a água (comparação que já dissemos sobre a água), e quizera-a eu ir tomar [...] O coração me doeu tanto [...] e estando assi olhando pera onde corria a água, ouvi bater o arvoredado [...] [e] vi que vinha uma mulher 1.

1 *Menina e Moça* p. 12.

O jogo da simpatia é assim também sempre o jogo da antipatia. No momento da maior dor e antipatia, estabelece-se o contacto humano através da simpatia, porque o encontro das duas mulheres no arvoredado é um jogo da simpatia que vem, afinal, contrabalançar a morte. Se o *Livro das Saudades* continuou ímpar, Bernardim Ribeiro também não deixou continuadores, mas talvez uma «continuação», limitada, sem dúvida mas, mesmo assim, significativa, na obra de Cristóvão Falcão.

Cristóvão Falcão (1515-1577)

O **bucolismo** de Bernardim Ribeiro não encontra, pois, continuadores nem herdeiros directos, de tal modo é pessoal e inimitável. Contudo, um poeta menor, Cristóvão Falcão, deve ser mencionado como próximo parente da estirpe bernardiniana.

Delfim Guimarães 2 põe, pela primeira vez, em 1908, o problema da autoria da écloga *Crisfal* que, apesar de publicada juntamente com a novela *Menina e Moça* (edição de Ferrara), era tradicionalmente atribuída a Cristóvão Falcão.

2 Delfim Guimarães (1872-1933) foi, como se refere no início deste tema, editor da obra de Bernardim Ribeiro. Colocou e defendeu Bernardim como autor da écloga *Crisfal: Bernardim Ribeiro - O Poeta Crisfoi* (1908). Gera-se assim uma polémica literária em que intervieram, em sentido contrário, Teófilo Braga e Raul Soares.

Defende a tese de que essa écloga seria da autoria de Bernardim Ribeiro. Falcão viveu durante o reinado de D. João **III** que parece tê-lo estimado e que lhe confiou uma delicada missão em Roma, talvez para o afastar da sua funesta e impossível paixão por Maria Brandão. Efectivamente, esse amor terá sido causa de dissabores e até de prisão para o poeta, pela oposição dos pais dela, que a coagiram, supõe-se, a casar com outrem. A écloga foi publicada em folha volante, por volta de 1545, sob o título de *Trovas de Crisfal*.

Vejamos quais são os principais pontos da argumentação de Delfim Guimarães, no sentido de atribuir a écloga a Bernardim Ribeiro, argumentos refutados pelo brasileiro Raul Soares, Teófilo Braga, Carolina Michaelis e outros ¹:

1. Existência em *Crisfal* de versos semelhantes e alguns idênticos aos das éclogas de Bernardim.

Refutação: sabemos quanto era usual na época clássica a imitação deliberada e até a citação dos autores considerados com autoridade dentro de determinado género; esse procedimento revelava antes um desejo de atingir a perfeição daquele que era considerado modelo literário, e como que detentor de uma tutela espiritual sobre o segundo autor: era, ao contrário de plágio, uma confissão de influência.

2. Falta de ilustração gramatical de Cristóvão Falcão, revelada numa carta dirigida por ele de Roma a D. João III, em que era flagrante a má ortografia.

Refutação: sabemos que, no século XVI, não havia ainda estabilidade gramatical; a ortografia era ainda flutuante e condicionada pelas tendências individuais. Notemos que, efectivamente, os primeiros gramáticos portugueses - Fernão de Oliveira (1536) e João de Barros (1539-1540) - surgem nessa época intentando codificar uma ortografia até então anárquica.

3. O título da écloga seria tirado não do nome de Cristóvão Falcão, mas das primeiras sílabas da expressão «crisma falso» com que o autor, Bernardim Ribeiro, teria desejado ocultar a identidade do seu amigo cujos amores pretendia relatar.

Refutação: parece-nos muito mais simples e menos especioso que o título *Crisfal*, nome do pastor, provenha das primeiras sílabas de Cristóvão Falcão, como tradicionalmente se admitia.

4. Semelhança do tema e do ambiente pastoril.

Refutação: as semelhanças existentes justificam-se, como já vimos, pela égide espiritual de Bernardim sobre Falcão; pelo contrário, uma análise de *Crisfal* revela-nos importantes divergências de temperamento e de inspiração, como sejam: maior movimento nas vicissitudes dos dois amorosos: Bernardim Ribeiro, nas suas éclogas, revela-se-nos muito mais estático e contemplativo; a sensibilidade de Cristóvão Falcão é menos contemplativa, mas mais realista - chegando ao

¹ Encontra-se descrita a sùmula da referida polémica, por exemplo em António José Saraiva e Óscar Lopes, *Historia da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1989, pp. 236-237.

erotismo do beijo, por exemplo, ou não desdenhando explicar concretamente os motivos materiais da oposição dos pais de Maria ao seu casamento com Crisfal; elementos etnográficos e concretos; em *Crisfal* nota-se uma imaginação mais variada e colorida, de cunho mais realista: o sonho, a lenda do álamo; alusões mitológicas (referência a Argos e Io); estrutura diversa das éclogas bernardinianas: o diálogo não se estabelece entre dois pastores dialecticamente opostos, mas entre o próprio pastor apaixonado e Maria, no decorrer do sonho.

5. Afinidades estilísticas entre as éclogas de Bernardim e a écloga *Crisfal*.

Refutação: essas afinidades, cujo condicionamento já explicámos, não excluem, todavia, algumas importantes diferenças; note-se, por exemplo, a menor frequência de arcaísmos - tão característicos da linguagem de Bernardim - na écloga de Falcão.

Concluindo, poderemos, pois, admitir que, contrariamente à suposição de Delfim Guimarães, *Crisfal* deve atribuir-se à autoria do poeta Cristóvão Falcão, considerando embora as influências exercidas pelo autor da *Menina e Moça* sobre este poeta bucólico seu contemporâneo e, de certo modo, seu modelo.

Epítome

Nesta unidade foi dado um panorama da convivência do tradicional e do moderno na obra de Gil Vicente e na de Bernardim Ribeiro.

Observou-se a versatilidade da obra de Gil Vicente e a forma como se apropriou das várias modalidades tradicionais, enriquecendo-as e transformando-as.

Foi também salientado o seu espírito de observação e a sua capacidade crítica, evidentes na apresentação das realidades da época; notou-se ainda que na obra deste autor se caminha da crítica das situações imediatas à crítica intemporal de determinadas situações inerentes à condição humana.

Chamou-se a atenção para os traços permanentes da obra de Bernardim Ribeiro, o segundo «rostro» da transição, quer em verso, quer em prosa, destacando-se o seu tratamento da natureza, o carácter sentimental e psicológico da sua escrita, e, em suma, o valor atemporal da sua obra, que se considerou única e irrepetível.

Reflectiu-se ainda sobre os vários problemas inerentes ao *Livro das Saudades*.

Finalmente, estabeleceu-se uma relação entre o bucolismo de Bernardim Ribeiro e o da écloga *Crisfal*.

Bibliografia sugerida

AMADO, Teresa, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Textos Literários, Ed. Comunicação, Lisboa, 1984.

FINAZZI-AGRO, Ettore, *A Novelística Portuguesa do Século XVI*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1979.

REBELLO, Luiz Francisco, *O Primitivo Teatro Português*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1977.

TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente - o Autor e a Obra*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1982.

3. O Renascimento em Portugal e na Europa: convergências e especificidades. Algumas categorias mentais

Objectivos

Após a leitura reflexiva desta **Unidade**, o aluno deverá estar apto para:

Aperceber-se da dinâmica dual que rege a instauração e desenvolvimento do Renascimento português, entre a herança clássica e a modernidade.

Identificar os valores poéticos e literários bem como o voluntarismo e a intencionalidade doutrinária na obra de Sá de Miranda e de António Ferreira.

Identificar em *A Castro* a apropriação do modelo clássico da tragédia por um tema nacional, de larga projecção europeia e universal.

Situar, no contexto político-social, o surgimento da Literatura de Viagens como a mais original criação literária portuguesa, cujo modelo é a própria vivência e aventura.

Apreender os vários níveis de leitura que o poema *Os Lusíadas* sugere, numa progressão que vai da epopeia nacional até à projecção transcendente do destino humano. Identificar no poema a conciliação entre erudição e experiência, entre convenção e criação/vivência.

Acompanhar os diversos movimentos (momentos) da dramática exploração do 'eu' em violento confronto com o universo circundante.

Apreender os novos valores líricos que a obra camoniana inculca, apropriando-se de uma retórica que se torna nova.

Aperceber-se da nova dimensão, assumida pelo fenómeno literário que, na experiência da catástrofe, cria novos padrões no plano humano, moral, social e estético. A criação literária deixa de ser um mero exercício de retórica para se tornar testemunho directo e emblemático do homem português e europeu, envolvido na construção de um novo imaginário decorrente de um real multifacetado.

Compreender, na sua globalidade, a grande revolução mental e estética operada durante o século XVI, como época charneira entre a Idade Média e a Idade Moderna, revolução que teve como motor e motivo a aventura geográfica dos Descobrimentos.

TEMA 1. Rupturas e continuidades. O advento do moderno e a herança clássica.

O Século XVI: rupturas e continuidades

A contradição implícita nos conceitos de ruptura e continuidade aponta, desde logo, para o que consideramos a grande ambiguidade do Renascimento ibérico e português:

Sólo en el siglo XVIII, y por influjo francés, se comenzó a establecer aquí [en Espana] la divergencia y el antagonismo entre la tradición clásica y la popular [...]. Fué, pues, la falsa antigüedad, el seudo clasicismo, quien por primera vez declaró guerra a la genuina poesia española, respetada y defendida siempre por los interpretes del clasicismo verdadero [...].¹

Esta reflexão coloca o problema nos termos em que se define a estética renascentista no contexto da Literatura Portuguesa. O Renascimento não constitui, com efeito, uma ruptura em relação aos modelos tradicionais, mas antes uma busca de conciliação entre esses modelos e a escola italianizante. Desta conciliação ou deste compromisso emerge uma leitura autónoma de um movimento cultural cujos denominadores comuns produzem a grande unidade cultural da Europa italianizada. Também nesse sentido parece significativa a reflexão de Georges le Gentil:

Alors que chez nous Du Bellay et Ronsard lançaient l'anathème contre les gemes périmés du Moyen Âge, les poètes de Cour, au Portugal, ne voulaient rien abdiquer d'un passé encore vivant. Ils cultivaient simultanément deux formes de poésie.²

Assim, enquanto os poetas da Pléiade, em França, tratam sobranceiramente os modelos medievais e os arredam da possível imitação³, eis que Sá de Miranda - ele próprio introdutor do verso italiano - e, mais tarde, Camões, não renunciam à medida velha, ou seja, o verso tradicional da poesia palaciana, nem aos conteúdos poéticos da tradição anterior. Eles são, de certo modo, condicionados por tropismos de regresso.

O 'aristocratismo' de António Ferreira parece, neste contexto, um caso quase isolador - Vejo vir claro lume de Toscana. ! Neste arco; a antiga Espanha deixo ao povo»⁴. Adere, assim, de modo definitivo e até apaixonado à escola italianizante (da Toscana).

Se, no entanto, a conciliação de modelos e o compromisso estético, garantindo continuidades, definem, por assim dizer, o universo cultural do século XVI, não é menos verdade que ele é também o momento de uma consciência expectante. A *Miscelânea* de Garcia de Resende, no sentido da euforia, e o *Triunfo do Inverno* de Gil Vicente, no sentido da disforia, surgem como

¹ Menéndez y Pelayo, *História de las ideas estéticas en Espana*, 1, Madrid, reed. 1978, p. 728.

² Georges le Gentil, *Camões*, Hatier-Boivin, Paris, 1954, p. 107.

³ «Là dane Français. mar-chez eourageusement vers certe superbe cité Romaine ...» (1. Ou Bellay, *Defense*, «Conclusion de tout l'oeuvre»),

⁴ António Ferreira, "Carta a D. Simão da Silveira", in *Poemas Lusitanos*, Lisboa, Sá da Costa, 1939.

¹ Quinto Horácio Flaco (65-8 a.C.), nasceu em Venúcia na Apúlia, fazendo a sua educação em Roma e em Atenas. Favorito de Augusto, começou por escrever *Epo-dos*, poemas de tom sarcástico e crítico, e *Sátiras* em que pretendia, segundo as suas próprias palavras, «dizer a verdade rindo». Travou amizade com Virgílio que o apresentou ao benemérito Mecenas que lhe ofereceu uma esplêndida casa de campo perto do Tibur. Aí escreve a parte mais perfeita da sua obra: os quatro livros de *Odes*, a que se seguirão as *Epístolas*, nas quais se insere a famosa *Epístola aos Pisões* ou *Arte Poética*. A sua obra é testemunho de um espírito livre, no mais nobre sentido do termo. O bom senso e a elevação constituem os tópicos da sua filosofia de vida, que envolve e empenha a criação artística. *Carpediem* (aproveita o momento presente) e a *aurea mediocritas* (rejeição do luxo mas apreço pelos prazeres do quotidiano pautam a sua vida e a sua criação. Pensamos que foi este poeta, de entre os Antigos, o que com maior permanência foi o mentor da estética literária da Europa moderna.

² Virgílio Marão, um dos maiores vultos da poesia romana (70-19 a.C.). Amigo de Augusto e de Mecenas, (a quem dedicou as *Geórgicas*), conviveu também com Horácio. Augusto incitou-o a escrever a epopeia nacional dos Romanos, e Virgílio compõe a *Eneida*, poema cuja estrutura modela e subjaz a *Os Lusíadas*. Perfeccionista na arte, Virgílio considerou sempre imperfeita a sua *Eneida*, pedindo, ao morrer no seu regresso de uma viagem à Grécia, que fosse queimada. A *Eneida* é, de facto, uma das obras-primas da literatura universal. Virgílio foi também autor de 4 *Bucólicas*.

significativos testemunhos de uma viragem que, no espaço de poucos anos, vai fazer aparecer uma imagem nova do Homem no cenário novo do Mundo, que faz explodir as fronteiras geográficas, e, em simultâneo, as fronteiras do *saber*.

Assim, parece relevante como fundamentação desse registo, em primeiro lugar, a herança clássica, que corresponde à emergência de elementos que, por via italianizante e, mais tarde, por via directa, transmitem um dos parâmetros que vão funcionar na construção do edifício cultural do Renascimento, isto é, a cultura da Antiguidade greco-latina. Em segundo lugar, a herança medieval que corresponde a essa outra zona de elementos aproveitados, provenientes de uma tradição anterior que funcionam quer autonomamente, quer em simbiose com os elementos clássicos, como no caso de Sá de Miranda, de Bernardim Ribeiro e, mais tarde de Camões.

A herança medieval manifesta-se, pois, de dois modos: produzindo composições estritamente moldadas sobre os modelos provenientes do *Cancioneiro Geral* (cantigas, vilancetes, esparsas, etc.) ou dando origem a composições «híbridas», como é o caso da Carta (Epístola) e da Écloga que, resultando de padrões clássicos, quanto à forma, utilizam o metro tradicional, isto é, a medida velha, cuja produtividade é, portanto, notável.

Parece ser esta superação dos modelos que engendra a autonomia do homem e, com ela, o advento do moderno, corolário da grande aventura mental do século XVI.

A herança clássica

A paisagem cultural da Europa, vista no seu conjunto, desperta, quando observada, uma forte impressão de unidade, cujas raízes histórico-culturais importa detectar. Descobre-se então, como denominador comum, aquilo que, embora imperfeitamente, designámos por herança clássica, integradora e europeizante. Essa herança erige-se ao mesmo tempo como factor de prestígio e como modelo normativo, quanto aos conceitos de *Humanitas*, *Otium* e *Imperium* e quanto ao delineamento do perfil do *Herói*.

Esses conceitos, aliás, e de um ponto de vista estritamente lógico, poderiam parecer inconciliáveis: como conciliar o conceito de *Otium* e o de *Imperium*? O primeiro apontando para uma fruição pragmática, o segundo para uma exigência heróica, o primeiro requerendo um sedentarismo, o segundo uma dilatação geográfica? Assim, Horácio 1 e Virgílio 2 instauram-se como os dois mentores ou os dois pólos do modelo clássico: o epicurista e o heróico. Sá de Miranda é o primeiro «poeta horaciano» para quem o mestre latino, mais do que o modelo puramente formal, foi o formulador dos tópicos de uma reflexão e de uma meditação existencial. Do quadro da existência real e imediata, é arredada a especulação pura e é dada preferência a um pragmatismo que gera modelos de comportamento imediatos e pragmáticos. Voltados para o imediato, rejeitando a abstractização dos conteúdos, formula-se um discurso

objectivo, em relação à realidade circundante. É, portanto, o referente imediato que, na poesia de Sá de Miranda e na do seu discípulo mais próximo, António Ferreira, surge como motivo para a reflexão estóico-epicurista de Horácio que, ambos, parafraseiam o poeta latino, ambos o imitam e ambos o reformulam. A proposta é a de uma filosofia de moderação, a *aurea mediocritas* que, a partir do *Otium*, permitirá ascender à *Humanitas*.

Na «Carta a Manuel de Sampaio», António Ferreira tem presente a apologia horaciana da vida do campo e tem presentes também, porque a eles assiste, os fenómenos absentistas da sociedade portuguesa do século XVI:

Ditosa, ó quam ditosa aquela gente
Que, em sua simprez, sã rusticidade,
A noite trás o dia vê contente!
Quam triste e dura vida a da Cidade ...

Nesse mesmo texto, a expressão quase blasfema, «o tesouro, seu deus», é o registo de uma profunda contestação, sobretudo vista em relação ao contexto em que surge, em oposição e como impedimento da actividade criadora, em suma, da *Humanitas*, permitida e propiciada pelo *Otium*. *Otium*, ou «quietação» oposto ao *Negotium* é o que procura, numa coerência vivencial, Sá de Miranda, ao afastar-se da agitação febril de Lisboa, como o seu modelo, Horácio, se retirara de Roma. No seu retiro da Tapada, em Duas Igrejas, encontra ele o cenário propiciador da reflexão e da meditação criadoras, descritas de modo expressivo na «Carta a António Pereira, Senhor do Basto», e de modo mais aristocrático na «Ode I» de António Ferreira.

Tais meditações, ultrapassando o mero lugar literário, fazem parte da consciência do homem comum do século XVI. Eis um testemunho presencial:

[...]era ùa medonha e lastimosa representação ver a confusa ordem com que a desventura tinha tudo aquilo ordenado e que bastava a memória daquele passo para não ser havida a pobreza por tamanho mal que, por lhe fugir, deixemos a Deus e ao próximo, pátria e pais, irmãos e amigos, mulheres e filhos e, trocando tantos gostos e quietações pelos sobejos que cá ficam. 1

¹ «Naufrágio da Nau S. Bento»,
in *História Trágico-Marítima*.

Quanto aos **géneros** e ainda quanto às **formas** e aos **metros**, importa identificar, a partir dos próprios textos, a «ortodoxia» e a «heterodoxia» relativamente aos padrões clássicos: a história e as variantes do decassílabo e a construção do **soneto português**, bem como as aproximações teóricas, demonstrativas da tutela literária exercida por Horácio, através da *Arte Poética* por sua vez vinculada à *Poética* de Aristóteles.

A sobrevivência, ou melhor, a convivência dos modelos tradicionais inscreve-se em três zonas que, embora teoricamente diferenciadas, na prática se interpenetram e por vezes confundem. Difícil é, pois, distinguir a matéria dos cancioneiros medievais da tradição popular e, até, de uma tradição algo ambígua por denunciar em si mesma um certo número de contaminações: a poesia palaciana.

¹ Cf. *Auto da Feira, Farsa dos Almocreves, Aula da Lusitânia*, etc.

² Cf. *Auto da Barca do Purgatório, Breve Sumário da História de Deus, Nau de Amores*, etc.

Se, nos fragmentos de paralelísticas 1 e nas *Cantigas, Romances e Vilancetes* que semeiam a obra de Gil Vicente ² se manifesta claramente o que chamaríamos um reflexo «directo» da poesia medieval, podemos, por certo, detectar um reflexo «indirecto» na tradição satírica do «Desconcerto» que, remontando, como já vimos, à poesia trovadoresca, passa pela crítica austera de Sá de Miranda e culmina nas célebres redondilhas de Luís de Camões *Ao Desconcerto do Mundo* em que se materializa uma imagem absurda: o Mundo ao Revés.

Relativamente à tradição cortês, proveniente da poesia palaciana e representada principalmente pela poesia do *Cancioneiro Geral*, ela inscreve-se sobretudo no vector petrarquista, e no empreendimento da exploração do *eu* e da aventura psicológica e sentimental.

A complexidade da análise patenteia-se, ambigualmente, nos moldes tradicionais da cantiga e da esparsa. Parece significativa essa exploração e essa análise em algumas composições nomeadamente de Bernardim Ribeiro e de Sá de Miranda, na sua fase «palaciana», isto é, antes da data padrão de 1526, mais precisamente como poetas do *Cancioneiro Geral*, na ponte indecisa e subtil entre o «medieval» e o «moderno».

Antre mim mesmo e mim
nam sey que s'levantou,
que tam meu ymigo sou.
[...] ³

³ Bernardim Ribeiro, «Vilancete seu» in *Cançioneiro Geral*.

O advento do moderno

Na medida em que coloca os problemas, concebe as aspirações e formula as dúvidas que a sua própria experiência viera fazer suceder às antigas certezas, o discurso do século XVI erige-se como um discurso aberto e iluminante, que interroga o real recém-inventado, como único interlocutor. Ao acompanhar o percurso mental desses homens, encontramos-nos confrontados com a própria abertura do seu discurso, e poderemos perguntar se, de facto, não estaremos perante uma revolução epistemológica, condicionada pela própria aventura da experiência. O Canto V de *Os Lusíadas* é, desse problema, um precioso testemunho. Como são também do mesmo poema, os passos do Canto VI e IX que apontam para um percurso plenamente percorrido: da *Humanitas* ao Humanismo, o qual através da assunção plena do conceito recém-aprendido da relativização das coisas, conduz a um antropocentrismo de certo modo triunfalista, que paradoxalmente se exprime através de concepções clássicas como a da apoteose dos heróis e a imortalidade astral:

Vistes, e ainda vemos cada dia,
Soberbas e insolências tais, que temo
Que do Mar e do Céu, em poucos anos,
Venham Deuses a ser e nós, humanos ⁴.

⁴ *Lus.*. VI, 29.

E ainda:

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade [...]
Não senão prémios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo c'os barões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.
[...] 1

¹ *Lus.*, IX, 90-91.

O relato da **apoteose** heróica ² parece ser, de resto, uma das leituras globais possíveis de *Os Lusíadas*: as duas últimas estrofes do Canto I constituem o início de um percurso ou de um processo metamórfico, que incide sobre a imagem degradada *dofraco humano*, o *bicho da terra*, ser primordial, amorfo e ignorante que vai assumir a divinização projectada desde o início. Com efeito, as estâncias 142 e 143 do Canto X apresentam-nos a metamorfose já realizada: no mítico espaço da Ilha dos Amores, mercê de *altos manjares excelentes. iguarias suaves e divinas. vinhos odoríferos que acima estão da ambrósia que lave tanto estima*. Mercê, ainda, das núpcias hierogâmicas (sagradas), o *bicho terreno* alcança, finalmente, o estatuto divino e tem acesso ao *nobre mantimento*, alimento dos deuses soberanos e senhores. Trata-se, pois, de uma síntese do Humanismo antropocêntrico que define o triunfo da consciência do Homem, no limiar da era moderna.

² Cf. as doutrinas expendidas no texto *O Sonho de Cipião* (De rep., Iib. IV) de Cícero, texto precocemente traduzido em língua portuguesa por Duarte de Resende (1531 l. ed. INCM, Lisboa,

Atentos, perante o real recentemente encontrado, empreendendo uma nova leitura da existência, instaura-se uma nova supremacia - **a supremacia do Real** - que, se vem, por um lado, abalar as estruturas da autoridade, por outro lado (talvez em coerência) estabelecerá a tirania do verosímil. É esse o sentido, segundo creio, da insistência em contrapor, por um lado, o real (moderno) ao fabuloso, por outro lado, o verdadeiro (antigo) ao falso:

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas.
Que excedem as sonhadas, fabulosas [...] 3

³ *Lus.* I, 11

E ainda:

Cantarei (disse) sem que me reprimam
De contar cousa fabulosa ou nova. 4

⁴ *Lus.*, VI, 42.

Esse confronto com o Real exprime-se por sondagens cada vez mais penetrantes do *eu* individual, levando a uma exaltação ou, pelo contrário, a uma reflexão autodestrutiva que se desenvolve segundo um jogo contraditório: caminho para o Maneirismo? Nesse sentido, a lírica camoniana oferece, evidentemente, um vasto campo de exercício e de exploração, já que o *eu* colectivo, a afirmação ou exaltação nacional pôde encontrar expressão através da voz épica do poeta, dando realização aos incitamentos proferidos desde

Garcia de Resende (vPrólogo» do *Cancioneiro Geral*) até António Ferreira («Carta a António de Castilho» e «Ode I», in *Poemas Lusitanos*).

Literatura de Viagens

A par da exploração do *eu*, como viagem estática, o encontro com o Outro, inscrevendo-se nas viagens de exploração planetária, encontra na literatura de viagens o seu registo. Surge uma visão cultural desse Outro, através de anotações relativas à alimentação (podem não comer pão, não beber vinho, factores considerados como índices culturais), ao vestuário (andam nus, escassamente cobrem «suas vergonhas» *ou*, pelo contrário, vestem-se de panos coloridos e sumptuosos adornos exóticos). A imagem física, como homens de cor parda ou negra, cabelos corredios ou cerrados, feições miúdas ou «desconformes», apresenta-se como ponto de partida para o que constituirá a identificação de uma «diferença», que vai procurar caminhos de legitimação. Tal legitimação passa pela exaltação europeia ou cristã cujos padrões, uma vez impostos, tornarão legítima essa diferença, transformando as raças dos homens num *genus angelicum* e o Novo Mundo num lugar utópico. Tende-se, pois, não só para uma exortação pragmática ao povoamento, mas presta-se uma primeira homenagem europeia, através de uma visão euforizante, a países de «boas águas» e «ares limpos», cenário do grande mito que alimentará o pensamento utópico do século XVII e que encontrará, como arauto, entre outros, o jesuíta António Vieira. É esta a situação de que as obras de Pero de Magalhães de Gândavo (*Tratado da Província do Brasil* de 1569 e *História da Província de Santa Cruz* de 1576), bem como a *Carta de Pêro Vaz de Caminha*, são o registo.

O homem europeu, situado agora no 'meio' do hemisfério, situa-se também entre os extremos civilizacionais *ou*, segundo a expressão de Fidelino de Figueiredo, «entre os dois hemisférios morais da Terra», o Oriente e o Ocidente: aquilo que aparece aos olhos dos contemporâneos como o Novo Mundo americano e africano e o Velho Mundo asiático.

† Privilegiamos, para a fundamentação destes pontos, textos das *Décadas* de João de Barros e da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto.

As andanças de Fernão I

Dentro da multiplicidade de leituras que permite, a obra de Fernão Mendes Pinto é, não só um lugar de encontro do Europeu com o universo asiático, mas também o lugar da demanda de um Imaginário e da verificação de uma expectativa. Não de um imaginário cristalizado a partir, por exemplo da obra do inglês John de Mandeville, redigida por volta de 1360 ou do *Itinerarium* do franciscano Wilhelm von Rubruk, enviado por S. Luís de França a Karakorum, capital da Mongólia, ou ainda dos relatos de Pian del Carpino e de uma pequena hoste de monges itinerantes que, durante a Idade Média, atingiram o Extremo Oriente e regressaram. Relatos cristalizados que culminaram, certamente, com a obra de Marco Polo que alimentou a esperança e o desejo da

Europa medieval. É, pelo contrário, a apresentação ou representação de um Imaginário que tem, como referente, a própria face perturbadora do Real, que constitui a matéria, o suporte e o motivo da *Peregrinação*.

Como obra literária, cuja temática é a Viagem, ela surge, em primeira instância, desde logo, como representação de uma transformação qualitativa, accionada pelo Homem, agente, motor e objecto de transformação. E, dentro desse esquema, tomado como uma exemplaridade narrativa, podemos concluir que ela constitui a transformação do homem rural no homem urbano e que, em última análise, a viagem se faz em busca da cidade; o seu fim é o encontro e a definição de Cidade, não da cidade utópica mas da cidade real, ainda que correspondendo ao «Mito de Megalópolis», de que fala Lewis Mumford¹.

¹ *A Cidade na História*, Brasília, 1983.

A impressão que se colhe da leitura do complexo, intrincado e infundável itinerário de Fernão Mendes Pinto é que da tipologia urbanística que decorre do relato das suas andanças, só a cidade merece, da parte do sujeito, a honra da descrição, da parte do observador, a do olhar, da parte do viajante a da vilegiatura. Matos, sertões, castelos, fortalezas, lugares e aldeias são para ele marcos miliários e de passagem, para atingir o lugar privilegiado que será a cidade, mais ainda, megalópolis, configurada ou, se quisermos, materializada na cidade de Pequim².

² *Cf Peregrinação*, Lisboa, INCM, 1988, Cap. 89.

Quase poderíamos dizer que a cidade oriental, a cidade exótica, é, na *Peregrinação*, ao mesmo tempo metonímia e ícone e corresponde a uma imagem, ou melhor, a um imaginário que através da experiência verificada transforma a expectativa em referência.

Baseado, decerto, em mecanismos da analogia, o Europeu, pela voz e pelo olhar de Fernão Mendes Pinto, concebe, vê e descreve a cidade segundo um modelo que é um paradigma hipertrofiado, imagem do desejo, cuja morfologia ele próprio estabelece, ao referir-se a Pequim:

[...] esta cidade de Pequim, metropoli com razão e com verdade de todas as do mundo, na grandeza, na polícia, na abastança, na riqueza e em tudo o mais quanto se pode dizer e cuidar.

Contudo, e isso parece-nos importante, na cidade há homens e é esse encontro com os Homens que a aventura geográfica ibérica vai, espectacularmente, pôr em foco.

Ao longo da vasta e diversificada Literatura de Viagens é definida a oposição entre o encontro como situação aleatória e a comunicação como acto intencional, voluntário, carregado de valor funcional e significativo. Significação e intencionalidade que vão desde o simples interesse da mercancia, até esse dado igualmente objectivo e certamente mais acicatante que é o interesse de ver. É por isso que o sujeito narrador insiste nas «verdades que eu vi por meus olhos»: verdade que, aliás, a seguir tentará compreender, gestos que, por estratégia de sobrevivência ou de poder, tentará imitar, numa postura de aculturação que,

começando por ser pragmática e defensiva, se tornará, em muitos casos, ontológica.

Entre a Antropologia e a Política

¹ Veja-se para o efeito o tema anterior.

Como exemplo do repositório magnífico das várias possibilidades do encontro e da comunicação transcivilizacionais ¹, tomamos a extensa obra de João de Barros, *Décadas da Ásia* em que, no entanto, são recortados, à medida do progresso das navegações os contornos culturais e antropológicos de toda a costa africana, como rota única para o Oriente asiático. Nessa obra vasta encontra-se, de facto, o material que, analisado e classificado, nos pode levar a distinguir como elementos estruturantes de todo o encontro-comunicação:

- 1 - a demarcação de um espaço;
- 2 - a utilização do valor significante e hierarquizante do traje, da insígnia e do adorno;
- 3 - a comitiva que é, de certo modo, um discurso de poder;
- 4 - a troca ritual ou contratual de presentes;
- 5 - a utilização de um assento, identificador do chefe e indicador de majestade;
- 6 - a comida e a bebida em conjunto e, por vezes, a partilha de um tecto;
- 7 - o ritual de saudação.

São estes os passos paradigmáticos numa situação-tipo, de que é exemplo a situação descrita por João de Barros, a propósito do encontro-contacto-comunicação de Diogo d'Azambuja com Caramança, régulo da Guiné:

Diogo d'Azambuja [...] pôs em ordem toda a sua gente. Assentado em ua alta cadeira; vestido em um pelote de brocado, com um colar d'ouro e pedraria e os outros Capitães todos vestidos de festa; e assi ordenada a outra gente, que faziam comprida e larga rua. ²

² *Déc.* I, III, I, p. 157.

Esta é a apresentação de Si Mesmo, o mostrar-se e o ser visto, que encontra simetria no comportamento de Caramança que, diz o texto, «como *também* queria mostrar seu estado, veio com muita gente». E aqui encontramos o registo de uma forma **diferente** de vestuário - não ausência de vestuário mas vestuário diferente: «Os trajos de suas pessoas», diz o cronista, com notável sensibilidade antropológica «eram os naturais de sua própria carne, untados e mui luzidos [...] cousa que eles costumavam por louçainha». E segue, pormenorizando, a descrição, acrescentando: «trazia dous pages trás si; **ũ** lhe trazia um assento redondo de pau para se assentar e outro o escudo da peleja», isto é, a insígnia. A saudação ritualizada é também objecto da surpreendente descrição de Barros, constituindo-se como que um «dicionário» gestual e postural que leva à descodificação ou tradução (*avant-la-lettre*) de mensagens na «linguagem que a natureza fez comum a todolos homens».

Torna-se, pois evidente que a aventura geográfica do século XVI encontra um duplo registo - contraditório - na euforia e na disforia. Assim, a conquista dos espaços produz, por um lado a apologia (de certo modo ingénua) de Garcia de Resende no «Prólogo» do *Cancioneiro Geral* e as compassadas reflexões de Pedro Nunes, por exemplo:

Os Portugueses ousaram cometer o grande Oceano [...]. Descobriram novas ilhas, novos mares, novos povos, e, o que mais é, novo céu e novas estrelas. 1

1 *Tratado da Esfera*, Cap. L

Visão eufórica, sem dúvida, a que, todavia, não faltou o seu contraponto disfórico, de que serão, de entre os mais significativos testemunhos as Cartas de Sá de Miranda e de António Ferreira: «Carta a António Pereira, Senhor do Basto», «Carta a Manuel de Sampaio» e «Carta a D. João de Lancastro», Aí se denuncia a ameaça da canela e da busca da fazenda, como factores da ruína de que Sá de Miranda se torna profeta.

Desses registos, como resultantes de uma auto-análise (até mesmo uma auto-crítica) os textos são um testemunho imediato. Daí deriva a incidência sobre os mitos de Ícaro e Lúcifer, émulos de Prometeu 2, os quais se despenham por ambição desmedida ou, assaltantes dos deuses, réus da maior infracção, incorrem na mais trágica punição. Sá de Miranda e Camões são, de novo, os testemunhos mais significativos, a par dos relatos (alguns verdadeiras reportagens) de naufrágios que constituem a *História Trágico-Marítima* de que adiante trataremos - reverso do eufórico sentimento da vitória do Homem sobre a Natureza.

2 Prometeu, segundo a mitologia grega era um dos Titãs benfeitores da Humanidade. Por ter ousado roubar o fogo do céu das mãos de Zeus, para com ele insuflar um raio de divindade na natureza humana, tornou-se o simbolo da audácia dos humanos que constantemente tentam ultrapassar os limites de sua fragilidade. *Ícaro*, figura proveniente da tradição grega, dotado de asas de cera por seu pai, Dédalo, para tentar escapar do Labirinto, subiu alto de mais, aproximando-se do sol que derreteu as suas asas, precipitando-se no mar. Quanto a Lúcifer é, segundo a tradição judaico-cristã, o paradigma da arrogância e da ambição de querer igualar o Altíssimo, sendo por isso precipitado no abismo.

Podemos dizer que o advento do moderno postula a relativização das coisas e, com ela, a subjectivização da visão do Mundo. Atentos os homens e atento Luís de Camões, perante o real recentemente encontrado, empreendendo uma nova leitura da existência, eis que se instaura um novo primado, o primado do Real.

Visão e Vivência

Visão e vivência, efeitos de ver e de viver, criam contrapontos do princípio da imitação, no seu conceito clássico; assim, acontece nas *Rimas* (obra lírica) de Luís de Camões.

Com efeito, da imitação dos modelos clássicos colhe o poeta um retrato feminino se não convencional, pelo menos cristalizado. Imagem abstractizante, retrato «robotizado» de uma beleza imaginária, interiorizada sim, mas, precisamente por isso, tendo em si própria o seu referente. Imagem literária, portanto, com raízes fundamentadas num sistema de conceitos metafísicas de que o discurso literário se apropria e em que cristaliza. Ora, no universo plural, contraditório e imperfeito do Real, onde encontrar essa «Leda serenidade deleitosa que representa em Terra um Paraíso», essa brancura de alva *assucena*, o ouro, a neve, a cor de rosa, perlas e alabastro, enfim, a *Primavera* abundante em rosas, cravos e cévens, trasladada num belo rosto imaginado e imaginário? 3 A representação da clássica Vénus, no entanto, vai sofrer, por imperativo do real, uma metamorfose e até uma sublimação.

3 Cf "Antologia».

Vai realizar-se segundo duas hipóstases: à «rosa em suaves molhos», aos «louros cabelos» e à «neve» vai contrapor-se o «rostro singular», os «olhos ... pretos», «pretos os cabelos» e, em suma, a «pretidão de Amor», que constituem o excepcional retrato das *Endechas a Bárbara Escrava* como adiante veremos. Nessas redondilhas, com efeito, parece encontrarmos a deliberação de uma réplica e de uma nova proposta estética, que utiliza, como meios operatórios, o método analógico e o método contrastivo:

Eu nunca vi rosa
Em suaves molhos
Que para meus olhos
Fosse mais formosa.

A contraposição é clara, com efeito; mas além da proposta estética, um novo conceito emerge: o conceito de subjectividade, que, sendo uma recusa de absolutização, postula a relativização. A beleza deixa de ser um dado objetivo para ser um valor subjectivo. O poeta não diz que *é* mais formosa mas que *é* mais formosa *para seus olhos*. Esse conceito, de resto, desdobra-se ao longo dos versos seguintes:

Nem no campo flores
Nem no Céu estrelas,
Me parecem belas
Como os meus amores.

Não são belas mas parecem-lhe belas. Uma nova dialéctica também: a dialéctica entre o ser e o parecer, o essencial e o accidental, isto é, aquilo que provém da própria e irrefutável evidência sensível.

De modo paralelo, a Natureza, espaço e paisagem, se, por um lado é assumida como cenário convencional (*locus amoenus*), vai submeter-se, ela também, à soberania do Real e desdobra-se nas múltiplas imagens que, uma vez mais, a vivência quinhentista transporta para os lugares literários. Em simetria com a dissidência na imagem da Vénus Clássica, substituída ainda que coexistente com a nova Vénus, também o espaço-paisagem coexiste e converge como «lugar ameno» e como lugar real. À verdura florida, habitável pelas Ninfas, Graças e Deusas, vai responder a secura ardente do deserto inóspito, mas bem real, habitável ou inabitável por um homem conduzido pelo destino instável que pode caber a qualquer homem:

Junto de um seco, duro, estéril monte
Inútil e despido, calvo e informe,
Da Natureza em tudo aborrecido,
Onde nem ave voa ou fera dorme,
Nem corre claro rio ou ferve fonte,
Nem verde ramo faz doce ruído
[...]
Me trouxe um tempo e teve
Minha fera ventura.[...] 1

1 Cf «Antologia».

O século XVI foi, pois, o grande século português, vivendo a experiência de uma Europa que se transcende a si mesma e vai implantar raízes em todos os continentes. Vivendo essa experiência, cria novos padrões, no plano estético, moral e social. A criação literária não é o mero exercício de uma retórica mais ou menos conseguida. Testemunho directo da explosão do Real, o homem português do século XVI emblematiza os lugares e os gestos que vão constituir a memória colectiva da Europa. Deles extrai o espírito e a mensagem, construindo, laboriosamente, uma herança e um imaginário colectivos.

TEMA 2. Teoria e prática: de Sá de Miranda a António Ferreira. Ética e Estética, um ideal clássico.

Francisco de Sá de Miranda: a especificidade de uma voz lírica

Francisco de Sá de Miranda nasceu em Coimbra entre 1481-1485 e morreu no Minho, na Quinta da Tapada, em 1558. Filho de Gonçalo Mendes de Sá, cónego da Sé, e de Inês de Melo, cursou Gramática, Retórica e Humanidades no Colégio de Santa Cruz de Coimbra. Estudou depois Leis na Universidade de Lisboa e em 1516 no *Cancioneiro Geral* aparece já com o título de 'doutor' Francisco de Sá. A sua viagem e estadia em Itália, a ter-se efectivamente realizado, facto de que alguns biógrafos duvidam - decisiva para o seu futuro papel de doutrinador literário - deve situar-se por volta de 1521-26.

Uma tradição sem comprovação documental apresenta-o frequentando os salões literários de Vittoria Colonna, onde terá contactado com o cardeal Bembo e outros grandes humanistas italianos da época. Admite-se também que haja conhecido pessoalmente os poetas castelhanos Garcilaso de La Vega¹ e Boscán², aos quais se refere com admiração ao longo da sua obra.

Em 1527 encontra-se em Coimbra onde então estanciava o rei D. João III, em virtude de um surto de peste.

Casado em 1530 com D. Briolanja de Azevedo, obtém nessa altura do rei a Comenda das Duas Igrejas. Retira-se para o Minho e é na Quinta da Tapada que, a partir de 1552, o encontramos entregue à construção da sua obra doutrinária e moralista. Os seus últimos anos são marcados por vários desgostos: a morte do filho, em 1553, e a da mulher. A filosofia da sua vida pode associar-se a um epicurismo de índole horaciana, plenamente adoptado como estatuto de vida. O *Otium*, que se opõe ao *Negotium*, é para ele o objecto supremo.

¹ Garcilaso de La Vega (1503-1536) foi um notável poeta lírico castelhano, um dos introdutores da escola italiana em Castela. Escreveu sonetos, canções, elegias, élogos e uma epístola, publicadas em 1543, juntamente com as obras de Boscán, testemunho do verdadeiro espírito da Renascença italiana. Foi admirado e lido pelos humanistas e poetas portugueses, nomeada mente por Sá de Miranda que a ele se refere.

² Juan Boscán (1493-1542) foi o primeiro que introduziu em Castela a escola italiana e o iniciador do Renascimento literário no seu país. Tomando por modelos Petrarca e Sannazzaro, escreveu sonetos, canções e utilizou o terceto e a oitava rima. A sua obra foi publicada pela viúva um ano depois da sua morte e inclui também as composições de Garcilaso, dando conta da profunda estima cultural que os ligava.

Como Horácio, ele torna-se o poeta da *aurea mediocritas*, da filosofia da moderação.

Sá de Miranda apresenta, como escritor, um duplo interesse: como poeta e como detentor do que poderemos chamar um magistério literário e social, dentro do ideal ético-estético do Humanismo clássico.

Considera-se, efectivamente, como tendo sido o introdutor definitivo do Renascimento literário, cujos reflexos já se faziam sentir em Portugal desde a poesia do *Cancioneiro Geral*. Nos cinco anos passados em Itália, rapidamente foi conquistado pelos moldes do *dolce stil nuovo*, e com as formas clássicas petrarquianas de poetas: escreveu, pois, ao regressar à pátria, sonetos, canções, cartas, comédias, élogos, etc. Depressa Sá de Miranda suscitou a admiração dos seus compatriotas que, a partir de então, adoptaram, total ou parcialmente, a lição do Renascimento. Contam-se, entre os seus admiradores e amigos, Bernardim Ribeiro, António Ferreira e Pêro Andrade de Caminha.

Contudo, Sá de Miranda manteve-se de certo modo fiel à poesia tradicional (representada pelo *Cancioneiro de Garcia de Resende*) e realizou por vezes uma simbiose de géneros, visto que escreveu, por exemplo, cartas didácticas e élogos (forma clássica) em redondilha (metro tradicional); não abandonou, pois, a tradição poética peninsular, e, tendo sido ainda, como dissemos, colaborador do *Cancioneiro Geral*, continuou a compor vilancetes e cantigas ao modo antigo. Assim, a obra de Sá de Miranda é constituída por sonetos, canções e elegias, petrarquistas ou de meditação filosófica e moral segundo os moldes clássicos; e ainda por élogos e cartas, simbiose dos modelos formais clássicos com a métrica tradicional, isto é, a redondilha.

Apenas uma única égloga, «Encantamento», é escrita na métrica clássica.

Escreveu ainda redondilhas à maneira tradicional (vilancetes e cantigas). Talvez como réplica ao teatro popularizante de Gil Vicente, a que subtilmente, por vezes, alude com algum desprezo, escreveu uma tragédia perdida, *Cleópatra* e duas comédias à maneira italiana: *Estrangeiros* e *Vilhalpandos*.

Quanto aos temas clássicos mais frequentemente versados, conta-se o amor petrarquista, isto é, o amor ideal objectivado na contemplação da mulher - idealizada também e cumulada de perfeições; a dignidade e perenidade das letras e das artes, a que é atribuída uma função social de garantir a glória dos heróis e dos poetas; o eterno fluir (tema da mudança) que quase todos os nossos clássicos versaram e já havia sido esboçado no *Cancioneiro Geral*.

Trata-se de conceitos que remetem para uma apropriação do epicurismo de Horácio, a que já fizemos referência no Tema I desta Unidade.

Sá de Miranda é, com efeito, o primeiro «poeta horaciano», para o qual o poeta latino, mais do que um modelo puramente formal, foi o formulador dos tópicos de uma reflexão e de uma meditação existencial. O pragmatismo latino - e, porque não, o pragmatismo português - assentam no que podemos chamar uma «filosofia de acção» que, liberta da especulação pura, procura

sugerir formas de vida e de acção, num enquadramento existencial. Do pensamento português se disse o que se disse também do pensamento latino: voltado para o imediato, rejeitando a abstractização formal dos conteúdos, formulando, isso sim, um discurso objectivo, referenciado em relação à realidade circundante. E, aí, deparamos talvez com um enigma ou mesmo um paradoxo histórico: a cultura latina, cujo referente foi o **imediato**, conseguiu a maior aventura histórica de durabilidade.

É, portanto, o imediato vivencial que, na poesia de Sá de Miranda e de António Ferreira, surge como motivo para a actualização das opções de vida que, de Horácio, encontram adeptos no contexto português. Ambos parafraseiam o poeta latino, ambos o imitam e ambos o reformulam. A proposta é a de uma filosofia de moderação, a *aurea mediocritas*, baseada num senso comum que se transforma numa pregação ética ou numa doutrinação de valores morais.

Na «Carta a Manuel de Sampaio», António Ferreira tem presente a lição horaciana e tem presentes também, porque lhes assiste, os fenómenos que, na sociedade portuguesa do século XVI prenunciam a decadência quando, terminada a empresa de descobrimento, explode a economia mercantil de que se torna quase símbolo a Rua Nova de Lisboa.

Vale a pena debruçarmo-nos por instantes sobre essa carta:

Ditosa, ó quam ditosa aquela gente
Que, em sua simprez, sã rusticidade,
A noite trás o dia vê contente!
Quam triste e dura vida a da Cidade,
Chea de povo vão! Quam perigosa
A da Corte a toda a alma, a toda idade!
Esta Cidade em que nasci, fermosa,
Esta nobre, esta chea, esta Lisboa,
Em África, Ásia, Europa tão famosa,
Quam diferente em meus ouvidos soa,
Quam diferente a vejo do que a vê
O espirito enganado que no ar voa!
Este idólatra povo, que só crê
No tesouro, seu deus, assi se cega
Qu'em aí não cuida, ou escreve, ou fala, ou lê.
Que fé, que sangue já, que amor não nega
Polo seu amor próprio? Que alma ou vida
Lhe não dá, lhe não vende ou não entrega?
Aquele grã Rua Nova, conhecida
Por todo o mundo, que outra cousa conta
Senão da nau ganhada ou não perdida?
Quanto, Sampaio meu, quanto mais vale,
Meu bom amigo, um ócio livre e honesto! 1

A análise isotópica deste fragmento dá-nos a chave do significado totalizante do conteúdo:

1 "Carta a Manuel de Sampaio» in *Poemas Lusitanos*, ed. cit.

ditosa vs *triste e dura*

[*Campo*] vs *Cidade*

A progressão gradativa de intensidade dos qualificativos *triste* e *dura* aplicados a *Cidade*, e, *perigosa* aplicado a *Corte* elucidam sobre os valores éticos que estão postos em confronto. A exclamação anafórica *Quam diferente* revela uma contradição dentro de um código temporal entre um passado e um presente, identificados com a contradição expressa em relação ao código espacial *Cidade/Corte* vs *Campo*.

A expressão quase blasfema - *o tesouro, seu deus* - mostra, como já dissemos, a profunda contestação, sobretudo vista em relação ao contexto em que surge em oposição e como impedimento à actividade espiritual, permitida pelo ócio:

tesouro vs *leitura, escrita, meditação*

(nau ganhada)

alienação vs *Humanitas*

Os lugares da poesia portuguesa do século XVI em que o 'topo' da *áurea mediania*, propiciadora da reflexão, é posto em confronto com a busca de riqueza, causa de perdição, multiplicam-se e tornam-se talvez o motivo mais constante. Mas ocorre perguntar se esse 'topo' não será exclusivamente um lugar literário, afastado da vivência específica do homem comum. Por outras palavras, se essa reflexão constitui um tema artificial glosado pelos eruditos, ao nível do discurso literário, ou se, pelo contrário, fez parte da consciência do homem comum do século XVI, desse mesmo que buscava na *veniaga* ou *mercancia* o sustento, mas que, começando nele e em progressão, ambicionava, mesmo quando não conseguia, a opulência para a qual não há limites.

Se há texto que se aproxima do real e reflecte intensamente as vivências e a existência oculta é a *História Trágico-Marítima I*,

Nesta 'reportagem' dramática encontramos os mesmos tópicos que vimos no discurso erudito de Ferreira que analisámos no Tema 2.

pobreza vs *riqueza*

quietação vs *tamanho mal*
(morte)

Quietação não é, portanto, mais do que o *otium* clássico, propiciador da *Humanitas*. É, também, o oposto do *negotium* e a possibilidade de o espírito encontrar a disponibilidade para se entregar, liberto das solicitações da política, do êxito financeiro ou profissional, à reflexão, à meditação, à crítica e, finalmente, à criação artística. É esse, aliás, o sentido das palavras de Horácio:

† Trata-se de um texto des-
pido de toda a intertextuali-
dade, directamente decor-
rente de uma situação, sem
objectivo e sem intenciona-
lidade mimética alguma.
Dele nos ocuparemos no
tema 5.

Procul omnis esto
Clamor et ira [...]1

1 Ode 8, liv. III.

Ficai arredados de mim, agitação e ira.

Um curioso paralelismo biográfico, de resto, aproxima o poeta latino Quinto Horácio Flaco do português Francisco de Sá de Miranda, a saber, as suas retiradas, abandonando a agitação febril da grande capital, respectivamente, Roma e Lisboa. Retirada que representa, efectivamente, uma opção: quanto a Horácio, a propriedade que lhe é oferecida por Augusto, na Sabina - e onde, a partir de então, passará a maior parte do seu tempo, permitindo-lhe realizar vivencialmente aquele ideal de vida que constitui a doutrinação mais persistente da sua obra: a *aurea mediocritas*. Quanto a Sá de Miranda, rejeitando o insistente convite de D. João III que deseja vê-lo na corte como seu conselheiro, encontra na sua quinta da Tapada, em Duas Igrejas, a tranquilidade de espírito que lhe permite conciliar as suas ocupações de fidalgo-lavrador com a reflexão e a meditação criadoras, situação que ele descreve de modo muito expressivo:

A vossa fonte tam fria
da Barroca, em Julho e Agosto
(inda me é presente o gosto)
quam bem que nos i sabia
quanto na mesa era posto!

Ali não mordida a graça
[...]
ali da vossa cachaça
ali das vossas perdizes.

Ó ceias do Paraíso,
que nunca o tempo vos vença,
sem fala trocada ou riso,
nem carregadas de siso,
nem danadas de licença!

Desi, o gosto chamando
a mores outros sabores,
líamos pelos amores
tam bem escritos d'ürlando
envoltos em tantas flores.

Líamos os Assolanos
de Bembo
[...] 2

2 Vide notas *supra*: Ariosto,
Bembo.

No seu isolamento, Horácio aborrece o clamor e a agitação das multidões impensantes: «Odi profanum vulgus et arceo» - «Aborreço e afasto-me da multidão ignara» 3 - reflexão retomada pelo discípulo de Sá de Miranda, António Ferreira:

3 Ode 1, liv. III.

Fuja daqui o odioso,
Profano vulgo! 4

4 Ode I, in *Poemas Lusitanos*,
ed. cit.

Assim se constrói um sistema de pensamento que, embora ligado ao de Epicuro, através da busca do prazer, constitui, de certo modo, a construção de uma nova fórmula: a conciliação do epicurismo e do estoicismo, a renúncia ao prazer excessivo para, buscando o difícil equilíbrio de Ricardo Reis, evitar a dor. Não será essa uma forma original de estar no mundo e não será a forma adoptada tantas vezes pelo português comum? Filosofia de moderação, a *aurea mediocritas*, baseada no senso comum, torna-se numa filosofia a que todos podem ter acesso. É esse também o sentido das palavras de António Ferreira, quase paráfrase do início do Epodo II de Horácio:

Beatus ille qui procul negotiis
Ut prisca gens mortalium
Paterna rura bobus exercet suis.

Feliz aquele que, longe das ocupações, como a antiga geração dos homens, cultiva com os seus bois os campos de seus pais [...]

Diz António Ferreira, como já vimos:

Ditosa, ó quam ditosa aquela gente
Que, em sua simples, sã rusticidade,
A noite atrás do dia vê contente! 1

¹ "Carta a Manuel de Sampaio» in *Poemas Lusitanos*, ed. cit.

A apologia da vida do campo, condição para a fruição dos prazeres moderados do quotidiano, para a captação do imediato - única posse possível do homem e corolário da sua efemeridade - tem, já vimos, como consequência lógico-psicológica, a melancolia perante a brevidade da vida e do tempo humano. Essa atitude diante do tempo irreversível engendra o famoso **temada mudança** que quase todos os poetas a partir do Renascimento glosaram de uma ou de outra forma. Longo seria fazer o inventário daqueles que o fizeram, mas reteremos como marcos fundamentais Sá de Miranda, Luís de Camões, Diogo Bernardes, Bernardim Ribeiro, Rodrigues Lobo e tantos outros:

Ó cousas todas vãs, todas mudaves,
Qual é tal coração que em vós confia?
Passam os tempos, vai dia trás dia,
incertos muitos mais que ao vento as naves.

(Sá de Miranda)

O tempo, que nas cousas pede tanto
A graça que por ele a terra perde,
Lha torna, com mais graça e fermosura.
Só para mim nem flor, nem erva verde,
Nem água clara tem [...]

(Diogo Bernardes)

Mas parece que das desaventuras há mudança para outras desaventuras, que do bem não a havia para outro bem.

(Bernardim Ribeiro)

Todas as coisas vejo demudadas,
Porque o tempo ligeiro não consente
Que estejam de firmeza acompanhadas.

(Camões)

E ainda:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança.
Todo o mundo é composto de mudança [...]

Quase no cabo do inventário possível, encontramos, mais uma vez o clássico Ricardo Reis-Fernando Pessoa:

Se aqui, à beira-mar, o meu indício
Na areia o mar em ondas três o apaga,
Que fará na alta praia,
Em que o mar é o Tempo?

Assim, qual a via para atingir uma «imortalidade»? São os poetas antigos que respondem e a resposta é retomada pelos poetas portugueses a partir do século XVI: a glória da criação literária é o garante da imortalidade. Com efeito, na Ode XXX do *Livro III*, Horácio identifica a glória do poeta com a única glória dos heróis. Trata-se de um tópico comum a muitos poetas e escritores latinos, já por sua vez herdada do pensamento grego. Reencontramo-lo, por exemplo, em Ovídio 1 no «Epílogo» das *Metamorfoses*:

Iamque opus exegi quod nec Iovis ira me ignis.
Nec poterit ferrum me edax
abolere vetustas.

Acabei de erigir uma obra que nem o furor de Júpiter, nem o ferro, nem o fogo, nem a velhice devoradora poderão apagar.

Reencontramo-lo também em Salústio, embora com certas variantes, ao afirmar na *História da Conjuração de Catilina 2*, «Pulchrum est bene facere reipublicae, etiam benedicere haud absurdum est», «É belo praticar acções a favor do Estado, mas também não é deslocado louvá-lo por palavras.».

Na Ode mencionada de Horácio, a qual serve de «Epílogo» aos três primeiros livros de Odes, o poeta serve-se de expressivas comparações, concretizando, por assim dizer a obra poética e identificando-a com um monumento. A obra literária durará mais do que as estátuas de mármore ou de metal, mais ainda que as pirâmides do Faraó: nem a chuva, nem o tempo lhe roubarão o vigor; a poesia é garante de eternidade e resiste à voracidade do tempo, destruidor das coisas materiais. É essa reflexão que é retomada por Sá de Miranda num soneto que dedica ao príncipe D. João (pai de D. Sebastião e falecido antes de reinar), a quem atribui a função de um Mecenas 3 - outro paralelismo em relação à obra horaciana.

Diz então Sá de Miranda:

Inda qu'em Vossa Alteza a menos parte
em que Deus ajuntou tantas e tais,

¹ Públio Ovídio Nasão (43 a.C.-16 d.C.) foi um poeta latino, nascido em Sulmona, cuja obra começa por ser marcada (aparentemente) por uma certa frivolidade: *Amores*, *Heroídes*, *Arte de Amar*. Nos *Fastos*, porém, inserindo-se nos ideais políticos de Augusto, faz reviver as antigas tradições religiosas de Roma. As *Metamorfoses*, poema mitológico em 15 cantos e as *Tristes* e os *Pônticos* (poemas pungentes escritos no seu exílio na Dácia, onde morreu) dão-lhe um lugar cimeiro entre os poetas latinos do seu tempo. Foi dos poucos poetas líricos romanos que se conservou vivo e lido durante a Idade Média, nomeadamente através de traduções e imitações no *Cancioneiro Geral*. Veja-se o curso de *Literatura Portuguesa Medieval*, Universidade Aberta, 1990.

² Caio Salústio Crispo (85-34 a.C.) foi um historiador latino, partidário de César. Escreveu, tomando como modelo o historiador grego Tucídides, a *Guerra de Jugurta* e a *Conjuração de Catilina*, evocando os dramáticos sucessos políticos que puseram em risco a República e deram matéria para as célebres *Catilinárias* de Cícero.

³ Mecenas (?-8 a.C) foi amigo e conselheiro de Augusto, benemérito e protector de artistas. Em Roma, na sua luxuosa casa rodeada de jardins, recebia e incentivava os grandes talentos literários da época, entre os quais Horácio e Virgílio, a quem encorajou na composição das *Geórgicas*. Horácio dedicou-lhe as *Odes*, na famosa Ode I do Livro I. O seu nome tornou-se sinónimo de protector e financiador cultural; o termo «mecenatismo» entrou na linguagem corrente, embora muito poucos conheçam a origem do termo e do conceito, que evoca um nobilíssimo espírito da Antiguidade.

seja esta, todavia entre as Reais
se contou ela sempre, em toda a parte:

Dar favor aos engenhos e a toda arte
das boas, faz os Reis aqui imortais
por fama; inda, passando avante mais
uns fez Deuses de todo, outros em parte.

À guerra leva o mor Cipião consigo
as Musas, brandas de seu natural,
que, assi sem armas, são d'altas ajudas.

Ainda nos cantam do bom tempo antigo.
Caíram as estátuas de metal:
qu'al se podia esperar de cousas mudas?

Ainda em sentido semelhante, afirmará António Ferreira, dirigindo-se ao Cardeal-Infante D. Henrique, entre muitos outros lugares que poderiam ter sido aduzidos:

Boas letras, Senhor, não são baixezas.
Para o público bem também estudam
E cantam os bons Poetas [...]

A glória do poeta, associada à da sua própria pátria, que, conforme Horácio diz, durará enquanto Roma durar, é também um tópico recorrente, de proveniência horaciana, que encontramos igualmente em *Os Lusíadas* de Luís de Camões. O prémio que espera alcançar é aquele que lhe advirá de ter cantado as glórias do seu Povo:

Vereis amor da Pátria não movido
De prémio vil, mas alto e quase eterno,
Que não é prémio vil ser conhecido
Por um pregão do ninho meu paterno.
Ouvi: vereis o nome engrandecido
Daqueles de quem sois senhor [...] 1

1 *Lus.*, I, !O.

No plano da linguagem (nível do discurso) a obra mirandina apresenta-se como um estilo contido e sóbrio, usando todavia paradoxos, contradições, aliterações e outros recursos retóricos; a versificação é cuidada, como também cuidada é a combinação do estilo erudito com arcaísmos e ruralismos, no sentido de conferir à linguagem um tom simultaneamente familiar e culto. Todavia, o uso do estilo elíptico, tão conciso que quase se torna, obscuro, confere à sua obra, por vezes, uma leitura difícil. Utiliza máximas, aforismos e fábulas como confirmação ou demonstração de conceitos ético-sociais, adquirindo assim um tom sentencioso, didático e severo.

De facto, não é um poeta de efusão sentimental, mas de profunda e lúcida reflexão e um versificador impecável, correcto e vernáculo, servindo uma profundidade de pensamento marcadamente filosófica e crítica. O seu carácter, eminentemente honesto mas talvez frio, faz dele um crítico social empenhado numa pedagogia ética e cívica. A sua crítica dos costumes e da sociedade incide principalmente no absentismo (fuga dos campos para a cidade), («Carta a António Pereira»); na corrupção da administração, na injustiça, na

mentira e na lisonja («Carta a D. João III»), no gosto excessivo do luxo e da riqueza com apologia de *aurea mediocritas* - («Écloga Basto e «Carta a Mem de Sá»), na inflação e «novo-riquismo» («Écloga Basto e «Carta a Mem de Sá»), consequências directas da febril actividade comercial.

É também no plano da estética (*Arte Poética*) que de novo encontramos vínculos com o poeta latino, Horácio, cuja doutrinação encontra o seu segundo tópico na teoria literária vinculada à *Poética* de Aristóteles, mas reformulada e reaproveitada por Horácio: *ars vel Natura*.

Na sua *Epístola aos Pisões (Ad Pisones)*, que viria a ser conhecida com o nome de *Arte Poética*, retoma a famosa polémica aristotélica da *ars vel natura*, mais uma vez discutida pelos poetas do Renascimento. Refere-se também ao conceito aristotélico de imitação, a *mimésis*, que define na expressão admirável de precisa concisão: *ut pictura poesis* «a poesia é como uma pintura»).

O famoso texto horaciano revela ainda o papel do poeta como persuasor, através da moderação e da perfeição. Finalmente, o conceito clássico de que a perfeição clássica literária resulta do labor e do saber, encontra eco nos doutrinadores modernos, desde Sá de Miranda e António Ferreira até Correia Garção, já no século XVIII.

Vejamos algumas aproximações que mostram claramente a tutela literária exercida por Horácio:

- Hor.: Limae labor et mora [...]
«(é necessário) o trabalho da lima e a demora [...]»
- Ant. Ferr.: Vejo o teu verso brando [...]
Só queria tempo e lima [...]
- Hor.: Scribendi recte sapere
est et principium et fons [...]
«O princípio e a fonte de bem escrever é o saber [...]»
- Ant. Ferr.: Do bom escrever,
saber primeiro é fonte [...] 1

Este conceito que limita o valor da improvisação repentista e a repele, encontra-se admiravelmente exposto no soneto de Sá de Miranda que a seguir se transcreve, em que é notável o concretismo realista da imagem da urso lambendo os filhos e afeiçoando pacientemente - demoradamente - a sua disformidade. Trata-se de um soneto, que assume os aspectos críticos, com que responde a Pêro d' Andrade Caminha que havia submetido ao seu julgamento algumas composições, porventura apressadas. O poeta começa, aliás, com uma apreciação elogiativa:

Assi que me mandáveis atrever
A versos já das Musas asseladas
e àquela grande Sílvia consagrados!
Ícaro me põe medo e Lucífer

1 Respectivamente *Epístola ad Pisones*, cf. ed. bilingue por R. Rosado Fernandes, e «Carta a Diogo Bernardes», in *Poemas Lusitanos*, ed. cit.

Os meus, se nunca acabo de os lamber,
como urso os filhos mal proporcionados
ah, passatempos vãos! ah, vãos cuidados!
a quem posso, porém, nisso ofender?

Tudo cabe no tempo, entregue ao ano,
depois à perda; diga-me esta gente
Qual anda o furioso assi emendado.

Torno às cousas sagradas: que um profano
leigo, como eu, tocá-las, tão somente
não é de siso são, mas de abalado.

Aliás, não só a Andrade Caminha parece ter sido imputada precipitação na criação literária: essa característica é também atribuída a Diogo Bernardes e motiva a Carta - uma das mais importantes - de António Ferreira, de que já extraímos anteriores citações. e que merece ser observada de perto pela sua proximidade conceptual com a *Epistola Ad Pisones*. O poeta português entra directamente na questão da *ars vel natura*, discutindo a primazia do talento espontâneo (engenho) ou do estudo (**trabalho, arte, doutrina**), baseado na **boa imitação**, que todavia não pode confundir-se com plágio, como posteriormente Correia Garção diria de modo mais claro e directo numa das suas *Dissertações*: «Querem ser imitadores e não passam de uns humildes plagiários».

António Ferreira alude ali, de maneira expressiva, à necessidade de crítica e conselho do *amigo douto* que, sem azedume mas com objectividade, pode apontar erros e deformidades. A autoconfiança em demasia será, sem dúvida, o maior e primeiro risco do qual deve guardar-se o poeta:

A primeira lei minha é que de mim
Primeiro me guarde eu e a mim não creia,
Nem aos que levemente se me rim.
Conheça-me a mim mesmo: siga a veia
Natural, não forçada; o júizo quero
De quem com júizo e sem paixão me leia.

E continua:

Na boa imitação e uso que o fero
Engenho abranda, ao inculto dá arte,
No conselho do amigo douto espero. 1

¹ "Carta a Diogo Bernardes», in *Poemas Lusitanos*, ed. cit.

Assim, o conselho, o tempo, o estudo, a leitura e a meditação, em suma, o **saber**, serão os caminhos que conduzem o poeta ao «alto do monte» e à glória apolínea. De facto, segundo o conceito clássico, responde sem hesitar, afirmando a primazia da erudição sobre a espontaneidade, embora, evidentemente, o talento natural seja factor essencial- mas não único - na criação literária. Ferreira serve-se, aliás, de expressivas imagens: *o engenho será o ouro*,

a *arte aprata*: ouro, mais valia, sem dúvida, mas valorizado pelo embutido e o burilado da prata; a segunda imagem refere-se à planta que, demasiadamente regada e tratada, demasiadamente viçosa, não dará fruto. A **lei da moderação** é, pois, lei a nunca perder de vista: artifício sim, mas bem regido; espontaneidade sim, mas dominada - só assim a obra literária alcançará a perfeição que lhe garantirá durabilidade.

Mas vejamos o próprio texto de Ferreira, verdadeira «Arte Poética» do Renascimento português:

Muito, ó Poeta, o engenho pode dar-te;
Mas muito mais que o engenho, o tempo e o estudo.
Não queiras de ti logo contentar-te.
É necessário ser um tempo mudo:
Ouvir e ler somente; que aproveita,
Sem armas, com fervor, cometer tudo?
Caminha por aqui. Esta é a direita
Estrada dos que sobem ao alto monte,
Ao brando Apolo, às nove irmãs aceita.
Do bom escrever, saber primeiro é fonte.
Enriquece a memória de doutrina
Do que um cante, outro ensine, outro te conte.
Isto me disse sempre ua divina
Voz à orelha; isto entendo e creio.
Isto ora me castiga, ora m'ensina.
Cad'um pera seu fim busca seu meo;
Quem não sabe do ofício, não o trata;
Dos que sem saber escreve.m, o mundo é cheo.
S'ornares de fino ouro e branca prata,
Quanto mais e melhor, já resplandece!
Tanto mais vai o engenho, s'à arte se ata.
Não prende logo a planta, não florece,
Sem ser da destra mão limpa e regada;
Com o tempo e arte, flor, fruto parece.
Questão foi já de muitos disputada
S'obra em verso arte mais, se a natureza:
Da sem outra vai pouco ou nada.
Mas eu tomaria antes a dureza
Daquele que o trabalho e arte abrandou,
Que destoutro a corrente e vã presteza.
Vence o trabalho tudo: o que cansou
Seu espírito e olhos, algü'hora
Mostrará parte algüa do que achou.
A palavra, que sai ua vez fora,
Mal se sabe tornar: é mais seguro
Não tê-la, que escusar a culpa agora.
Vejo teu verso brando, estilo puro,
Engenho, arte, doutrina; só queria
Tempo e lima, d'inveja forte muro.
Ensina muito e muda um ano, e um dia;

¹ *Ibid.*

Como em pintura, os erros vai mostrando
Depois o tempo, que o olho antes não via.
Corta ou sobe, vai acrescentando
O que falta; o baixo ergue, o alto modera,
Tudo a ùa igual regra conformando.¹

Vemos, pois, que, não obstante uma certa diferença de idades, os dois poetas são, na verdade, «compagnons de route», solidários na doutrinação ética e estética: solidariedade que tentamos sublinhar através da sua aproximação.

Concentremos, no entanto, a atenção sobre a obra de Francisco Sá de Miranda, sobretudo nos seus aspectos ético, didático e pedagógico (no sentido, evidentemente, de uma pedagogia de cidadania). Nesse sentido, recolhemos da «Écloga Basto» um texto que, de certo modo, condensa as marcas e traços da filosofia prática do Autor e, ao mesmo tempo dá conta dos vínculos que o ligam à poesia e pensamento da Antiguidade Clássica, nomeadamente através do seu grande mentor, Horácio.

Quando tudo era falante
pascia um cervo um bom prado;
aí veio o cavalo andante;
quis comer algum bocado,
pôs-se-lhe o cervo diante.
Outra razão lhe não deu
(que eram pascigos gerais)
salvo: «*posso e quero o meu*»;
este *meu* e este *teu*
tanto há já que nos fez tais.

Vendo tão pouca prestança,
o cavalo, dantes forro,
com desejos de vingança,
pedindo ao homem socorro,
por terra aos seus pés se lança.
Não pode, à justa querela,
deixar de se pôr no meio;
mas foi necessária a sela:
fez-se o homem forte nela,
toma a rédea, prova o freio.

Assi dão volta ao imigo.
O cervo, quando tal viu,
- homem ao cavalo amigo -
deixou-lhe o campo e fugiu,
foi buscar outro pascigo.
O cavalo vencedor
corre o verde e corre o seco:
fora, fora o contendor
Ficou-lhe, porém, senhor [...] ²

² Sá de Miranda, «Écloga Basto», in *Poesias de Sá de Miranda*, Lisboa, Sá da Costa.

Trata-se de um texto de **carácter moralista**, como quase toda a obra deste poeta (com excepção da lírica petrarquista). Insere-se na «Écloga Basto», em que Sá

de Miranda faz a apologia da *áurea mediania*, como meio de libertação espiritual para uma consagração aos ideais espirituais e aos interesses culturais, mediante uma renúncia aos interesses materiais e subserviências da sociedade. O *cavalo* representa, evidentemente, aqueles que sacrificam a sua independência moral e espiritual às exigências sociais; o *cervo* representa os que sabem conservar a liberdade do espírito e não *temem* porque não *devem*. A concretização desta concepção, herança de Horácio, sobretudo, é feita através da fábula, tal como fizera aquele poeta latino ao referir a fábula do *rato da cidade e do rato da aldeia*, aliás, com o mesmo significado, aproveitada também algures por Sá de Miranda, numa clara apologia dos valores da mediania e da liberdade.

Repare-se, como marca do estilo mirandino, na frequente inversão dos elementos da frase: «pascia um cervo um bom prado; por terra aos seus pés se lança», bem como nas frases elípticas do tipo: «Homem ao cavalo amigo; fora, fora o contendor». Repare-se, também na conciliação de uma linguagem ruralizante e arcaizante. De facto, *prestança, forro, imigo*, podem considerar-se arcaísmos; no entanto, a frase de Sá de Miranda apresenta já um talhe marcadamente moderno.

A sua crítica insere-se, de facto, nas condições que caracterizavam o momento histórico: condena a ambição, o novo-riquismo, a idolatria do ouro e o desprezo ou indiferença pelas grandes criações da cultura.

Este empenhamento social é evidente sobretudo nas cartas e nas éclogas «Basto» e «Montano». Coerente consigo próprio, e apesar da estima de D. João III, Sá de Miranda retira-se para a sua quinta da Tapada em Duas Igrejas, no Minho, desiludido com a duplicidade e a falsidade da vida da Corte. Aí, distribuindo o seu tempo entre as tarefas de fidalgo-lavrador e as de poeta, continua a sua empresa literária, teorizando com a sua poesia e exemplificando com a sua vida o clássico ideal epicurista de Horácio, *aaurea mediocritas*: vida calma, fora da cidade, em contacto com a natureza e no conforto dos honestos prazeres quotidianos e domésticos, a fim de que o espírito, liberto das inquietações da vida pública (*negotium*), possa dedicar-se ao culto das letras, das artes e da filosofia, mediante o *otium*.

Resumindo, podemos definir a personalidade deste poeta renascentista segundo os seus próprios termos com que na *Carta a D. João III* ele define o verdadeiro homem, autodefinindo-se:

Homem dum só parecer
Dum só rosto, duma só fé,
De antes quebrar que torcer,
Ele tudo pode ser,
Mas da corte homem não é.

A primeira edição das *Obras* de Sá de Miranda é de 1595, sendo reeditadas em 1614, 1626, 1632, 1651, 1677, 1784, etc., o que dá uma ideia da permanência da sua obra. O soneto *O Sol é grande* foi precocemente traduzido em várias

línguas. Em toda a sua poesia revela-se como um lúcido presenciador de uma viragem dramática na sociedade portuguesa e, até, europeia e como o iniciador de uma prestigiosa herança - a herança clássica - que não deixará de estar presente no pensamento e na forma da Literatura Portuguesa.

António Ferreira: teoria e prática de expressão lírica

António Ferreira (Lisboa, 1528-1569) foi bacharel em Cânones pela Universidade de Coimbra. Teve como mestre o Humanista Diogo de Teive e foi, como já vimos, discípulo literário e companheiro na militância humanística de Sá de Miranda. Desempenhou também o importante cargo de Desembargador da Casa da Suplicação e morreu, vítima da peste, deixando inéditas todas as suas obras, mais tarde publicadas por seu filho, Miguel Leite Ferreira, com o título de *Poemas Lusitanos* (1598).

Vai, porém, mais longe do que Sá de Miranda quanto à teorização do classicismo, porque, enquanto aquele conjuga, como vimos, a corrente clássica com a tradicional, António Ferreira repudia vivamente e abandona por completo a expressão tradicional que considera rústica e indigna de um espírito culto. Além de Horácio, privilegia como modelos, os poetas Anacreonte 1 e Virgílio. A sua consciência cívica condu-lo à insistente expressão de uma aspiração épica, à apoloquia (de algum modo contraditória) da *aurea medioeritas* e, militantemente, ao empenho na nobilitação, ilustração e defesa da Língua Portuguesa. Condena, pois, vivamente o bilinguismo literário, contribuindo para atenuar o que poderia ter sido uma «questão da língua», subalternizada em face do castelhano. Para ele, tal como para outros apologetas da língua nacional (João de Barros, Camões, Magalhães de Gândavo), a língua é o principal instrumento de soberania.

Preconiza, assim, de uma forma absoluta e veemente, o emprego exclusivo da Língua Portuguesa (vCarta a Pêro Andrade de Caminha»). Podemos, então, resumir o designaremos por pedagogia ética e estética de António Ferreira, fixada sobretudo nas *Cartas*, de carácter eminentemente didáctico, em cujo didactismo subjaz, uma vez mais, o magistério horaciano:

concepção da dignidade e aristocracia das artes e letras, com repúdio da expressão tradicional e, por vezes, da rima;

necessidade de *tempo, lima* (elaboração lenta e cuidada) e aguda crítica na criação de obras literárias perfeitas;

tomada de posição na secular polémica da *ars vel natura* (a arte ou o talento) já também assumida por Horácio;

apologia da *aurea mediocritas* e condenação do novo estilo de vida, consequência da súbita explosão económica e mercantil.

1 Anacreonte (c.d. 560-478 a.C.), poeta lírico grego natural de Téos (na Lídia), escreveu uma colecção de Odes, alegres e graciosas, hinos, elegias e cânticos eróticos, de que restam apenas fragmentos. A fortuna de Anacreonte na Europa foi grande, dando origem ao género *odes anacreânticas* de que, em Portugal e a partir, sobretudo, do século XVIII, há numerosos cultores.

A sua doutrinação, porém, objectiva-se também na vivência do tempo, enquadrando-se numa problemática especificamente portuguesa. Tal é o caso da condenação do bilinguismo literário vinculado, obviamente, à apologia da língua e do incitamento à criação da Epopeia, no prolongamento da intenção já expressa no *Cancioneiro Geral*.

Quanto ao primeiro destes tópicos, importa reflectir sobre o fenómeno sócio-cultural que levou à utilização do castelhano, como língua de expressão literária, em concorrência com o uso do português. Trata-se, de certa forma, de uma «questão da língua», que se resolve com o abandono, por parte dos criadores literários, da língua castelhana, nos finais do século XVII. Se, durante o período medieval, o galaico-português fora, em toda a Hispânia (Península Ibérica) a língua convencionalmente adstrita à produção lírica¹, a coincidência do uso linguístico com o estabelecimento e confirmação de fronteiras nacionais, conduz à diferenciação das línguas que constituem o retalhado mapa linguístico da Ibéria, colocando em confronto, no caso que nos ocorre, o português e o castelhano. Por outro lado, as relações políticas entre Portugal e Castela favorecem o intercâmbio cultural, intensificado, a nível da Corte, pelos matrimónios das famílias reais dos dois países: se já no *Cancioneiro Geral* ocorrem com alguma frequência, composições em castelhano, não deixa de ser significativo que Gil Vicente use, na sua primeira peça o *sayaguez* (linguajar rústico de raiz castelhana) e, daí em diante, ocasionalmente use o castelhano, quer em peças totalmente escritas nessa língua, como o *Auto Pastoril Castelhana* ou o *Auto da Barca da Glória*, quer em peças em que ocorrem as duas línguas, aliás, em total inteligibilidade, como a *Comédia da Rubena*. Durante todo o século XVI, os poetas, nomeadamente os poetas da Corte, compõem nas duas línguas, ainda que, percentualmente, quase todos acusem (o que é normal) o predomínio do português. Diogo Bernardes, Camões, Pêro Andrade de Caminha são alguns de entre muitos. Surge, assim, ainda que de forma atenuada mas militante a defesa da Língua Portuguesa, cujos principais paladinos foram, no século XVI, Fernão de Oliveira, João de Barros, Pêro Magalhães de Gândavo e António Ferreira que para si reclama o título de «Ferreira, da língua amigo». Vejamos, pois, alguns aspectos dessa polémica que o tempo e a história iriam resolver.

A «Questão da Língua»², instância de autonomização e afirmação histórica, desenvolve-se em três momentos que correspondem, de alguma maneira, a três inflexões do mesmo modo de pensar.

Primeiro, como **confirmação de uma consciência nacional**, em relação ao castelhano, já que em relação ao latim não parece que tenha havido «questão», no sentido polémico e reivindicativo que a designação sugere. Neste primeiro momento, distingue-se, com evidência, uma componente político-cultural: a língua é o instrumento da criação de uma literatura e esta serve a superação de uma possível indiferenciação cultural.

Mas, num segundo momento, a «Questão da Língua», inserida já em diferente contexto político-social, corresponde ao conceito de **Império**, torna-se num

¹ Veja-se para o efeito o Curso de *Literatura Portuguesa Medieval*, O.A., 1990.

² Denomina-se «questão da língua» o(s) problema(s) levantado(s) em determinado contexto sócio-cultural e estético em que determinada língua alcança supremacia em detrimento de outra. Em termos de «questão» a língua preterida (ou em vias disso) pode extinguir-se, ou, pelo contrário, conquistar prestígio e autonomia, tomando-se o sinal e o emblema de uma identidade colectiva.

instrumento novo de uma ideia nova. A breve euforia expansionista e a perseverante missão, que buscam mais uma vez o seu modelo justificativo no exemplo latino-romano, fazem da língua o seu mais subtil instrumento.

Mais tarde, num terceiro momento, porém, a «questão da Língua» surge de novo metamorfoseada, mas sempre articulada ao binómio português/castelhano. E é após a instauração da dinastia filipina que a consciência do factor linguístico como **factor de autonomia política e identidade nacional** surge com maior agudização.

Todo este processo metamórfico se situa cronologicamente nesse século -extenso», o século XVI, e a partir da década-chave de que a obra de Fernão de Oliveira, em 1536, é um prelúdio significativo. E a última metamorfose desse processo dá conta em outro contexto e noutra dimensão político-social e estética, da criação do universo conceptual do barroco e das novas categorias mentais alcançadas.

Ora, durante os decénios que desencadeiam e fecham o processo de que nos ocupamos, julgamos distinguir, nos doutrinadores portugueses, três posições diferenciadas que visam - e conseguem - segundo ópticas e estratégias também diferenciadas, um objectivo comum: a dignificação do português como língua autónoma e instrumento totalmente capacitado para todas as aventuras da comunicação.

Ao discurso de apologia e de defesa subjaz a mesma situação que a **práxis** impunha, a despeito das vozes de protesto que provinham, sobretudo, de um grupo de humanistas que assume a defesa da língua: a situação de bilinguismo literário e palaciano, a que raramente escaparam os poetas de uma corte que se tornara, por alianças matrimoniais, como vimos, uma corte luso-castelhana, desencadeia a fervorosa imprecisão de António Ferreira:

Floresça, fale, cante, ouça-se e viva a Portuguesa Língua e já onde for,
senhora vá de si, soberba altiva [...] 1

1 Carta a Pêro Andrade de Caminha.

Entre as suas obras que se encontram compiladas nos *Poemas Lusitanos*, publicados postumamente por seu filho, Miguel Leite Ferreira, como já se disse, em 1598, salientamos os sonetos elegíacos à morte da mulher, em que se evidenciam valores poéticos vinculados ao lirismo italianizante 2,

2 Cf «Antologia»

No entanto, além das *Cartas* e *Odes* a que já nos referimos, debruçar-nos-emos em particular sobre a mais ampla e nobre criação literária de António Ferreira: a tragédia *Castro*.

A Tragédia *Castro*: o género e o tema

Com efeito, António Ferreira representa a corrente clássica do Teatro português do século XVI, escrevendo duas comédias, *Bristo* e *Cioso* e, sobretudo, aquela que tem sido considerado a mais bela tragédia, a *Castro*.

A **tragédia** é, com a epopeia, o mais nobre género clássico. Cultivada por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, na antiga Grécia, era chamado o teatro de **alto coturno**, por oposição à comédia que era o teatro de **baixo coturno**.

Como género clássico, obedece a um estreito *cânone* que exige a nobreza das personagens, a existência de três personagens principais, um assunto de larga projecção política ou social, uma situação insólita que implique subordinação do destino das personagens a um **fatalismo** inelutável, a existência de cinco actos, prólogo e epílogo, o *climax* - ponto culminante da acção, a lei das três unidades: de acção, de tempo e de espaço e, finalmente, a existência de um *coro* - personagem colectiva que comenta ou anuncia a acção ou, ainda, interpreta os sentimentos do público ou do próprio autor em relação à sorte das personagens.

Na gravidade da sua concepção, segundo Aristóteles, a tragédia destinava-se, pois, a excitar entre os espectadores «o terror e a piedade» e a operar a *catarse* ou purificação.

A tragédia *Castro* realiza, de certo modo, não obstante alguns desvios, o cânone trágico dentro da perspectiva senequiana, como demonstrou em trabalho recente o luzitanista, professor em Oxford, Thomas Earle. Diz esse autor:

A *Castro* é a única tragédia de Ferreira; é também a única tragédia clássica, escrita em português durante o Renascimento, que sobreviveu até hoje. Foi sempre a mais conhecida das suas obras e, mesmo no século XVI, teve duas edições, ambas publicadas depois da morte do poeta. A primeira, de 1587, é inferior à segunda, revista e melhorada, que foi publicada nos *Poemas Lusitanos*. Neste volume dos *Textos Literários* é, portanto, reproduzida a segunda edição de 1598.

É de presumir que muito da popularidade da *Castro* se deve à sua heroína. A história de Inês de Castro tem tido um impacte extraordinário, em Portugal e no estrangeiro, e a sua figura, revestida duma auréola macabra mas ao mesmo tempo enfeitadora, pode facilmente obscurecer a natureza real da obra de Ferreira. Aqui lar-se-á uma tentativa de ignorar as lendas associadas à amante de D. Pedro, para nos concentrarmos melhor na tragédia como sistema literário e dramático.

O leitor ou espectador moderno da *Castro* tem de fazer um esforço imaginativo considerável para apreciar a peça, que obedece a convenções bem diferentes das que hoje em dia prevalecem no teatro. Todas as obras de Ferreira partem do princípio que existe uma grande tradição literária, clássica mas capaz de ser renovada, em que qualquer escritor sério forçadamente se integra. Pode dar-lhe continuidade, embelezá-la, transformá-la até, mas nada pode criar fora do seu âmbito, porque as suas obras também vão fazer parte dela. Podemos dizer, por isso, que não existe composição literária de Ferreira cuja fonte não se encontre no vasto espólio clássico e italiano. Para ele, um soneto era inconcebível sem recorrer a Petrarca, e o mesmo se podia dizer nas éclogas, baseadas sempre em Virgílio, e também da tragédia, em que é visível a influência de várias composições dramáticas de Séneca. Nada disto implica

uma obediência servil ao magistério do passado, porque se houvesse tal servilismo, o poeta não teria renovado a tradição como devia. Contudo, é impossível apreciar a *Castro* sem ter em mente as convenções a que obedece a fonte em que se baseou.

Pode-se perguntar: porquê Séneca? Hoje em dia, as tragédias deste autor romano são consideradas (com razão) muito inferiores às dos gregos, que imitou. Mas os renascentistas, apesar de possuírem uma ou outra tradução em latim de peças escritas em grego, tiveram sérias dificuldades em penetrar o mundo social e religioso de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Séneca era bem mais acessível. E todas as tentativas quinhentistas de fazer tragédias à maneira clássica, em Itália, em França ou em Portugal, remetem para este poeta romano. 1

¹ *Castro de António Ferreira*, Ed. **Comunicação**, Lisboa, 1990.

Tem sido considerada a mais perfeita tragédia peninsular do Renascimento. Documenta uma nítida intenção antimachiavélica, visto que o seu autor condena a execução de Inês à razão de Estado.

No século XVI surgiu em Espanha a tragédia *Nise Lacrimosa* que, embora publicada alguns anos antes da *Castro* (publicada postumamente), foi escrita depois, e se baseou muito de perto na tragédia de Ferreira, não igualando, no entanto, a majestade hierática do poeta português. O tema de Inês de Castro tem tido, efectivamente, não só nas literaturas peninsulares mas até europeias, uma larga expansão. Em Portugal, o primeiro poeta culto que se referiu aos amores e morte da infeliz dama foi Garcia de Resende nas *Trovas à morte de Inês de Castro*. Supõe-se, no entanto, que existia já anteriormente uma tradição, porventura sob a forma de romances; Camões, no belíssimo episódio do Canto III, retoma o tema, nitidamente influenciado por António Ferreira; mais tarde, o mesmo continuou a viver, principalmente nos palcos do século XVIII. Bocage compõe a sua «Cantata à morte de Inês de Castro», em que mais uma vez se sente, muito próxima, a versão de Ferreira.

Fora das fronteiras da poesia portuguesa, vários autores castelhanos, como Bermudez e Guevara, ingleses, alemães, franceses, etc., entre os quais o dramaturgo francês Montherland, atestam a vivência literária do tema da triste história da formosa dama amada pelo rei D. Pedro, cuja morte sangrenta a transfigura num verdadeiro mito da Morte-Amor.

Esse impacto ímpar na literatura universal foi exaustivamente estudado por Maria Leonor Machado de Sousa 2. Diz aquela investigadora:

² *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Edições 70, Lisboa, 1987.

A figura de Inês de Castro, que a História e a Literatura levaram ao conhecimento de praticamente todos os povos da Europa - e modernamente da América - , tem sido reconstituída a partir de elementos de fontes diversas que ao longo dos séculos se foram reunindo. Dados autênticos a seu respeito são apenas circunstanciais: nome, família, as condições em que veio para Portugal, a paixão que despertou em D. Pedro, os filhos que dele teve e a sua morte em Coimbra por ordem real. Não fora o desvario do rei justiceiro mas

cruel e as estranhas acções a que o trágico fim de Inês deu lugar, dela não teríamos possivelmente mais notícia que de uma sua sucessora no afecto de D. Pedro, Teresa Lourenço, que passou à História - apenas como um nome - por ter sido mãe do fundador da dinastia de Avis.

A personalidade de Inês é-nos totalmente desconhecida. De razões que justificassem a louca paixão que inspirou só conhecemos uma beleza que parece dever considerar-se incontestável. Para além dela, é tão verosímil a rapariga frágil e ingénua que se perdeu por amor como a intriguista artificiosa e cheia de ambição que alguns historiadores nela quiseram ver, a vítima dócil de um decreto inabalável ou a mulher segura de si e do seu direito a viver, que lutou até ao fim contra o destino e uma vontade prepotente. Pelos tempos fora, vários autores tentaram dar carácter e vida à personagem cujo único retrato é a sua estátua jacente, que transmitiu um sorriso ingénuo e meigo, mas nada ficou na História que legitime qualquer dessas criações. De facto, Inês de Castro é uma figura que só chegou até nós em atitudes passivas: foi trazida no séquito de uma princesa, foi exilada por um rei, mandada regressar por um príncipe e por ele aposentada sucessivamente em diversas povoações, onde a tradição quase nada fixou, até ser morta por uma razão de uma vaga desconfiança política que a argumentação histórica muitas vezes tem posto em causa. A entrevista com o Rei, que poetas e cronistas relataram e que teria sido a sua primeira e última iniciativa, parece a alguns comentadores não ser logicamente admissível: não se enquadraria no processamento legal e do protocolo da época, nem tão-pouco a justificariam as relações entre Inês e a Corte, de que ela vivia há anos afastada. No entanto, o peso das fontes documentais que apoiam a sua veracidade não pode ser facilmente contestado.

O seu destino trágico explicaria uma certa celebridade nos domínios da lenda e da literatura. Mas foram as manifestações de amor de D. Pedro violentas e inesquecíveis - espantosas até - que deram a este episódio medieval o atractivo que ainda hoje prende investigadores e autores literários.

E acrescenta:

A história de Inês de Castro é um caso invulgar de interpretação da crónica e da literatura. 1

¹ *Ibid.*, pp. 11-12.

Outros valores porém se imbrincam na tessitura do conteúdo trágico da obra de Ferreira: a crítica social e o antimaquiavelismo já referido, a apologia indirecta da *aurea mediocritas* pela angústia sentida por D. Afonso IV ao sentir o peso do ceptro e do trono.

No entanto, nenhum poeta atingiu a nobreza da interpretação do autor da *Castro*. Em verso branco, o diálogo decorre num ritmo solene e poderoso que, apesar da sua austeridade e talvez por isso mesmo, se adapta da melhor maneira ao género trágico.

TEMA 3. **A Literatura de Viagens. A cronística, o relato e a aventura. João de Barros, Damião de Góis, Diogo de Couto, Castanheda. Fernão Mendes Pinto.**

Tipologia da Viagem

A viagem fabulosa ou real constitui um tema universal, uma tipologia fundamental. Tipologia que, no entanto, esbate fronteiras e cria interações. Onde acaba o fabuloso e começa o real, e vice-versa? O fabuloso, o imaginário, o mítico, o fantástico, o simbólico, como categorias dificilmente definíveis, entrelaçam-se no universo literário e formam parte do património comum da Humanidade. Pensemos nas viagens de Ulisses e de Telémaco, na de Eneias, na viagem à lua de Luciano ou nas erranças de Hércules ou de Belerofonte, em busca da imortalidade, para só mencionar o capital literário da Antiguidade, passando pela viagem de São Brandão, Túndalo, Dante e de quantos encontraram no esquema da itinerância e da viagem o esquema de uma «demanda» transcendente.

Mas a distinção dicotómica entre o **real** e o **fabuloso** esquadria, efectivamente, a consciência do enunciador. Pensemos como em *Os Lusíadas*, eco e cristalização de um aparelho conceptual que marca o Renascimento e o Humanismo, constantemente se confrontam a viagem real e a viagem fabulosa:

1 Lus., I, 11.
Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos [...] 1

1 Lus., V, 88-89.
Ventos soltos lhe finjam e imaginem
Dos odres e Calipsos namoradas;
Harpías que o manjar lhe contaminem
Decer às sombras tuas já passadas;
Que, por muito e muito que se afinem
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto, nua e pura,
Vence toda grandíloca escritura. 2

E, contudo, torna-se evidente que a viagem chamada real, objecto de uma produção discursiva torrencial, vária e, porventura, inclassificável, só é real enquanto dela não se apropriou o discurso literário, isto é, enquanto não assumiu a carga do transcendente e do metafórico. Por efeito da fortuna, do sucesso, do horizonte de expectativa, da criação de uma retórica própria, transcende o real literal e entra., definitivamente, nos domínios do literário. É dessa literatura que nos ocupamos, ou melhor, de alguns aspectos sobre os quais reflectimos, no universo complexo e vário que constitui a Literatura de Viagens de descobrimento, em Portugal (ou melhor em língua portuguesa), no século XVI.

Ela forma um corpo literário altamente problemático em termos genológicos ¹, já que cada texto pode, por si próprio, virtualmente, criar um novo género e, dentro deste, uma constelação potencial de formas de narratividade, que podem ir do conto, à novela, ao romance, ao drama, e, até, à epopeia: Diário de Bordo, Roteiro, Relaçam, Enformaçam, Carta, Tratado, Crónica e até Vocabulário, Léxico e Glossário.

¹ Designa-se por genologia o estudo dos géneros literários.

Não é, pois, a organização do discurso em si mesmo, isto é, o paradigma genérico de estruturação do texto que constrói o universo da literatura quinhentista de viagens como um universo de uma surpreendente unidade, para lá da diversidade. Nem é também o real, o verdadeiro, o empírico, o visual, o ouvido e o vivido, que constituem o denominador comum que leva à identificação genérica e globalizante de uma multidão aparentemente heterogénea de textos. A nosso ver, a razão da unidade na diversidade, a definição desse universo literário próprio e único tem que ver, sobretudo, com o objecto, isto é, com a transitividade. É esse transitivo, essa resposta iminente a toda a pergunta de «o quê?», «quem?» que alimenta um novo imaginário, que ancorado, é certo, na literalidade do mundo real, infixa os pilares de uma memória nova. Instaure-se como fundamento e raiz do processo de individuação do Homem Europeu, que se projecta não só para além das fronteiras geográficas dos seus anteriores limites, mas na multiplicidade dos seus rostos e sistemas culturais e religiosos. É, portanto, descoberta mas descoberta de algo e, sobretudo, descoberta de alguém, efeito jubiloso da imagem de Si Mesmo descoberta no espelho do Outro.

É assim que a historiografia peninsular e portuguesa, se envolve e empenha na criação de uma nova tradição historiográfica, que remete para a apropriação de marcas de exotismo de algum modo vinculado a uma antropologia nascente, a que os historiadores quinhentistas, nomeadamente João de Barros, darão ênfase, como teremos ocasião de sublinhar.

Timidamente ou incipientemente, já Azurara dera conta da problemática da alteridade, contribuindo (de modo ainda primário, é certo, por precursor que é) para o conhecimento do Outro que não implica ainda identidade nem identificação, mas que não determina também ainda a imposição da sua própria imagem.

A Literatura de Viagens, para além da visão ou da utilização de um discurso gerador do imaginário, é o motor que gera a utilização e até a instauração de outros códigos que envolvem a vista e o ouvido: o som de instrumentos, das gaitas, dos sinos, da artilharia, dos atabaques, dos tambores e da voz inarticulada ou não, da grita, da vozeria e matizada, dos brados; envolve, também, além desses suportes, toda uma linguagem gestual que vai desde os sinais que parecem inerentes a uma simbólica analógica, até aqueles que constituem modelos particulares de determinado grupo ou sociedade. Os primeiros, correspondendo a uma significação motivada (natural ou analógica), os segundos a uma significação imotivada ou arbitraria e, portanto, social. O longo texto da *Peregrinação* convidaria, por isso, à recolha que se desejaria sistemática de

fragmentos - não mais que fragmentos - de códigos sociais: a utilização de bandeiras e de símbolos; a execução de gestos («pondo a mão na testa a modo de espanto», «batendo as palmas ao modo de espanto», «batendo três vezes na coxa com uma varinha que tinha na mão»), etc., até à «comunicação mística» a que também se refere:

Começando a correr o tempo das tréguas, ficou tudo quieto de uma parte e da outra, e os de dentro com os de fora se começaram a *comunicar misticamente* e nestes dias desta quietação, quando vinham as duas horas antemanhã, se tocavam na parte do xemindó muitos instrumentos suaves ao seu modo.

Mas a forma comum de comunicarem grupos incomunicáveis envolve, como meio imediatamente disponível, o corpo humano - na sua totalidade posicional e postural, em imobilidade e em marcha - e as suas diferentes partes. As mãos, em primeiro lugar, levantadas, acenando, levadas à boca, levadas à testa; os joelhos, a cabeça, os pés, os dedos, a boca, a testa, as barbas e cabelos, a face ou, pelo contrário, o seu dissemelhante inferior, o traseiro. Através desses suportes de tipo corporal se podem exprimir oposições binárias emotivo-expressivas: triunfo/humilhação; vitupério/honra; desprezo/cortesia; prazer/desgosto; alegria/tristeza; medo/audácia; arrependimento/gratidão; alvoroço/perturbação; ansiedade/decepção; acatamento/desacatamento; piedade/hostilidade. É que, sociologicamente, o gesto é uma linguagem e, citando Marcel Mauss, «On fait un geste non pour agir mais pour que les autres [...] le comprennent»¹.

¹ Marcel Mauss, *Essais de Sociologie*, Minuit, Paris, 1969.

Um gesto será, portanto, um enunciado que pressupõe uma leitura. A postura horizontal ou vertical, a utilização da modificação possível da estatura, mediante a postura de joelhos, por exemplo, permitem comunicar situações emotivo-expressivas que pertencem a esse fundo não arbitrário mas natural, e, portanto comum à espécie humana. A ambulação rastejando, correndo, ou seguindo um ritmo de marcha lenta denota, parece evidente, situações hierarquicamente definidas. Logo, tais signos são, de certo modo, unívocos ou quase-unívocos. A posição de joelhos ou a prostração no chão, por exemplo, transmitem a possível mensagem da súplica, mas também da reverência ou do respeito, que são situações bastante contíguas no universo emocional humano. As mãos levantadas, exprimem súplica, mas também espanto ou acção de graças; levar pela mão, cortesia e acatamento; beijar as mãos, as vestes, os pés, exprimem por seu lado gratidão, acatamento; acenar com a cabeça, exprime aprovação, desaprovação, espanto, comisseração. Mas são sobretudo as lágrimas que exprimem maior número de modalidades emocionais, desde a alegria à tristeza, à humilhação, à súplica, à saudação surgindo como forma obrigatória da expressão dos sentimentos.

É, portanto, através dessa interpenetração de códigos que se realizam fenómenos de reconhecimento e de fusão que fragmentariamente descritos e disseminados através da *Peregrinação*, penitencial, como lhe chama Eduardo Lourenço², encontram lugares de convergência que são paradigmas exemplares de situações complexas.

² Eduardo Lourenço, 'Peregrinação' e a crítica cultural indirecta», in Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, 2.º vol., Lisboa, Ed. Afrodite, 1971, pp. XCI-CXII.

Toda a viagem parece, então, «peregrinação», demanda do Novo, do Saber, em suma, do Outro. Detenhamo-nos, entre os mais significativos depoimentos dessa primeira tentativa para ultrapassar a barreira da incomunicabilidade na «Carta de Pêro Vaz de Caminha», considerada a Carta de baptismo do Brasil:

O capitão, quando eles vieram, estava assentado em cadeira, e alcatifa aos pés por estrado, e bem vestido, com um colar de ouro mui grande ao pescoço [...].

Acenderam tochas e entraram e não fizeram nenhũa menção de cortesia, nem de falar ao capitão nem a ninguém. Pera um deles pôs olho no colar do capitão e começou de acenar com a mão para terra e depois para o colar, como que nos dizia que havia ouro em terra; e também viu um castiçal de prata e assi mesmo acenava para a terra, como que havia também prata. Mostraram-lhe um papagaio ... ; tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como que os havia i. Mostraram-lhes ùa galinha; case haviam medo dela e não lhe queriam poer a mão. E depois a tomaram como espantados. [...] Viu então um deles contos de rosaira brancas; acenou que lhas dessem e folgou muito com elas [...]; e acenava para a terra e então para as contas e para o colar do capitão, como que dariam ouro por aquilo [...]. 1

Segue-se um saboroso diálogo gestual através do qual os dois grupos se comunicam, superando a «diferença».

Neste texto de excepcionais implicações hermenêuticas, encontramos, com efeito, as componentes de *premeditação*, *improvisação* e *ritual* que caracterizam estes primeiros encontros. A premeditação, isto é, o planeamento apriorístico está presente na *mostra* do ouro, da prata, de alguns animais domésticos e, principalmente, do papagaio. Tratava-se de objectos-teste destinados a compulsa identidades e referentes entre as populações contactadas. Mas a **improvisação** revela-se nas reacções e contra-reacções perante os objectos não preparados para o encontro: o colar do capitão, as contas brancas do rosário. A parte **ritual** é claramente denotada no aparato da recepção: a atitude majestosa do capitão, muito bem vestido, numa cadeira e com uma alcatifa aos pés, rodeado dos seus homens e tochas acesas, releva de um comportamento semiótico altamente significativo. Releva também do valor simbólico das acções espectaculares, que aos olhos (aos nossos olhos) de uma civilização caracterizadamente consumista, utilitária e dessacralizada, pouco poderia dizer. Trata-se, indubitavelmente, da instauração de um tipo de comunicação não unívoco, o qual podemos encontrar, com igual carga significativa, por exemplo, na função «simbólica» (não única ou puramente intimidatória ou punitiva) das armas que podem surgir quer como mostra de poder, quer como reforço de atmosfera festiva, saudação e júbilo.

Entre a construção literária e a História não há, pois, demarcação, como também não há entre a relação, a informação, a carta, ou qualquer das construções discursivas sobre a Viagem. É necessário, porém, metodologicamente, enquadrar alguns de entre esses criadores não só de um género literário mas de posturas, atitudes e, até, modelos comportamentais. Começemos por João de Barros, cuja obra estreitamente se vincula a *Os Lusíadas*.

João de Barros (1499-1570)

João de Barros, uma das maiores figuras do Humanismo português, era natural de Viseu. Entrou muito novo no Paço, onde exerceu o cargo de moço de guarda-roupa do então príncipe D. João III, recebendo esmerada educação. Desempenhou durante a vida funções de relevo e responsabilidade, tendo obtido a capitania do Maranhão, que se malogrou pelo naufrágio da frota em que João de Barros perdeu avultados bens e a vida de um filho. Espírito nobre e carácter recto, pagou todas as dívidas e morreu fora de abastança. Teve também o governo de S. Jorge da Mina e a feitoria da Casa da Índia.

Como historiador, a sua obra apresenta uma total coerência com o sistema do seu pensamento, ligado a um Humanismo militante. Isso explica, afinal, o sentido da sua obra de escritor e do seu posicionamento de cidadão: como observa Hernâni Cidade, «toda ela [a sua obra] é elaborada com intuito mais *formativo* que *informativo*, pedagogicamente [...]»¹.

¹ J. de Barros, in *Miscelânea à memória de Adolfo Coelho*, Lisboa, II, 1950, p. 281.

Com efeito, encarando como encara a História como uma lição («Prólogo» da *Década III*), Barros torna-se um pedagogo: neste caso, pedagogo do civismo *ou*, se quisermos, da cidadania. As *Décadas* são alicerçadas e construídas segundo duas coordenadas: a apologia, com vista a uma educação cívica nacional; o sentido épico como resultante de um transbordante sentimento de orgulho que provém da confluência de duas fontes - o ideal nacional do Renascimento e a consciência de uma missão histórica, sucedânea da gesta marítima dos Portugueses e que tem que ver com o tópico recorrente da analogia com o Povo Romano, também ele historicamente destinado à sobrevivência, fora das fronteiras originais.

Sendo, pois, como Barros afirma, a História uma lição para a posteridade, para frutificar em proveito próprio e comum, donde se poderá «tirar exemplo» e sendo ainda «um espetador do entendimento», nem por isso ela deverá deixar de ser verídica, porque: «a primeira e mais principal parte da História é a verdade dela».

Para que se tornasse uma lição, foi necessário que João de Barros reconhecesse como verdadeira a teoria da repetição cíclica dos acontecimentos históricos, isto é, de «leis históricas»: «por estarem as cousas futuras sujeitas a terem as vezes que já tiveram, quase como um curso circular».

A verdade histórica de Barros não é, porém, total, mas sim condicionada por um forte sentimento nacional e pelo seu empenhamento na orientação oficial do seu tempo. Por conseguinte, diz, ainda no «Prólogo» da *Década III*: «não há-de ser tanta que se diga por ela o dito da muita justiça que fica em crueldade, principalmente nas cousas que tratam da infâmia d'algum, *ainda que verdade sejam*». Os limites da verdade histórica não são, pois, na obra de Barros, impostos por alteração de factos, mas por omissão:

E porque nossa tenção é, em todo o discurso desta nossa *Ásia*, escrever somente a guerra que os Portugueses fizeram aos infiéis, e não a que tiveram

entre si, não espere alguém que estas diferenças do Viso-Rei e Afonso de Albuquerque e assi outras que ao diante passaram, se haja de escrever mais que o necessário para entendimento da história, *por não macular ua escritura de tam ilustres feitos com ódios, envejas, cobiças e outras cousas de tam mau nome.* 1

1 *Déc.* II, liv." III, cd. cit.

E, no mesmo teor:

o nome do qual [homem de más qualidades] calamos, por sua honra e pola nossa, cuja natureza é, nesta nossa história, não publicar defeitos de partes que não fazem a bem dela. 2

2 *Déc.* III, Iiv." V, cd. cit.

Assim, torna-se evidente a **pedagogia cívica** do autor que leva Barros a seleccionar com vista à formação de cidadãos, os factos históricos de forma a poder erigir esse monumento que quis que fosse de glorificação patriótica, as *Décadas*:

Agora que o edifício começa a ser posto em vista de todo o mundo, crescendo com reinos, senhorios, cidades, vilas e lugares, que per conquista vai acrescentando aos primeiros fundamentos, convém escolhermos pedras lavradas e polidas dos mais ilustres feitos que para o efeito desta obra concorreram; e dos miúdos, por a grã multidão deles e não fazer muito entulho, não faremos mais conta que quando forem necessárias para atar e liar a parede da história. 3

3 *Déc.* I, «Prólogo», cd. cit.

É, pois, evidente que, ao fazer História, Barros **planifica**, pretendendo esboçar, em profundidade, a perspectiva histórica, excluindo da cena os figurantes para se concentrar na actuação dos grandes actores. Dispõe e relaciona por escalões de importância os diferentes planos da sua cenografia histórica. Ao contrário, pois, de Castanheda, por exemplo, historiador primitivo, «João de Barros faz-se paladino de uma história elaborada, estruturada dentro de um pensamento cuidadosamente seleccionado» 4.

4 António José Saraiva, *História da Cultura Portuguesa*, vol. III, p. 218.

Podemos, talvez, afirmar que, como grande historiador dos Descobrimentos e Conquista quinhentista, Barros representa uma atitude oficial, ortodoxa, perante essa gesta. Atitude que ocasionou, na sua obra, as limitações científicas que lhe foram imputadas, já pelos seus contemporâneos (Castanheda, por exemplo), já pela moderna crítica histórica. Mais do que História, as *Décadas* são um **monumento apologético**, por isso mesmo vertidas numa linguagem correspondente em gravidade - documento de uma mentalidade e testemunho da euforia de uma época que se vê a si própria no espelho das suas realizações.

O criador literário

Nas *Décadas*, o estilo de João de Barros transborda nas suas qualidades descritivas e narrativas, dando largas a um **metaforismo** brilhante e por vezes audacioso, enriquecido por um **exotismo** que, todavia, nunca o leva para além dos limites da vernaculidade e da elegância.

As *Décadas* marcam, por assim dizer, a fronteira divisória entre o estilo poético, mais particularmente épico, e o estilo narrativo próprio da História.

Vejamos dois exemplos descritivos que, isoladamente, nada têm de comum com o tipo de narrativa histórica:

Passado o tempo das flores [nas ilhas de Maluco] em que as nozes já estão coalhadas e de cor verde [...], vai-se pouco e pouco tendo aquele pomo da maneira que vemos neste reino de Portugal uns pêssegos a que chamam calvos, que parecem o arco do Céu chamado Iris, variado de quatro cores elementares, não em círculos, mas em manchas desordenadas, a qual desordem natural o faz mais fermoso. E porque neste tempo começam amadurecer, acodem da serra, como o novo pasto, muitos papagaios e pássaros diversos: é outra pintura ver a variedade da feição, canto e cores de que a natureza os dotou. 1

1 Déc. III, liv.º V, ed. cil.

E ainda a seguinte descrição de uma primavera exótica:

E a chamada Banda é a mais fresca e graciosa cousa que pode ser em deleitação da vista; ca parece um jardim em que a Natureza, com aquele particular fruto que lhe deu, se quis deleitar na sua pintura. Porque tem ùa fralda chã, chea de arvoredos querem imitar ùa pereira. E quando estão em frol, que é no tempo que a tem muitas plantas e ervas que nascem per entre elas, faz-se da mistura de tanta frol ùa composição que não pode semelhar a nenhum dos que cá temos entre nós. 2

2 *Ibid.*

A metáfora de conteúdo poético e o ornamento de expressões pitorescas e coloridas, adquire, frequentemente, um tom de elevada monumentalidade, de palacianismo apurado e eufemístico.

A **frase alatinada**, predominantemente hipotáctica, de recorte complicado, de estrutura por vezes alterada por anacolútiás expressivas, apresenta às vezes construções nitidamente decalcadas da sintaxe latina, nomeadamente: o ablativo absoluto (vassentado o tempo e modo), «havida a vitória das naus»; o emprego frequentíssimo do relativo de ligação (vo qual modo é cousa maravilhosa); «a qual cidade [...]»; «a qual ainda que ardia em fogo»; expressões do tipo «cidade Cantão», «cidade Alexandria», «ilha Malaca», etc.

A elaboração do período redondo, à maneira latina, pode ser exemplificada com o seguinte passo, típico do período hipotático, isto é, organizado segundo uma sintaxe de subordinação:

O mouro, porque estes seus caminhos eram dilatar tempo, pera entretanto meterem gente que esperavam da terra firme, parte da qual meteram aquela noute, quando veu ao seguinte dia, a reposta que trouxe foi dizer el-rei e Coge Atar, seu governador, que aquela cidade não costumava pagar tributos, senão receber rendimentos para entrada e saída de mercadorias; que, por honra d'el-rei de Portugal, se ele, capitão, queria contratar algüas, lhe seria feito honra e aceitariam sua amizade.)

3 *Ibid.*, liv.º II, ed. cit.

Neste período, além da deslocação, por anacolútiás, do sujeito da oração subordinada («a resposta que o mouro trouxe»), temos: uma relação de causa-

lidade, além de uma proposição final, três relativas, uma temporal, duas integrantes e uma condicional - além da principal - todas imbrincadas umas nas outras e formando o complexo edifício de um período organizado segundo o modelo da sintaxe latina.

O interesse principal da prosa de Barros parece estar, justamente, na combinação desta rigidez lógica e sintáctica com o imprevisto de metáforas e comparações pitorescas: «eram tantos os imigos e o repetir de sua 'cuquiada', que pareciam gralhas, avoando mais que saltando» 1; ou de conteúdo mais grave:

1 *Déc.* II, liv.º IV, ed. cit.

e por quanto o fogo tinha já tomado posse de três ou quatro naus das que estavam no estaleiro, como ele via, que as mandasse Coge Atar apagar, e que oulhasse não acendesse maior [fogo] no ânimo dos Portugueses. 2

2 *Ibid.*, liv.º II, ed. cit.

Não obstante, um palacianismo nunca descuidado, uma elegante e literária monumentalidade («porque naquele dia o prazer e tristeza não se conciliavam bem e todos estavam tão cegos que nem os vencedores saberiam pedir, nem os vencidos conceder») 3, a prosa de Barros está recheada de episódios de um jocoso pitoresco, como na reflexão orgulhosa do Marichal:

3 *Ibid.*

[...] direi a Sua Alteza que com esta cana de bengala na mão e com este barrete vermelho que trago na cabeça entrei em Calecut. E pois não acho com quem pelear, não me hei-de contentar senão ir às casas d'el-rei e jantar hoje nelas. 4

4 *Déc.* II, liv.º IV, ed. cit.

O **exotismo** não deixava, contudo, de constituir a parte palpitante e nova da prosa portuguesa de Quinhentos e as *Décadas* estão recheadas de passos como este:

Nos quais banquetes [da cidade de Cantão] há todo género de música, de volteadores, de comédias, de chocarreiros e toda outra deleitação que os pode alegrar. O serviço do qual comer é o mais limpo que pode ser, por tudo ser em procelana muito fina, posto que também se servem de vasos de prata e ouro; e tudo comem com garfo feito a seu modo, sem pôr a mão no comer, por meúdo que seja. Però tem diferença dos banquetes de cá, porque de dous em dous tem mesa pequena, posto que na casa haja cincoenta convidados; e a cada sorte de iguarias há-de vir serviço novo de toalhas, pratos, facas, garfos e colheres. E de ciosos não comem as mulheres com eles, sendo logo servidos naqueles banquetes per mulheres solteiras, que ganham sua vida neste ofício; as quais são quase como chocarreiros, porque todo o serviço da mesa se passa com graças, assi delas como dos outros ministréis alugados pera isso. As mulheres próprias, posto que não estem nestes banquetes, com suas amigas no interior das casas fazem outro, onde não entra homem, samente alguns cegos que tangem e cantam. 5

5 *Déc.* III, liv.º II, ed. cit.

Nas obras de carácter filosófico e moral, (*Diálogo da Viciosa Vergonha*, *Diálogo sobre Preceitos Morais*, *Ropicapnefma* e *Diálogo Evangélico contra o Talmud dos Judeus*), contudo, e apesar de certas constantes do seu estilo, como a frase alatinada, o palacianismo de expressão, e o tom às vezes solene e hierático, a linguagem de Barros perde a fogueira majestosa das *Décadas* para adquirir um tom de gravidade mais serena, aqui e ali sobrecarregada de

citações e referências a obras antigas, alcançando, até, por vezes, uma sabrosa e familiar coloquialidade.

Damião de Góis (1502-1574)

Damião de Góis nasceu em Alenquer. Viveu desde muito novo no paço real onde foi educado, à semelhança de muitos outros jovens fidalgos. Saiu do Reino em 1523 e percorreu grande parte da Europa, desempenhando funções diplomáticas.

Em 1558 foi encarregado pelo Cardeal D. Henrique de redigir a *Crónica do Rei D. Manuel*. A objectividade com que toma partido em relação ao grave problema judaico faz com que seja presa da Inquisição, arrastando-se um penoso, longo e intrincado processo que o levou às masmorras, com 70 anos de idade, onde ficou quase dois anos. Era talvez simpatizante das ideias reformistas, e permaneceu muito tempo na Flandres, onde esteve em íntimo contacto com Erasmo e Lutero. O famoso Dürer pinta-lhe o retrato, o que atesta a grande estima que tinham por este humanista os grandes vultos da Europa culta. Tendo passado largo tempo no Oriente, encontrou-se com Camões em Moçambique e a ele se refere na sua obra histórica. Além da crónica mencionada, traduziu o livro *De Senectute* de Cícero, e escreveu várias obras em latim, entre as quais uma notável descrição de Lisboa.

Diogo de Couto (1542-1616)

Com o *Soldado Prático*, o autor pretende referir-se e explicar as causas da decadência dos Portugueses no Oriente - causas que, com desassombro e coragem, atribui à venalidade, à ambição e ao desleixo. Continuou também, por encargo oficial, as *Décadas* de Barros. A sua obra reflecte a experiência directa em virtude dos largos anos que passou no Oriente, vindo, por coincidência, a encontrar-se com Camões, em Moçambique, quando ambos voltavam ao Reino, em 1567. Devemos-lhe algumas (poucas) informações biográficas sobre Camões que, vindo de Goa, nos diz que «comia de amigos, retocando as suas Lusíadas e escrevendo muito em um livro que ia fazendo, que intitulava *Parnaso de Luis de Camões*, livro de muita erudição, doutrina e filosofia que lhe furtaram..

Fernão Lopes de Castanheda (?-1559)

Castanheda foi natural de Santarém e passou dez anos na Índia onde recolheu directamente os materiais para a construção da sua obra cuja redacção iniciou ao regressar ao Reino.

Historiador primitivo, na elaboração da *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* (10 livros) serve-se quase exclusivamente da sua experiência pessoal dos muitos anos que passou no Oriente.

Esse justamente, um dos motivos da sua má vontade contra Barros, a cuja parcialidade alude veladamente no prólogo da sua obra, visto que este historiador trabalhara baseado unicamente em fontes indirectas. Castanheda utiliza e insere na sua obra elementos arrancados às realidades da Índia, cheios de exotismo e transmitidos com grande poder descritivo.

Fernão Mendes Pinto (1509-1583)

Discutida interminavelmente, em termos de veracidade, a *Peregrinação I* interessa-nos, sim, como já tivemos ocasião de referir ao longo deste Manual, como uma das mais notáveis construções narrativas. Tomemo-la como depoimento, ficção, alegoria, e lição.

Tendo vagueado à aventura durante mais de vinte anos, sem cultura livresca mas senhor de uma vastíssima experiência dos homens e dos lugares, Fernão Mendes Pinto, natural de Montemor-o-Novo, escreveu um dos mais extraordinários livros da literatura europeia do século XVI, «o livro mais policial dos livros policiais», nas palavras expressivas do, lusófilo italiano prof. G. Rossi. A estranheza das suas aventuras valeu-lhe o apodo de mentiroso da parte dos seus contemporâneos, mas o conhecimento ulterior das realidades das civilizações orientais reabilitou, na sua parte fundamental, a obra de Mendes Pinto. Pouco importa que ele tenha sido treze vezes cativo e dezassete vendido e outras tantas, possivelmente, naufrago; o que importa é que todo o Oriente, em todo o seu exotismo, surge, à distância de quatro séculos, cheio de realidade e de mistério, através das descrições do grande aventureiro, «o Proust aventureiro», na expressão de Miguel Torga ². As cidades superpopuladas, as gentes diversíssimas, o mistério, o colorido, os mil ruídos diversos, os bairros flutuantes das cidades marítimas, as procissões religiosas, o aparato dos templos, as cerimónias fúnebres, o fausto do Levante, enfim, surgem aos nossos olhos como um grande filme documentário em cores naturais.

Eis alguns traços característicos presentes nesta obra: além do exotismo e da cor local, - marcas da experiência, sensibilidade, aptidão e apetência pelo novo; visualismo através do pormenor, da minúcia e da exactidão, da notação das cores e dos sons; sensacionalismo, através da apresentação do inédito; emotividade, entusiasmo, medo, astúcia, piedade, violência e simpatia humana; humildade ou arrogância, tópicos contraditórios e por vezes convergentes; imaginação; intenção crítica, política e social, através da analogia e dissemelhança, apontando por vezes para um pensamento utópico; humorismo; optimismo, esperança.

Segundo António José Saraiva ³ a *Peregrinação* é uma autobiografia, mais ou menos transfigurada, em que o «herói» (ou «anti-herói»), personagem mode-

¹ *Peregrinação*. [NeM, Lisboa, 1988.

² In *Traço de União*.

³ *História da Cultura Portuguesa*, lococit.

lada, evolui ao longo das vicissitudes da sua *aventura*: ora se identifica com o «guerreiro valente e brioso, paladino da Fé», ora com o «pobre-diabo que não tem nem confessa ter outra ambição, senão a de ganhar alguns cruzados». Ora possuído pelo medo, ora imbuído de ideais humanitários ou capaz de gestos de solidariedade, Fernão é o Português aventureiro e humilde, o herói de uma história que escapou à possível análise dos historiadores e ao fervor dos poetas.

Complicada na sua estrutura, a *Peregrinação* desenrola-se, ainda segundo António José Saraiva, em nove partes, que, no último capítulo, se encontram recapituladas:

- 1.^a parte: Autobiografia desde o nascimento até às primeiras aventuras no Oriente, mais precisamente, no golfo de Sião.
- 2.^a parte: História de António de Faria (possível disfarce ou heterónimo de Fernão?), o corsário dos mares orientais, e do seu bando.
- 3.^a parte: Peregrinação pelo interior da China. Guerras, naufrágios e cativos, participação na invasão da China pelos Tártaros.
- 4.^a parte: Aventura colectiva de um bando de Portugueses em busca de ouro nos mares orientais: Perdição e Salvação na ilha dos Léquios.
- 5.^a parte: Conjunto de pequenas «crónicas» de reis e povos, avultando a do rei dos Bramas, entretecidas com aventuras pontuais do grupo de Portugueses. Viagem da ilha dos Léquios até Martabão, sendo Fernão feito escravo no Tibete. Descrição pormenorizada da religião, costumes e leis de numerosos povos asiáticos.
- 6.^a parte: A sorte ou o acaso levam desta vez Fernão aos mares da Sunda, onde são relatadas as guerras ocorridas nessa região, naufrágios e extraordinários episódios de que são protagonistas os Portugueses.
- 7.^a parte: Regresso a Sião e relato das guerras entre os Siameses e os Bramas, com grande cópia de episódios espantosos e sensacionais.
- 8.^a parte: Fernão e os Portugueses no Japão. O Pe. Francisco Xavier, que suscita no aventureiro uma devota dedicação, morre em Sanchoão.
- 9.^a parte: A missão chefiada pelo Pe. Belchior, após a morte de Xavier, no Japão. A vida dos Portugueses em Malaca. Narração de naufrágios e temporais nos mares da China. Fernão, embaixador do vice-rei.

Através do seu longo itinerário, verdadeira *peregrinação*, a figura de Fernão perde-se por vezes, para se encontrar sempre subjacente, na humanidade da sua interminável aventura.

TEMA 4: Luís de Camões: a convenção e a vivência. A obra épica do lírico e a obra lírica do épico.

A biografia de Luís de Camões apresenta numerosas incertezas, ignorando-se até o local exacto (talvez Alenquer, Lisboa ou Coimbra) e a data (1524 ou 1525) do seu nascimento. Ignora-se também se estudou na Universidade de Coimbra, em cujos arquivos não se encontra o seu nome, ou no Colégio das Artes. Parece, contudo, que a vastíssima erudição que revela deve pressupor um estudo regular e orientado. Era filho de Simão Vaz de Camões e Ana de Sá. Frequentou o Paço e viveu em Lisboa uma existência a que a boémia acrescentara, porventura, experiência. Participou numa expedição a Ceuta, onde perdeu um dos olhos. Dos seus amores, várias teses e nenhuma certeza. Catarina de Ataíde? Isabel Tavares? A infanta sábia e humanista, D. Maria, segundo a tese do Dr. José Maria Rodrigues? ¹ O certo é que a sua vida de experiências e «trabalhos nunca usados» decorreu agitada e inditosa e conferiu à sua obra uma dimensão e uma vivência muito afastada do mero academismo. Passou no Oriente, entre a Índia e Macau, quinze anos de vida. Estanciou um ano em Moçambique e regressou ao Reino em 1569, onde o aguardava, mais uma vez, a pobreza, a indiferença, a injustiça. Três anos depois logra publicar o seu poema *Os Lusíadas*, testamento poético e testemunho de «longa experiência» e «honesto estudo».

¹ Tese. aliás, rebatida desde logo por António Sérgio, *Ensaios*, vol. II, Lisboa, Sá da Costa.

A voz lírica

Além da sua obra lírica², baseada nos modelos clássicos, Camões foi autor de um lirismo que dá conta da sobrevivência dos temas e sistemas poéticos tradicionais. O «sinal» dessa sobrevivência evidencia-se na utilização da redondilha maior e menor. Algumas das suas redondilhas revelam ainda marcas da temática trovadoresca («*Ir-me quero madre*», «*Na fonte está Leonor*» ...) marcas que, porém, coexistem com essas outras que dão conta da formação clássica e do convívio humanístico: a utilização estética e metafórica da Natureza; a subtileza conceptual; a complexa exploração psicológica; o subjectivismo na percepção da beleza. O classicismo é também evidente no que claramente apercebemos como reflexos petrarquistas, sobretudo na concepção do objecto da paixão - a mulher idealizada segundo o modelo clássico.

² *Lírica Completa*, INCM, Lisboa, 1980-1.

Esses registos encontram um espaço coerente e apropriado nas construções discursivas identificáveis com a escola italianizante e clássica isto é, sonetos, canções, odes, éclogas, elegias. A mais ampla zona da produção literária segundo o modelo clássico é, porém, o soneto.

Convém, pois, neste lugar, reflectir com brevidade sobre uma das mais prestigiosas formas fixas: o soneto, introduzido, como já dissemos, em Portugal por Sá de Miranda a partir de 1526.

No soneto, a rima é, geralmente, fixa nas quadras e do tipo *abba abba*; vária nos tercetos, mas os dois tipos mais prestigiosos são *cdc, dcd* ou *cde cde*. A acentuação é, também, mais ou menos fixa e recai sobre a 4.^a, 8.^a e 10.^a sílaba ou na 6.^a e 10.^a

O desenvolvimento da ideia faz-se por períodos que se relacionam e que geralmente correspondem às estâncias; na 1.^a quadra **propõe-se ou enuncia-se** o assunto, na 2.^a **explora-se**; no 1.^o terceto **confirma-se** e no 2.^o **conclui-se**, através da expressão de um pensamento nobre.

O soneto parece ter constituído, inicialmente, como o seu nome indica, a letra de uma pequena melodia, correspondendo a uma oitava (= duas quadras) e uma sextilha (= dois tercetos).

É de origem incerta, mas aceita-se geralmente a hipótese de que tenha sido inventado pelos trovadores provençais, aperfeiçoado e dignificado pelos poetas do *Dolce Stil Nuovo*, nomeadamente por Dante e, mais tarde, por Petrarca.

Foi, pois, Sá de Miranda que o deu a conhecer em Portugal e Camões que o elevou à maior altura no século XVI.

Evoluiu através das épocas, constituindo, no entanto, um invulgar caso de sobrevivência de um género, talvez único na história das literaturas.

Na **época barroca** perde algum tanto a rigidez que caracteriza o soneto quinhentista, a época do seu máximo esplendor e da fixação dos caracteres que, encarados com maior ou menor liberdade, o hão-de assinalar pelos tempos fora. Assim, sonetos retrógrados, reversíveis, contínuos, sonetos em duas ou mais línguas, sonetos em pirâmide, dão, no aspecto formal, um acentuado contributo à estética acrobática seiscentista.

O **soneto arcádico** regressa formalmente a uma posição de equilíbrio que parece um protesto contra os excessos gongóricos, mas na temática e no tom acentua caracteres que já se desenhavam no século anterior: o soneto de tema familiar. Ilustra essa tendência a série de Correia Garção que tem por assunto a *calva* do padre Delfim ou o *louro chá* fumegando, bem como o soneto libertino de Bocage, no mesmo século. A sátira não escolhe formas, utilizando assim a mais nobre expressão do lirismo quinhentista no ultraje e na facécia.

O soneto perdeu temporariamente o seu prestígio na **época romântica**, embora quase todos os românticos o tenham, mais ou menos relutantemente, utilizado. Anunciando a publicação de alguns sonetos, Garrett afirma, em 1853:

Dos centos [de sonetos] que fiz e que me fizeram fazer, apenas deixei estes. Não são bons, e eu não gosto do género, que, por índole própria, é pretensioso e factício. Mas confesso que hoje tenho remorso da reacção que promovi contra o Soneto. Tinha, ao menos, restrições e dificuldades ... 1

1 «Primeiros versos. Fábulas e Contos. Sonetos», in *Lírica Completa*, Lisboa, Arcádia, 1965.

O soneto volta, porém, a reaparecer em toda a sua nobreza e gravidade com Antero de Quental e atinge pleno prestígio com os **parnasianos** que, atraídos pela beleza clássica e pela liberdade romântica, alteraram a distribuição das rimas, a correspondência entre o desenvolvimento lógico e a disposição estrófica e até, embora raramente, a métrica, surgindo o soneto em alexandrinos.

A **poesia simbolista** não o rejeitou, e, no nosso tempo, sublinha o talento poético dos seus cultores com a nobreza da sua tradição e a linha severa da sua construção.

Podemos concluir, numa panorâmica actual, que o *soneto* continua a tentar os poetas, colocando-lhes o desafio da contenção verbal e da elegância clássica. Lembremos, entre outros, os sonetos de uma Sophia de Melo Breyner ou de um Manuel Alegre.

Regressemos, no entanto, às Redondilhas de Luis de Camões, isto é, às composições que, em versos de 5 ou 7 sílabas (redondilha menor ou maior, respectivamente), correspondem a um registo tradicional, recuperando os modelos do *Cancioneiro Geral*: vilancetes, cantigas, trovas, esparsas ...

Observemos a seguinte redondilha (vilancete) que, depois de Camões, outros poetas glosaram, nomeadamente Francisco Rodrigues Lobo.

Mote

Descalça vai para a fonte
Lianor pela verdura;
vai fermosa e não segura.

Voltas

Leva na cabeça o pote,
o testo nas mãos de prata,
cinta de fina escarlata,
sainho de chamalote.
Traz a vasquinha de cote
mais branca que a neve pura:
vai fermosa e não segura.

Descobre a touca a garganta,
cabelos de ouro entrançado,
fita de cor de encarnado,
tão linda que o mundo espanta;
chove nela graça tanta,
que dá graça à fermosura:
vai fermosa e não segura. 2

2 Luís de Camões. *Lírica*. ed. cit.

† Veja-se o Curso de *Literatura Portuguesa Medieval*, U.A.,1990.

O poeta, embora deslumbrado com o classicismo, cuja estética sentiu, compreendeu e imitou, não ficou alheio ao poder comunicativo do **lirismo tradicional**, consagrado na poesia do *Cancioneiro Geral*, mantendo-se, pois, fiel à expressividade do verso antigo 1.

O famoso vilancete, elaborado sobre um velho mote, integra-se, pela forma, nos moldes da poesia palaciana do século XV e evoca, por outro lado, a «velida, a bem talhada» moça das cantigas de amigo, a desabafar a sua coita de amor ou a encontrar-se com o amigo junto da «fria fontana».

Aqui, porém, isenta de amor e de mágoa a donzela surge como um retrato, a desenhar-se nítida, colorida e dinâmica, a responder em pormenores marcados pela visualidade, ao traço vago e impreciso com que os trovadores a caracterizaram.

A poesia, notável por uma dominante descritiva, desenvolve-se numa expectativa criada pelo último verso do mote, repetido, como é próprio do vilancete típico, no final de cada volta: «vai fermosa e não segura».

Se admitirmos a hipótese (avançada por Agostinho de Campos) de que o conhecido vilancete faz parte de uma trilogia, a expectativa dilui-se, a insegurança compromete-se no vilancete «Descalça vai pela neve» em que «Moça formosa despreza/todo o frio e toda a dor/», para servir o amor.

À «Lianor isenta» sucedeu a «Lianor amante» e a esta a «Lianor coitada» a desafogar a dor em canto e lágrimas: «Na fonte está Lianor».

À atitude graciosa e dinâmica da donzela que «leva na cabeça o pote,/o testo nas mãos de prata», opõe-se a atitude estática, que sugere a passividade da mágoa: «O rosto sobre ua mão, os olhos no chão pregados», depois de a termos visto, «livre das humanas leis» a passar «a neve fria» .

O ritmo criado pelo uso da redondilha, por hábil distribuição de pausas e por uma acentuação oscilante; a sonoridade dos vocábulos e o valor semântico que aponta para um intenso registo sensorialista (cor, brilho, tacto - *prata, escarlata, pote, chamalote*) a suave, a campestre e primaveril frescura; o próprio léxico evocativo: (*o sainho, a vasquinha*), contribuem para concretizar o registo de uma simplicidade rústica e colorida que é, ao mesmo tempo, uma aristocrática alegoria renascentista.

Vejamos em paralelo as três faces de *Lianor*:

ISENTA	AMANTE	COITADA
Descalça vai para a fonte Lianor pela verdura; Vai fermosa e não segura.	Descalça vai pela neve: Assim faz quem amor serve	Na fonte está Lianor, Lavando a talha e chorando, As amigas perguntando: Vistes lá o meu amor?

A **inspiração petrarquista** reflecte-se sobretudo no **retrato idealizado da perfeição**. A descrição dos atributos físicos anuncia o convencionalismo de uma

beleza que tende para o estereótipo: claros olhos, louros cabelos, tez branca, faces rosadas. Ao mesmo tempo, a mulher amada é caracterizada por uma serenidade clássica, por vezes fria no acolhimento das homenagens de amor, por doce riso, um gesto brando e sossegado. Esta mulher encarna e, por assim dizer, simboliza a teoria platónica do amor ideal e inacessível e representa a imagem clássica de Vénus, a qual, como veremos, Camões converterá nas imagens plurais do seu universo vivencial.

Conciliando o Saber (erudição) e o Viver (experiência), Luís de Camões acolhe na sua obra, simultaneamente, convenção e inovação e extrai delas uma dinâmica própria, um projecto global de apreensão da realidade: realidade pluridimensional, onde é necessário garantir a ordem na variedade, criando um novo mundo cuja captação provém de uma dinâmica do olhar e cuja cristalização se opera mediante uma também nova estética.

Essa estética em que se torna óbvia a subtil interferência entre poesia e pintura, numa incessante e inextricável permutabilidade, recupera a cada instante, em duplo sentido, a máxima horaciana *ut pictura poesis* («a poesia é como uma pintura»), É por isso que os dois enigmáticos quadros de Botticelli, (pintados no último quartel do século XV) *Primavera* e *Nascimento de Vénus*, constituem o manifesto de uma Teoria do Amor, que amplamente se desdobra numa teoria estética, que encontra na poesia clássica e renascentista de Camões o seu mais nobre registo literário.

Tomando como exemplo os dois aludidos quadros, verificaremos que, no *Nascimento de Vénus*, a transição do cenário elementar onde surge Vénus é definida pelo manto florido que vai ser lançado sobre ela, anunciando a sua transformação em Vénus vestida: será essa imagem, moderada, pacífica, benéfica, um dos mais refrescantes e surpreendentes paradoxos do neo-platonismo, capaz de justificar o quase herético epíteto de António Ferreira: «Santos amores de ninfas raras». Tratar-se-á então de «alma Vénus», a Vénus criadora e nutriente, expressão tão cara a Camões, e é ela que, nas suas múltiplas aparências, permitirá metamorfosear a Natureza, enchê-la de flores, torná-la variedade ridente, enchê-la também de sons e de música que marcam os ritmos e movimentos.

Esta parece, pois, ser a imagem que, cristalizada como representação da perfeição totalizante, será incorporada no lirismo quinhentista, não tanto como apreensão vivencial, mas como imagem abstractizante de uma beleza imaginária, interiorizada, mas que, precisamente por isso tem em si própria o seu referente. Imagem com raízes fundamentadas num sistema de conceitos, da qual o discurso literário se apropria e que cristaliza, assumindo o seu mais perfeito expoente em Luís de Camões.

Referente de si própria, numa espécie de autismo estético dessa imagem resulta, por assim dizer, uma desumanização e, em consequência, um impedimento vivencial. É talvez por isso que em alguns dos sonetos, canções, odes e éclogas de estirpe caracterizadamente italianizante e clássica, se encontra o fermento ou a semente de uma dissidência em relação ao cânone convencional.

Na Canção V, por exemplo, após ter confrontado a imagem da Aurora-deusa com a imagem da sua Amada, o poeta reconhece que esta se dilui quando se esbatem os próprios tons e coloridos da manhã:

Assim como acontece
A quem a cara vida está perdendo,
Que enquanto vai morrendo,
Alguma visão santa lhe aparece,
A mim, em quem falece
A vida, que sois vós, minha Senhora
A esta alma que em vós mora

(Enquanto da prisão se está apartando)
Vos estais justamente apresentando
Em forma de formosa e roxa Aurora [...]

Nesta canção, efectivamente, não encontramos retrato mas **representação**. Camões começara por pintar, em termos classicizantes e mitológicos o aparecimento da manhã:

Já a roxa manhã clara
As portas do Oriente vinha abrindo,
Os montes descobrindo
A negra escuridão da luz avara.

Pinta, então a progressiva conquista das trevas pela luz, do nocturno pelo diurno. A definição iluminada das cores que adquirem os seus tons sob o efeito da luz. É essa pintura que vai representar, por «efeito de amor alto e potente», a formosura da Amada. Incapaz de a retratar, ele apenas a representa, porque o retrato requer um referente e requer também, como instrumento de captação e aprisionamento a técnica do olhar e a teoria da visão. Inexistente, a Senhora é apenas a morada da sua própria alma: «A esta alma, que em vós mora [oo.] Vos estais justamente apresentando em forma de formosa e roxa Aurora».

Síntese de quantas perfeições, no grau absoluto, existem dispersas na Natureza, ela é lugar de convergência do disperso, sinal de união de contrários, logo, ideia despojada do transitório e, portanto do humano. É isso que de uma maneira extremamente clara e até crítica o Poeta exprime no soneto, em que, depois de a pintar e até de a assimilar não só às Graças como a Vénus, Minerva e Diana, termina, dizendo:

Despojai-vos de toda essa grandeza
De dões; e ficareis em toda a parte
Convosco só, que é só ser inumana.

Ora, «Homem formado só de carne e osso», como poderia Camões desprender-se do Humano ele, poeta excelente dos valores do Homem? É por isso que essa imagem «pintada» da mulher, que se dinamiza ao potenciar a verdura dos campos e a amenidade da Natureza, de cuja presença ou ausência depende a serenidade dos campos, como tantas vezes, em redondilhas ou em verso clássico, ela aparece, vai sofrer uma metamorfose, por imperativo do

real. Então, Vénus realiza-se segundo duas hipóstases: à «rosa em suaves molhos», aos «louros cabelos» e à «neve», vai contrapor-se o «rostro singular», os «olhos ... pretos», «pretos os cabelos» e, em suma, a «pretidão de Amor», que constituem o excepcional retrato das *Endechas a Bárbara Escrava*, a que já nos referimos e que vamos agora ver na íntegra:

Endechas a ua cativa com quem andava d'amores na Índia, chamada

Bárbara

Aquela cativa,
que me tem cativo,
porque nela vivo
já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que para meus olhos
fosse mais fermosa.

Nem no campo flores,
nem no céu estrelas,
me parecem belas
como os meus amores.

Rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados,
mas não de matar.

Da graça viva,
que neles lhe mora,
para ser senhora
de quem é cativa.
Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.

Leda mansidão
que o siso acompanha;
bem parece estranha,
mas bárbara não.

Presença serena
que a tormenta amansa;
nela enfim descansa
toda a minha pena.

Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva. 1

1 Luís de Camões, *Lírica*, ed. cito

A tez rosada («nunca vi rosa»), os cabelos louros (vpretos os cabelos onde o povo vão perde opinião que os louros são belos»), a neve, enfim, são os elementos que, provenientes da convenção clássica, se instituem como lugares de contrastividade, em face da inovação: «pretos os cabelos», «pretidão de Amor».

Da emergência do conceito de subjectividade, surge uma recusa de absolutização, postulando a relativização. O Amor deixa de depender da *Venustas*, ou Absoluta Beleza derivação do Uno absoluto, corporizado por Vénus. A Beleza e o Amor deixam então de ser unitários para revestirem a pluralização que a própria Realidade, rebelde, afinal, às imposições de uma convenção, evidencia.

Esta nova imagem que o poeta retrata como um «rostro singular, olhos sossegados pretos e cansados», «pretos os cabelos», «pretidão de Amor» e «doce figura» responde, certamente e propõe-se como modelo replicante e contrastivo à convencional imagem da beleza potenciadora do Amor, e propõe-se desta vez como imagem directivamente derivada e colhida do Real. Singularidade («rostro singular»), e estranheza («bem parece estranha») são agora pontos de partida para a emergência de uma nova Primavera e um novo Nascimento de Vénus.

Se, a primeira Vénus, dourada e luminosa «os ventos serena, faz flores de abrolhos, faz serras floridas, faz claras as fontes», a segunda, «presença serena, a tormenta amansa». Potenciadora do amor, ela potencia também a pacificação do espaço e a emergência do *locus amoenus*. Analogias, porém, que se acompanham de dissemelhanças. Enquanto a primeira pode causar a morte por amor, fazendo o poeta «morrer em tão penoso e triste estado», a segunda possui «olhos sossegados, pretos e cansados mas não de matar». Os seus poderes dilatam-se e não só serena a tormenta enquanto fúria dos elementos, como nela descansa também a dor do poeta tormenta interior: «nela enfim descansa toda a minha pena». Enquanto a primeira se apresenta como deusa e, mais do que deusa, como hipóstase múltipla da divindade, a segunda, pelo contrário é humana e é *cativa*. Ela tem, no entanto, *cativo* por amor o seu poeta. Note-se a polissemia, jogo de analogia e dissemelhança do lexema que integra o paradigma *cativo/cativa*.

Suavizando com a sua presença a dor do poeta, reencontramo-la, talvez num dos mais enigmáticos sonetos:

Um mover de olhos brando e piedoso
Sem ver de quê; um riso brando e honesto,
Quase forçado; um doce e humilde gesto,
De qualquer alegria duvidoso;

Um despejo quieto e vergonhoso;
Um repouso gravíssimo e modesto;
Uma pura bondade, manifesto
Indício da alma, limpo e gracioso;

Um encolhido ousar; uma brandura;
Um medo sem ter culpa; um ar sereno;
Um longo e obediente sofrimento;
Esta foi a celeste formosura
Da minha Circe, e o mágico veneno
Que pôde transformar meu pensamento.¹

¹ Luís de Camões, *Lírica*, ed. cil.

O retrato constitui, pois, um dos temas favoritos do petrarquismo, retrato idealizado, expressão do espírito, mais do que representação corpórea.

Dir-se-á que o poeta, num esforço de superação, aspira a **ler** mais do que a ver e que transcendendo formas e cores, contempla

[...] a graça pura
a luz alta e severa
que é raio da Divina formosura.

Nada há que não sirva à representação de um espírito repousado e repousante:

- mover de olhos brando e piedoso,
- riso brando e honesto,
medo sem ter culpa,
- longo e obediente sofrimento.

Caminho de ascese, em que a forma sensível parece diluir-se a favor de uma Beleza inteligível, remetendo, uma vez mais, para o neoplatonismo.

A pura bondade, a mansidão, a capacidade de sofrer seriam, assim, o filtro mágico que operou a metamorfose, libertando-o dos sentidos e elevando-o ao divino inteligível.

A palavra «veneno», operando como filtro amoroso, agora empregado por uma nova Circe, em vez de transformar, por força da sua sensualidade, os homens em animais, como a feiticeira da *Odisseia*, caminha para o *Divino*, por força da sua mansidão, da sua bondade, enfim, da sua *celeste formosura*. A imagem de Circe evoca, por outro lado, a figura de Ulisses, o viajante atormentado e perdido pelo mar - imagem que bem convém ao génio e ao destino de Camões.

Tal interpretação que integra o famoso soneto nas composições neoplatónicas, contraria a hipótese formulada por alguns camonistas que, considerando-o o primeiro do ciclo dos sete sonetos de *Dinamene*, reflectiria a nova amada que, com a sua «aparente impassibilidade» revolucionara o coração do poeta e expulsara a sua antiga paixão pela infanta D. Maria: hipótese de abandonar, se, com António Sérgio ², considerarmos a não pertinência de tais identificações de que José Maria Rodrigues, como vimos, foi um dos paladinos.

² António Sérgio, *Ensaio*, vol. IV.

O movimento regular de pausas, não mantendo isocronia absoluta, por um lado impede uma cadência monótona, por outro acompanha o ritmo das ideias e, acima de tudo, remete para a subtil e a doce serenidade.

O conjunto de sons fechados e nasais num admirável recurso à harmonia imitativa traduz e proporciona um clima íntimo, onde apenas a interioridade tem representação.

Notemos também, no registo discursivo, a concisão da frase e a sóbria construção sintáctica. O desenvolvimento semântico faz-se, não em quatro períodos, como geralmente, mas em dois, o primeiro dos quais abrange as três primeiras estrofes, cujo sentido converge para o pensamento final, expresso no último terceto e que constitui uma flagrante e impressiva consequência - a «alteração» do seu pensamento, desencadeando-se então, um novo ritmo:

Esta foi a celeste formosura da minha Circe //
E o mágico veneno / que pôde transformar meu pensamento //

Para uma interpretação cultural deste soneto, porém, importa ainda esclarecer a função analógica das alusões do último terceto a Circe e ao «mágico veneno».

Trata-se de uma alusão ao episódio do Canto VI da *Odisseia*, em que Odisseu (Ulisses) narra a sua chegada à ilha da feiticeira Circe que transformava os homens em porcos, por meio de uma beberagem a cujo sortilégio Ulisses escapou mediante uma planta maravilhosa dada por Hermes. Tem-se de resto interpretado de várias maneiras o significado dessa transformação, a que foram sujeitos os companheiros do herói. É, pois, o tema da transformação por magia que está na base da interpretação de Camões. Mas, enquanto a Circe homérica transformou os homens em animais, a Circe camoniana, que é celeste, transformaria o amor instintivo e sensual num amor espiritual, de raiz platónica.

Em jeito de síntese, podemos dizer que na poesia lírica camoniana e na de alguns dos seus pares encontramos de certo modo uma heterodoxia ou um desvio à convenção literária, o qual tem como paralelo, se explica e explica a pluralidade, do objecto amado, também largamente testemunhado pela lírica de Camões: «os casos tão diversos», as «várias flamas», raiz e estímulo da sua produção poética opõem-se à univocidade da Laura petrarquista.

Aí se inscreve, pois, um novo conceito, que se traduz na subjectivização da Beleza e na subjectivização do Amor, através de uma deslocação da motivação poética que deixa de situar-se no distanciamento de uma imagem, para se inserir e enraizar na aproximação do Real e na autenticidade da vivência. A partir daí, não podemos deixar de verificar um abalo profundo nos cânones objectivos da Beleza, a par da instauração da eficácia e da soberania do subjectivo, consequência inevitável da substituição da concepção unitária pela concepção plural do Mundo, mundo não já plano, mas modelado pelo percurso dos Homens.

É para esse Mundo incerto, inquietante e desconcertado que remete uma ampla área do discurso poético camoniano. Mesmo quando, aparentemente, se trata de uma queixa pessoal, trata-se, mais do que isso, de uma reflexão em que, a

partir de si mesmo, generaliza e, em suma, filosofa sobre o Mundo e sobre as coisas. Condensado na célebre «Esparsa», amplamente explicitado nas «Trovvas», o desconcerto não é mais do que uma invectiva violenta contra a injustiça, a ambição. Vejamos:

Esparsa ao desconcerto do mundo

Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, para mais me espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau, mas fui castigado:
assi que, só para mim
anda o mundo concertado.¹

¹ Luís de Camões, *Lírica*, ed. cit.

E ainda, no mesmo sentido:

Cá nesta Babilónia donde mana
matéria a quanto maIo mundo cria,
cá onde o puro Amor não tem valia,
que a Mãe, que manda mais, tudo profana

cá onde o mal se afina, e o bem se dana
e pode mais que a honra a tirania,
cá onde a errada e cega monarquia
cuida que um nome vão a desengana,

cá neste labirinto onde a nobreza
com esforço e saber pedindo vão
às portas da cobiça e da vileza;

cá neste escuro caos de confusão
cumprindo o curso estou da Natureza:
vê se me esquecerei de ti, Sião! ²

² Luís de Camões, *Lírica*, ed. cit.

A voz épica

Os *Lusíadas* saem a lume em 1572, em casa do impressor António Gonçalves. A primeira edição da obra, que será a maior da Literatura Portuguesa, saiu modestamente, com seus privilégios e licenças, como um pequeno livro, sem as características tipográficas das opulentas obras impressas que na mesma época se produziam.

O rosto apresenta uma moldura segundo o estilo renascentista, cuja base é ornamentada com motivos estilizados vegetalistas e, ao centro, uma coroa de louros. No topo, ladeada por dois golfinhos, também estilizados, um pelicano, ave cuja carga simbólica, aliás, não nos cabe analisar aqui.

No mesmo ano, porém, surge uma novaedição, ostentando o mesmo rosto e a mesma emblemática. Trata-se, porém, de uma contrafacção ou do que hoje

chamaríamos uma «edição pirata». Um pormenor, porém, distingue esta da anterior: a cabeça do pelicano encontra-se agora voltada para a direita do observador. Constitui-se, assim, um problema bibliográfico que originou uma controversa análise entre eruditos: qual das duas edições, impressas no mesmo ano, pelo mesmo impressor, é a primeira legítima edição e qual a contrafacção? Depois dos estudos levados a cabo, nomeadamente por José Maria Rodrigues, que na sua edição facsimilada de 1921 aduz argumentos de ordem filológica nomeadamente, em favor do pelicano voltado para a esquerda, é, portanto, esta que se considera ser a *princeps* de *Os Lusíadas*. Muito mais recentemente, nos anos 70, pesquisas ainda não publicadas, orientadas pelo Professor José V. de Pina Martins, com base nas marcas de água, confirmam a tese de José Maria Rodrigues e é certamente próximo do manuscrito, que se diz ter sido acompanhado do retrato de Fernão Gomes, pertencente à Casa de Vimioso. Apresenta-se, por isso, isento ou quase da bárbara crueldade censória que veio desfigurar edições posteriores. Em 1609, menos de trinta anos após a morte do Poeta, 1612, 1613 e 1626, levam-se a cabo novas edições portuguesas de *Os Lusíadas*. A de 1626, segundo José V. de Pina Martins, terá sido a que, de entre as mencionadas, contribuiu para a divulgação da epopeia camoniana. Tem formato de bolso, sugere ter sido o breviário do Português da primeira metade do século XVI, a verdadeira bíblia da aspiração à liberdade.

Em quase simultaneidade, porém, Camões e o seu poema ultrapassam as fronteiras do país e da língua portuguesa. Em 1580, e, o que é significativo, oito anos apenas após a *princeps*, surge a primeira tradução integral em língua castelhana, impressa em Alcalá de Henares, logo, no mesmo ano, seguida de nova tradução castelhana. Camões e o seu poema correm mundo e abrem caminho na Europa culta.

A primeira tradução integral do poema, para lá das fronteiras ibéricas é a tradução em língua inglesa, de 1655, de bela apresentação gráfica e ilustrada com os retratos de Camões, do Infante D. Henrique e de Vasco da Gama. Em língua italiana surgem traduções em 1658 e 1659. Em língua francesa, bastante mais tarde, em 1735 e 1738. Em língua alemã em 1776 para não mencionar senão as primeiras e integrais traduções, que se tornam o veículo excelente para a expansão da obra e do nome de Luís de Camões.

Mas é no **século XIX** que tanto no estrangeiro como em Portugal, o modesto livrinho de 1572 se amplia e ganha a **dimensão da monumentalidade**.

Surgem não só edições integrais mas os episódios mais expressivos ou aqueles que encontravam maior fortuna no imaginário europeu, nomeadamente o episódio de Inês de Castro.

Assinalando o quarto centenário da primeira edição, em 1972, foi elaborado sob orientação de José V. de Pina Martins, o monumental *Catálogo da Exposição Bibliográfica Iconográfica e Medalhística de Camões*, realizada na Biblioteca Nacional de Lisboa. Através dela tornou-se possível seguir a par e passo o destino editorial da obra camoniana, não só de *Os Lusíadas*, mas também da sua lírica, cuja primeira edição, em 1595, intitulada *Rimas*, é

dedicada a D. Gonçalo Coutinho, fidalgo e poeta, amigo de Diogo Bernardes e de Camões. As comédias *Enfatriões* e *Filodemo*, este talvez representado em Goa, são publicadas em 1615.

Quanto a *Os Lusíadas*, porém, nos séculos XVI e XVII a sua fortuna editorial é marcante. E se admitirmos que cada edição saía em cerca de 300 ou 400 exemplares, se tivermos ainda em conta o número possível de leitores de cada exemplar, para não considerarmos a prática comum da edição manuscrita pessoal que não deixa de concorrer com a edição impressa, podemos considerar *Os Lusíadas* como um sucesso editorial ímpar durante esses séculos.

As gravuras ilustrativas começarão a dignificar as edições camonianas: a nobilitação da obra passa também pelo embelezamento da edição.

Um breve e não total eclipse do entusiasmo da recepção de *Os Lusíadas* ocorre no século XVIII, quando as Luzes e a Razão disciplinadora confundem poesia e representação e recuperam a onipotência do cânone, chamando ignorância à liberdade ou criatividade poética. Esse século quase não reedita Camões. Aliás, foi nesse período que surgiram os grandes detractores de Camões: José Agostinho de Macedo e Luís António Verney que são, o primeiro o mais feroz, o segundo o mais friamente racionalista.

Mas o século XIX aproximava-se, e com ele os ideais românticos, a sobrevalorização apaixonada dos valores nacionais. O poema *Camões* de Almeida Garrett, publicado em Paris em 1825 é o manifesto dessa experiência estético-literária. *Os Lusíadas* são publicados também na mesma cidade na chamada edição do Morgado de Mateus, que vem tornar-se a primeira grande homenagem editorial a Luís de Camões.

Relativamente ao poema *Os Lusíadas* e no que diz respeito ao género, pode colocar-se uma primeira interrogação: será a essência da poesia épica, lírica ou dramática? Parece conclusivo, no entanto, a partir dos vários percursos de análise, que a ideia de poesia, ou arte literária num sentido lato, não pode, por definição, ser senão plural, solidária, poligenérica. Será, portanto, ao mesmo tempo **épica, lírica e dramática** já que todas essas situações estão objectivamente inseridas, em proporções infinitamente variáveis, em qualquer obra literária. É, contudo um fenómeno dentro da história das ideias literárias o facto de nas obras incluídas por definição dentro do género épico, se encontrar, de certo modo, a convergência das outras «componentes» literárias. Segundo algumas doutrinas românticas, com efeito, sendo cada obra literária um objecto novo, uma revelação original da natureza, o género épico privilegia essa condição. Deste modo, polimórfica, omnipresente, trans-histórica, a obra épica constitui uma presença estética universal. Com efeito, a genealogia do género épico não faz senão confirmar a realidade literária imanente, permanente da criação épica.

O conceito do género épico como género original, do qual dimanam os outros géneros, está presente no pensamento de Goethe, ao considerar que a épica

1 Homero, nome tradicional para o ou os poetas da Antiga Grécia que, no século VIII a.c. compuseram e divulgaram as rapsódias que constituíram dois dos maiores e mais belos poemas da Humanidade: a *Ilíada* e a *Odisseia*, modelos jamais abandonados para a estruturação do poema épico.

constitui a primeira das três formas de imitação da Natureza (mimese). Mas esse pensamento, por outro lado, reafirma a presença constante e convergente dessas mesmas três formas miméticas da literatura. Lírica, épica, dramática. surgem em simultâneo, ainda que possamos reconhecer que todas vertidas, na epopeia, segundo as leis do discurso narrativo. E assim, de facto, parece inevitável atribuir-se a Homero 1 o título de «o primeiro poeta».

A tradição da épica como género originário forma-se na atmosfera romântica da descoberta da poesia primitiva, mítica, heróica, e nessa perspectiva, Homero torna-se o protótipo do *vate* autêntico, fundador do género épico. A frescura ainda ingénua dos poemas traz consigo a revalorização dos mitos e das lendas e conduz Jakob Grimm à conclusão de que a tríade clássica dos géneros corresponde à seguinte distribuição: épica (poesia colectiva e objectiva); lírica (poesia subjectiva e individual); dramática (poesia que sintetiza as distribuições anteriores).

No mesmo sentido ou paralelamente se deve interpretar o pensamento de Victor Hugo no «Prefácio» do drama *Cromwell*, em que identifica os três géneros com as três «idades» mentais da Humanidade.

Trata-se, no entanto, aqui, de uma demarcação de algum modo restritiva e que não cobre a complexidade das várias situações literárias, que muitas vezes escapam a toda e qualquer tentativa de dogmatização. Assim, é a organização e morfologia do poema heróico que vai constituir o modelo das leis do discurso narrativo e aglutinar todas as outras subformas narrativas que vão desde o relato histórico, ao romance, novela, conto, etc. O género épico assegura, pois, um espaço literário englobante em que se identificam formas de narração, incluindo, efectivamente, a totalidade das obras literárias de tipo narrativo, libertas de qualquer dogmatização ou restrição discursiva.

Dentro das grandes construções épicas ocupa, no entanto, um espaço próprio o **poema heróico ou epopeia** e, particularmente ainda, a epopeia clássica, cujas fronteiras e traços diferenciais se delimitaram, no mundo ocidental e mediterrânico, a partir da doutrina aristotélica (*Poética*). Para tal definição categórica, Aristóteles partira, com efeito dos modelos gregos. Podemos, no entanto, pensar que esses modelos não são senão formas de identidade de um fenómeno literário que surge em qualquer época ou espaço, ligado à fenomenologia heróica e à transcendência mitológica. A pesquisa de Georges Dumézil veio mostrar que esses heróis e esses deuses do mundo indo-europeu representam a projecção ou transposição de um pensamento religioso de fundo comum.

Contudo, a construção formal da epopeia moderna - e nela inserimos *Os Lusíadas* - tem tudo a ver com a formalização já tardia (em relação às origens arcaicas do género) fixada e transmitida por Aristóteles.

Dentro dessa «doutrina» instituída, pode então dizer-se que a epopeia obedece a um estreito cânone formado por um conjunto de características que a identificam como tal:

a grandeza do assunto (matéria épica) e correspondente ou simétrica grandeza e majestade da personagem principal (herói da epopeia);

unidade de acção;

acção concentrada no tempo e no espaço, através das distorções do tempo narrativo em relação ao tempo real e através da retórica do próprio discurso narrativo (analepses e prolepses);

divisão em partes estruturais: proposição, invocação, dedicatória, narração;

divisão em cantos;

intervenção do maravilhoso;

encaixe de episódios, isto é, pequenas unidades poéticas que, sem quebrarem a unidade de acção, constituem passos independentes e remetem para a origem rapsódica da epopeia antiga.

Ora, dentro deste cânone, podemos considerar que o poema de Luís de Camões é, simultaneamente, um espaço poético de continuidade e de heterodoxia genéricas. Os poemas homéricos, *Ilíada* e *Odisseia* e, mais explicitamente, a *Eneida* de Virgílio, constituem modelos recorrentes, nomeadamente, quanto à estrutura. A *Odisseia* e a *Eneida*, são poemas de itinerância e errância marítimas. A estrutura narrativa, e o recurso retórico à analepse e à prolepse, condensando o **tempo** buscam o seu modelo na narração de Ulisses a Alcinoos e de Eneias a Dido, por exemplo. Modelos literários e formais a que, no entanto, a nova experiência atribuiu conteúdos novos. É, aliás, esse um dos tópicos que, ao longo do poema camonianiano e logo desde as primeiras estâncias se impõe: a estreiteza da navegação mediterrânica dos heróis antigos, em face da incomensurabilidade das navegações oceânicas dos heróis modernos:

Trabalha por mostrar Vasco da Gama
Que essas navegações que o mundo canta
Não merecem tamanha glória e fama
Como a sua, que o Céu e a Terra espanta [...]

1 Lus., V, 94.

Antigos e modernos

Entre uns e outros, antigos e modernos, erige-se também como motivo de exaltação o **verdadeiro versus o fabuloso**: verdadeiros são os feitos dos heróis modernos; falsos, fabulosos e fingidos, os feitos dos antigos:

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas
Fantásticas, fingidas, mentirosas
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas
Que excedem as sonhadas, fabulosas [...]

2 Lus., I, II.

Mas analisemos com brevidade a arquitectura clássica do poema.

Proposição

Como poema épico, existe em *Os Lusíadas* uma acção e um herói. Podemos, todavia, distinguir uma acção aparente ou formal e uma acção como representação: ambas se entrelaçam, confundem e coincidem, a primeira com uma acção geográfica, a segunda com uma acção histórica.

Aparentemente, a acção do poema é a viagem de descobrimento da Índia e o seu herói o capitão da armada Vasco da Gama. De acordo, porém, com o conteúdo da proposição, verificamos que essa acção e esse herói não são senão o disfarce simbólico-poético da verdadeira acção e do verdadeiro herói: a História de Portugal e o Povo Português - estes representados pelo feito e pelo homem que o poeta elege como cristalizações exemplares, como se toda a História de Portugal fosse uma longa viagem de descobrimento, ao cabo da qual estava a glória cuja representação poética é a Ilha dos Amores. Indo mais longe, até mesmo para além da intenção do poeta, podemos também discernir como acção de *Os Lusíadas* a vitória do Homem sobre a Natureza: ao cantar o descobrimento do globo terrestre, o poeta exalta a ânsia humana de descobrir o que está para além: o próprio Cosmos. O seu herói é então o próprio Homem. Esta interpretação confere ao poema o seu mais profundo sentido humanístico, que se desenvolve ao longo dos dez Cantos.

Ora, se canonicamente a narração épica é precedida de uma proposição, verificamos que em *Os Lusíadas* se apresentam três narrações encaixadas na narração principal, que tem o seu início na estrofe 19 do Canto I, precedida da proposição (estrofes 1-3), da invocação (estrofes 4-5) e da dedicatória (estrofes 6-18). Assim, antes de iniciar, no Canto III, prolongando-se até final do V, que correspondem à narração de Vasco da Gama ao Rei de Melinde, encontramos uma segunda proposição que, um tanto heterodoxamente, corresponde à incitação do melindano para que lhe conte os feitos dos portugueses. Nessas estâncias (II, 109-110) é anunciado o conteúdo dos três Cantos ocupados pela narração do Gama, na mais longa analepse do poema.

Paralelamente, antes de iniciar a narração de Paulo da Gama ao Catual na sua visita à frota portuguesa (Canto VIII), identificamos uma terceira proposição, precedendo o enunciado. E aí, nas últimas estrofes do Canto VII, encontramos, significativamente, uma subversão canónica em relação às regras da epopeia. Surge, por isso, não uma proposição, no sentido da ortodoxia imposta pelo género, não uma proposição no sentido afirmativo, mas uma antiproposição, no sentido da recusa, da rejeição e da negação. O poeta revoluciona, inverte ou subverte os termos da proposição épica. Ele não enuncia aqueles que vai cantar mas sim aqueles que *não* vai cantar:

*Nem creais, Ninfas, não, que fama desse
A quem ao bem comum e do seu Rei
Antepuser seu próprio interesse,
[...]*

Nenhum ambicioso que quisesse
Subir a grandes cargos, cantarei,
[...]

Nenhum que use do seu poder bastante
Para servir a seu desejo feio,
E que, por comprazer só vulgo errante,
se muda em mais figuras que Porteio.
Nem, Camenas, também cuideis que cante
Quem, com hábito honesto e grave, veio,
Por contentar o Rei, no ofício do novo,
A despir e roubar o pobre povo!

Nem quem acha que é justo o que é direito
Guardar-se a lei do Rei severamente,
E não acha que é justo e bom respeito
Que se pague o suor da servil gente;
Nem quem sempre, com pouco experto peito,
Razões aprende, e cuida que é prudente,
Pera taxar, com mão rapace e escassa,
Os trabalhos alheios que não passa.

E, em contraponto a essa amarga antiproposição, finalmente uma breve proposição:

Aqueles sós direi que aventuraram
Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida,
Onde, perdendo-a, em fama a dilataram,
tão bem de suas obras merecida. 1

¹ *Lus.*, VII, 84-87.

Enfim, a última proposição - a quarta - situa-se no Canto X, em que Calíope, a Musa como que despersonalizada volta a tutelar o núcleo narrativo que encerrará o poema, «Subindo ao Céu/Altos barões que estão por vir ao mundo».

Ora, nesses núcleos, de certo modo diferenciados, quanto ao conteúdo e também quanto ao modo formal, ritualizados segundo o cânone da epeia, a invocação às Musas retira, por assim dizer, ao poeta, a autonomia da sua própria voz. Remete para uma voz alternativa, a voz da Musa, de que o poeta não seria senão um veículo e um ressoador. Esse factor que se tornou canónico no género épico, implica, no fundo, um certo conceito de poesia: o poeta não é senão intérprete da Musa, e em suma, dos deuses. É ela - ou eles - que falam por seu intermédio. A inspiração toca-o, vinda do alto, como a abelha toca a flor, segundo a belíssima imagem platónica do Diálogo *Íon* 2.

² Cf. nota *supra* (Platão).

Mas o poeta não renuncia à sua própria voz. E o registo da sua voz pessoal está, efectivamente, presente ao longo de todo o poema. É ela que permite uma alternativa discursiva. A partir das duas vozes cria-se, portanto, uma dialéctica interna, ou melhor, uma teia de linhas de tensão que afinal se equilibram no espaço discursivo do poema. Dialéctica entre a voz da Musa, seja de

Calíope, das Tágides ou das Ninfas do Mondego, e a voz do poeta; nesta, entre o discurso existencial e o discurso histórico; entre o humano, no sentido universalizante, e o colectivo, historicamente marcado por uma finitude.

Ora, é segundo uma técnica que se faz a inserção das duas vozes do poema. E essa técnica é esta: se a voz da Musa diz respeito à factologia, quer histórica quer ficcionária e em relação com os pressupostos da proposição, é esse mesmo nível narrativo que se torna motivação para a mudança de voz. O nível factológico, cantado em nome da Musa, torna-se o motivo para, em seu próprio nome, assumir a sua própria voz. Tecnicamente, o poeta reserva, como espaço discursivo para essa voz, a parte final de cada Canto. Debrucemo-nos, então, sobre o final do Canto I, depois do relato das insídias e perigos ultrapassados pelos navegantes, onde se exprime, liricamente, a voz do poeta:

Oh! Grandes e gravíssimos perigos,
Oh! Caminho da vida nunca certo,
Que, aonde a gente põe sua esperança,
Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar, tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte aprecebida,
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno,
Contra um bicho da terra tão pequeno? 1

1 Lus.. I. 105-106.

Se a motivação factológica para este excuro havia sido, portanto, as ciladas e insídias, eis que, de súbito, se verifica uma dilatação em relação a essa motivação: o caminho incerto da desejada Índia metamorfoseia-se, por meio de uma extrapolação, em «caminho da vida nunca certo», e engendra, obviamente, um sentido existencial assumido. Não se trata já do Capitão da armada e da sua tripulação; trata-se, sim, de um «fraco humano, bicho da Terra tão pequeno», contra o qual se erigem, severas, as forças da Terra, do Mar, e do Céu. E essa noção, recém-aprendida, do homem não já como anjo caído, ou, semelhante a Deus, exilado do Jardim Genesíaco, parece ser, de facto, uma ideia sobre a qual Camões se debruça em meditação. Também na Canção IX, talvez a mais amarga e subtilmente mortificadora, ele diria:

Somente o céu severo
As estrelas e o fado sempre fero
Com meu prepétuo dano se recreiam,
Mostrando-se potentes e indignados,
Contra um corpo terreno,
Bicho da terra, vil e tão pequeno.

«Corpo terreno, bicho da terra vil e pequeno», enfim «fraco humano», contra ele se conjugam todas as forças elementares: a água, o ar, a terra e o fogo, no brilho insensível das estrelas.

Ora este passo do Canto I - e porque no Canto I - constitui o início de um percurso ou de um processo de metamorfose. Metamorfose no sentido inverso da metamorfose circeana, em que a feiticeira homérica transforma os homens, companheiros de Ulisses, em porcos (mito a que, como já vimos, Camões alude no soneto *Um mover de olhos brando e piedoso*). Em sentido inverso também da metamorfose kafkiana que transforma o homem em monstruoso insecto - bicho terreno.

Mas, neste caso, há, pelo contrário, uma proposta diferente. O ser inicial, sobre o qual vai operar-se a metamorfose é o bicho da terra, imagem degradada do fraco humano.

Ora, essa proposta amplia-se ou explicita-se num novo registo da voz do poeta:

Cometeram soberbos os Gigantes,
Com guerra vã, o Olimpo claro e puro,
Tentou Perito e Teseu, de ignorantes,
O Reino de Plutão, horrendo e escuro.
Se houve feitos no mundo tão possantes,
Não menos é trabalho ilustre e duro,
Quanto foi cometer Inferno e Céu,
Que outrem cometa a fúria de Nereu. 1

1 *Lus.*, II, 112,

A aventura proposta implica uma tríplice instância geográfica: Inferno, Céu, Mar. Os heróis da catábese, ou descida, isto é, cometimento dos domínios infernais são Perito e Teseu, enquanto gigantes, representam um projecto de anábase ou subida, projecto que se dilata como um percurso inverso ao dos dois primeiros heróis mencionados. A anábase do gigante é de novo evocada no final do Canto IV em que o poeta assume a máscara do Velho do Restelo. Incitamento à subida, via de acesso aos deuses:

Trouxe o filho de Jápeto do Céu
O fogo que ajuntou ao peito humano,
Fogo que o mundo em armas acendeu,
Em mortes, em desonras (grande engano!)
Quanto melhor nos fora, Prometeu,
E quanto pera o mundo menos danos,
Que a tua estátua ilustre não tivera
Fogo de altos desejos que o movera!

Não cometera o moço miserando
O carro alto do pai, nem o ar vazio
O grande arquitecto co filho, dando,
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.
Nenhum cometimento alto e nefando
Por fogo, ferro, água, calma e frio,
Deixa intentando a humana geração.
Misera sorte! Estranha Condição! 2

2 *Lus.*, IV, 103-104.

Trata-se, pois, de um desafio.

Mas, ao tentar perseguir as etapas do discurso paradigmático e metamórfico que o Canto I postula e exige, é no final do Canto VI que, uma vez mais o poeta, em seu próprio nome, serve de guia, numa verdadeira viagem de iniciação. E é ele agora também que diz o **como** e o **para quê** da proposta e do itinerário em curso. Vejamos:

Por meio destes hórridos perigos,
Destes trabalhos graves e temores,
Alcançam os que são de fama amigos
As honras imortais e graus maiores:
Não encostados sempre nos antigos
Troncos nobres de seus antecessores;
Não nos leitos dourados, entre os finos
Animais de Moscóvia zebelinos;

Não cos manjares novos e esquisitos,
Não cos passeios moles e ociosos,
Não cos vários deleites e infinitos,
Que afeminam os peitos generosos,
Não cos nunca vencidos appetitos,
Que a Fortuna tem sempre tão mimosos,
Que não sofre a nenhum que o passo mude
Pela algüa obra heróica de virtude;

Mas com buscar, co seu forçoso braço,
As honras que ele chame próprias suas;
Vigiando e vestindo o forjado aço,
sofrendo tempestades e ondas cruas,
vencendo os torpes frios no regaço
Do Sul, e regiões de abrigo nuas,
Engolindo o corrupto mantimento
Temperado com um árduo sofrimento; 1

¹ *Lus.*, VI, 95-97.

A dialéctica entre o «não» e o «mas» tornou-se violenta. Essa é a resposta ao «como». E o «para quê»?

Destarte se esclarece o entendimento,
Que experiências fazem repousado,
E fica vendo, como de alto assento,
O baxo trato humano embaraçado.
Este, onde tiver força o regimento
Direito e não de affeitos ocupado,
Subirá (como deve) a ilustre mando,
Contra vontade sua, e não rogando. 2

² *Lus.*, VI, 99.

Este parece ser o objecto da metamorfose: a aquisição do conhecimento e, em última análise, o acesso ao alto assento. *Destarte*, portanto, o bicho primordial, o ser amorfo e ignorante, assume, finalmente, o estatuto metamórfico, projectado desde o início do poema. Não é, no entanto, ainda, mais do que um projecto-programa inacabado, cuja realização, ainda virtual, vem dilatar-se nas estâncias finais do Canto IX. É aí que «para quê» é pela primeira vez

nomeado. A sua revelação é gradual, e se, no passo anterior, se chamava apenas alto assento e conhecimento superior, agora esse alto assento e esse conhecimento toma o nome, primeiro, de *fama grande, nome alto e subido, deleitosas honras, preminências, triunfos, palma e louro, glória, maravilha*, para, de imediato, se identificar com a *imortalidade*. Mais, talvez: uma «imortalidade astral» que nos sugere, uma vez mais, sob o véu da ocultação ou da semiocultação deliberada, uma possível raiz nas doutrinas escatológicas de que o *Sonho de Cipião* (Cícero) é uma das mais nobres representações.

Diz o poema:

Porque dos feitos grandes, da ousadia
Forte e famosa, o mundo está guardando
O prémio lá no fim, bem merecido,
Com fama grande e nome alto e subido.

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,
Tethys e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aqueles preminências gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroada
De palma e louro, a glória e maravilha:
Estes são os deleites desta Ilha.

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os Ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valerosas que fazia,
Pelo trabalho imenso que se chama
Caminho da virtude, alto e fragoso,
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso:

Não eram senão prémios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo cos barões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos;
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,
Eneias e Quirino e os dous Tebanos,
Ceres, Palas e Juno com Diana,
Todos foram de fraca carne humana.¹

¹ *Lus.*, IX, 88-91.

O último grau da metamorfose está, pois, clarificado como **divinização**. E esta, o luminoso resultado do árduo e progressivo enobrecimento da «fraca carne humana».

Nas estâncias 142 e 143 do Canto X encerra-se o discurso narrativo. E a metamorfose está realizada. Aí, no mítico espaço da Ilha dos Amores, mercê de «altos manjares excelentes», das «iguarias suaves e divinas», dos «vinhos odoríferos que acima estão da ambrósia que lave tanto estima» (note-se o

insólito da adjectivação), mercê sobretudo, das núpcias hierogâmicas, que vão dar origem a uma descendência heróica, o bicho terreno alcança - finalmente - o estatuto divino e tem acesso ao «nobre mantimento», alimento dos deuses soberanos e senhores. E esse estatuto marca, efectivamente, o termo de um longo percurso, «caminho da virtude alto e fragoso mas por fim doce, alegre e delectoso», no decorrer do qual houvera de atravessar as provas a que tivera de submeter-se a sua fraca humanidade. Provas que não são, afinal, senão o percurso tenebroso mas gratificante de um rito de passagem, que permite o acesso definitivo a uma eternidade, cujo modelo se reencontra algures nos conteúdos da obra camonianiana, nomeadamente, na redondilha *Babel e Sião*. Trava-se então uma dialéctica profundamente criativa entre o querer e o poder e cuja superação conduz, finalmente, ao saber.

Agora, eis que tendes aprendido
Trabalhos que vos façam ser aceitos
Às eternas esposas e formosas,
Que coroas vos tecem gloriosas,
Podeis-vos embarcar, que tendes vento
E mar tranquilo, pera a pátria amada.
Assim lhe disse: e logo movimento
Fazem da Ilha alegre e namorada.

Levam o refresco e nobre mantimento;
Levam a companhia desejada
Das Ninfas, que hão-de ter eternamente,
Por mais tempo que o Sol do Mundo aquece. 1

1 Lus.. X,

É, pois, todo este percurso, envolvendo uma metamorfose transcendente, que se encontra sugerido desde as estrofes iniciais que constituem a proposição do poema.

Invocação

Nos poemas antigos, a Invocação era geralmente feita a divindades mitológicas propícias à poesia e às artes - as Musas ou Camenas. Esperar-se-ia pois, que Camões as invocasse também no início do seu poema, já que todo ele pressupõe a intervenção da mitologia. O poeta, porém, invoca as Tágides (ninfas do Tejo) como émulas das divindades clássicas, tão capazes como elas de conceder uma inspiração qualitativamente igual, mas marcadas por um cunho nacional.

As ninfas do Tejo - por mais de uma vez invocadas (Canto I e final do Canto VII) - dão, pois, ao poema um sentido vincadamente nacional.

Ora, se no poema, como já vimos existem, formalmente, quatro núcleos narrativos, de certo modo diferenciados, ainda que articulados, eles são assinalados também por quatro invocações. E, de acordo com o cânone fixo da epopeia, quatro proposições correspondentes precedem a ritual invocação épica. Estamos pois, perante um poema organicamente multi-estrutural.

Se a primeira invocação convoca as Tágides, como sabemos, a segunda invocação, desta vez a Calíope («Agora tu, Calíope, me ensina o que contou ao Rei o ilustre Gama»), que inicia o Canto **III** e precede a narração do Gama em Melinde, aparece como prelúdio desse segundo núcleo narrativo: um micropoema (não tão pequeno como isso, aliás, já que se estende pelos três cantos centrais e talvez os mais ricos, Cantos **III**, **IV** e **V**). Ora, esse micropoema, tutelado pela Musa invocada, Calíope, exige, segundo o ritual épico, uma proposição. E ela surge, efectivamente, no final do canto anterior, na voz do rei de Melinde:

Mas antes, valeroso Capitão,
Nos conta [...] diligente,
Da terra tua o clima e região
Do mundo onde morais, distintamente,
E assi de, vossa antiga geração,
E o princípio do Reino tão potente
[...]

E assi também nos conta dos rodeios
Longos em que te traz o Mar irado,
Vendo os costumes bárbaros, alheios. [...]1

1 *Lus.*, II, 109-110.

O caso da terceira invocação, que acompanha a terceira proposição é, porém, mais subtil e mais complexo. Ela situa-se no final do Canto **VII** e desencadeia o terceiro conteúdo narrativo que vai ocupar uma parte do Canto **VIII** e cuja estrutura «pictória- tem que ver com a tradição poética clássica.

Ora, se a primeira invocação fora às Tágides e a segunda a Calíope, vemos que, neste momento, são invocadas não só as Tágides, ninfas do Tejo, como também as ninfas do Mondego:

[...] Mas, ó Cego,
Eu que cometo, insano e temerário,
Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,
Por caminho tão árduo, longo e vário!
Vosso favor invoco [...]2

2 *Lus.*, VII, 78.

Remete-se, aqui, para o tom lírico que o Poeta parecia ter abandonado e ao qual renunciara no início do seu poema. Insolitamente, emergem as ninfas do Mondego, inspiradoras da voz pessoal, da função emotiva ou egotista que, ao longo do poema, parecia ter sido relegada. Não pedira ele às Tágides inspiração heróica: «dai-me uma fúria grande e sonora ... de tuba canora e belicosa»³, rejeitando a inspiração lírica, associada ao som ameno da flauta e da avena pastoris? Não é, pois, sozinho, ou seja, desacompanhado, que o poeta empreende, neste passo do poema, uma digressão auto-explorativa? Ele vê-se ao espelho, elabora um balanço do seu percurso vivencial, contemplando-se, não como um Narciso, enamorado de si próprio, mas autocompadecido, como tantas vezes, nas *Rimas*:

3 *Lus.*, I, 4-5.

Olhai que há tanto tempo que, cantando
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
A Fortuna me traz peregrinando,
Novos trabalhos vendo e novos danos:
Agora o mar, agora experimentando
Os perigos Mavórcios inumanos
[...]
Agora, com pobreza avorrecida,
Por hospícios alheios degradado;
Agora, da esperança já adquirida,
De novo, mais que nunca derribado;
Agora, às costas escapando a vida [...]

As ninfas do Mondego aparecem neste passo como auto-inspiradoras enquanto as do Tejo, que haviam tutelado o poema desde o seu início, haviam sido hetero-inspiradoras, propiciando não o discurso autocompadecido mas o discurso da exaltação e do amor da Pátria.

Dedicatória

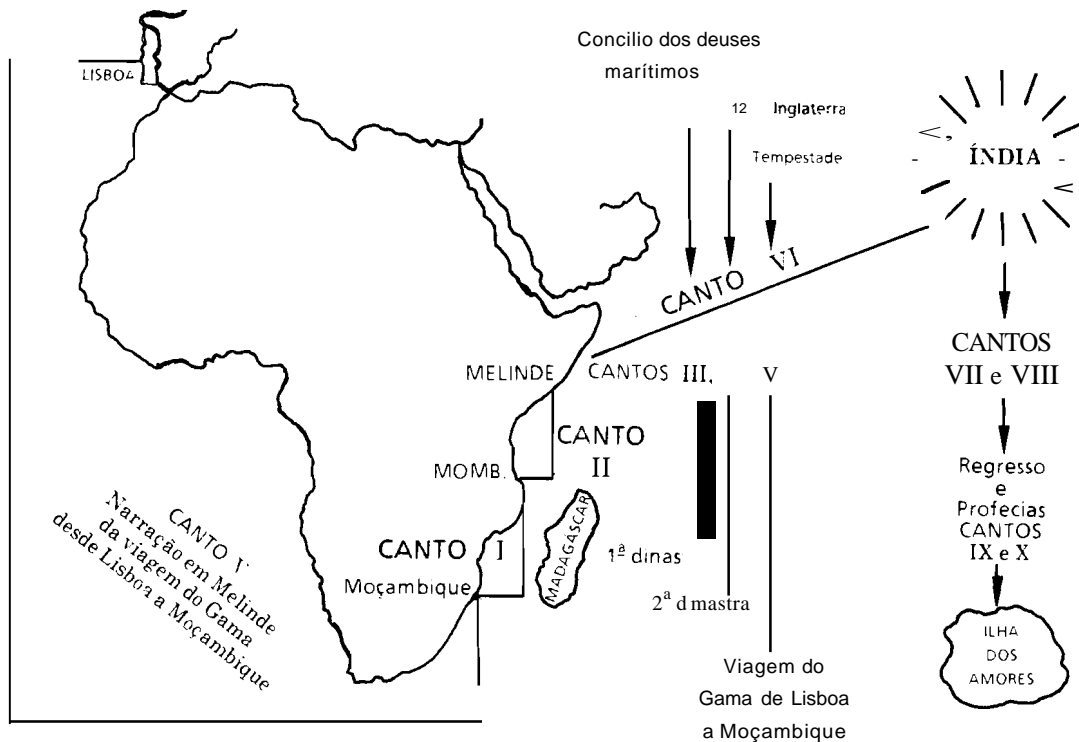
A dedicatória é feita no início do poema a D. Sebastião, personagem considerada pelo autor como destinatário privilegiado e tutelar. No final do poema volta a dirigir-se ao rei, aconselhando-o, com a amargura adquirida nos anos decorridos na elaboração da Epopeia. O facto de, no princípio e no fim do poema, ele se dirigir à mesma personagem é um elemento de notável unidade na sua estrutura, como se, de facto, o Poeta, em presença do seu destinatário, o Rei, declamasse de um fôlego só o poema que lhe dedica.

No entanto, comparando o tom das estrofes que constituem a dedicatória (Canto I, 6-18) com aquelas que constituem o encerramento do poema, ao desconvocar a inspiração pedida às Musas, («No mais, Musa, no mais», Canto X), apercebemo-nos de um considerável abaixamento do nível de exaltação e de euforia com que se desencadeia o discurso épico. O fim do poema constitui por si só o testemunho subtil de uma progressiva perda de entusiasmo que começa a denotar-se a partir do Canto V: quase se podem encontrar as marcas de sucessivas e desgastantes decepções, amarguras e erros, as quais constituíram, como sabemos, uma parte da matéria lírica das *Rimas*.

Narração

A narração (iniciada na estrofe 19 do Canto I) começa já depois de passado o cabo da Boa Esperança, isto é, depois de mais de metade da acção geográfica já efectuada. Toda a acção se concentra, pois, no espaço e no tempo decorrido entre Moçambique e o regresso da Índia.

No esquema seguinte, poderemos situar os episódios e sequências narrativas que integram essa acção:



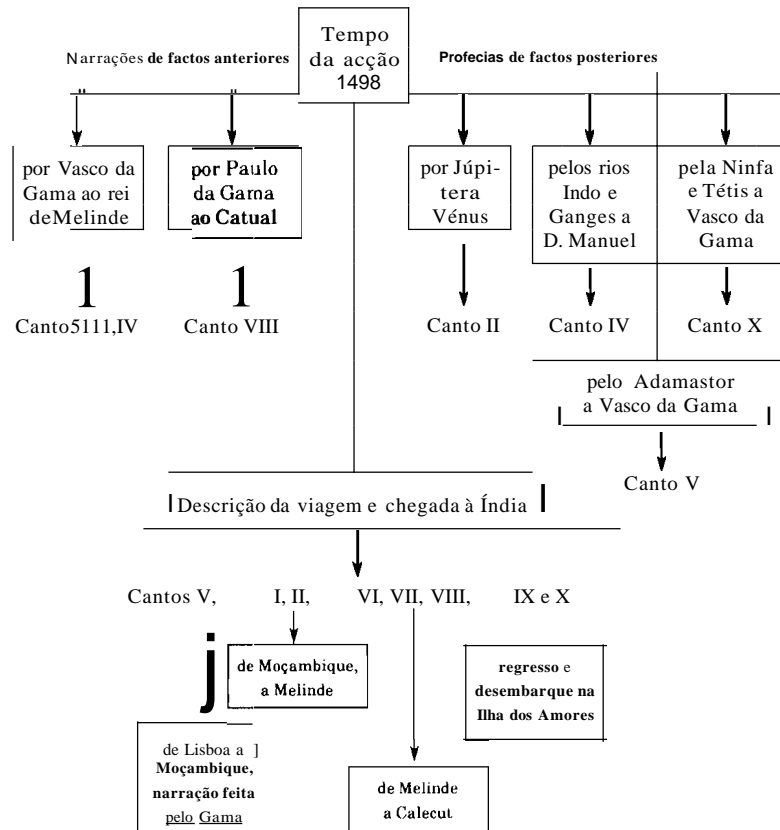
Verificamos então que, sendo o tempo da acção situado em 1498 (data histórica do descobrimento da Índia por mar, pela armada de Vasco da Gama), se inserem nessa acção:

1. factos anteriores a essa data
2. factos posteriores a essa data

Os primeiros, são apresentados pela analepse retórica e correspondem a duas grandes narrativas encaixadas: a de Vasco da Gama ao Rei de Melinde (Cantos III e IV) e a de Paulo da Gama ao Catual (Canto VIII),

Os factos posteriores a 1498 são apresentados pela prolepse retórica, sob a forma de profecias e sonhos, Vejamos quais: de Júpiter a Vénus (Canto II); sonho de D. Manuel (Canto IV); do Adamastor a Vasco da Gama (Canto V); da Ninfa e de Tétis a Vasco da Gama na Ilha dos Amores (Canto X).

O seguinte esquema condensa o que explicitámos:



Tratando-se de um dos maiores poetas líricos da cultura europeia, Luís de Camões foi universalizado a partir de cerca de vinte anos após a sua morte. Poeta português, podemos dizer que nenhum depois dele deixou, de maneira mais ou menos evidente ou confessada, de evidenciar um substrato camoniano. Para mencionar apenas poetas do século XX, citaremos Fernando Pessoa, cuja sugestão camoniana é mais que evidente e também Afonso Lopes Vieira. Dos contemporâneos mencionaremos Manuel Alegre e Sophia de Mello-Breyner, que não hesita em intitular um dos seus sonetos de «Soneto à maneira de Camões». Nos séculos anteriores, a lista seria interminável, desde Rodrigues Lobo, a D. Francisco Manuel de Melo, a Bocage e Marquesa de Alorna entre outros. Acima, talvez de todos, está Almeida Garrett, na elaboração da imagem do «herói romântico» corporizado na figura de Luís de Camões:

V

Terra, e terra da pátria! Debuxada
 Se vê pulando a mágica alegria
 Nos semblantes de todos. Já contentes,
 Um se afigura surpreender o
 Outro à esposa fiel cair nos braços;
 Este da velha mãe, que há tanto o chora,

Ir enxugar as lágrimas aflitas;
Aquele, entre alvoroços e receios,
Não ousa de pensar se ao pai enfermo
Na descarnada mão rugosa e seca
Ósculo filial lhe é dado ainda
Respeitoso imprimir - ou se a ternura,
Se o amor de filho sobre a laje avara
Se irá quebrar de gélido sepulcro
Que em sua ausência - tão longa - lho roubasse.
Qual da amada, que sempre foi constante
- Ou sempre, ao menos, lha pintou de longe
A namorada ideia - perto agora
Começa de temer que tal distância
Separação tamanha e tão comprida,
Novo amante mais perto ... - Mas quem sabe?
Talvez ... - E esse *talvez* é de esperança
Sempre querida, sempre lisonjeira.

VI

Um só no meio de alegrias tantas
Quase insensível jaz: calado e quedo.
Incostado à amurada, os olhos fitos
Tem nesse ponto que negreja ao longe
Lá pela proa, e cresce a pouco e pouco.
Era esse o extremo promontório
Que dos montes de Cíntia se projecta
Sobre o fremente Oceano que na base
Tremendo quebra as inroladas vagas.
No gesto senhoril, mas anuviado
de sombras melancólicas, impresso
Tem o carácter da cordura ousada
Que os filhos inobrece da vitória:
Gesto onde o som da belicosa tuba
Jamais a cor mudou, nem feito indigno
Tingiu de pejo vil. Na tez crestada
Honrada cicatriz, que invergonhara
Adamados de corte, dá realce
Às feições nobres do gentil guerreiro.
Desses olhos que a luz ateou do ingenho,
Quem um dos lumes apagou? - A guerra
No campo das batalhas. Um que resta
Vivaz centelha, e ávido se alonga
À recobrada pátria. - «Pátria», disse
Em voz tão baixa, que a tomaras antes
Pelos ecos do interno pensamento
Falando ao coração sem vir aos lábios,
«Pátria, alfim torno a ver-te». - E lacerando
Entre os lábios mordidos o ai sentido
Que as impiedosas palavras lhe seguia,
Recaíu na tristeza taciturna
De que a ideia da pátria o despertara.
[...]

XVIII

- Quem é esse?
O filho melancólico da guerra.
Leu-lhas: e um sentimento quase inveja ...
Não é tão baixo - e amarga, oh! mais do que ela!
Lhe trouxe do mais íntimo do peito
Um suspiro que morre à flor dos lábios,
E sufocado ao coração reflecte.
Aguda foi a dor, acerbo o espinho
Que esse ai lhe punziu d'alma. - Quem soubera
Os mistérios desse ai! Quem revelara
Os segredos do incógnito guerreiro!
Consome-o acaso a eiva da doença?
De mal vingada afronta a injúria o rala?
Injustiças dos homens o perseguem?
Ou são penas d'amor? - Silêncio! deixa
Ao coração do triste o seu segredo,
Espreitar indif'rente os pensamentos
Que os lábios do infeliz fecham no peito.
Curiosidade é vã, mal generosa
E de ânimo insensível: não exijas,
Se o podes consolar, preço tão duro
Por teus confortos. Pouco vale a dextra
Que não enxuga as lágrimas do aflito,
Sem lhe rasgar primeiro os seios d'alma
Para lhe esquadrinhar do pranto a causa.

XIX

O escaler abicou na praia amiga,
E a suspirada terra enfim pisaram
Os desafeitos pés. Quantas penúrias,
Quantos perigos, desalentos, sustos
Em viageiras fadigas se hão penado.
Este momento só, esta alegria,
Oh quão sobejo as paga! O sentimento
Quase devoto com que beja o nauta
As arejas da pátria, é porventura,
Na peregrinação da nossa vida,
- Se exceptuas a morte - o mais solene.

(Desembarcado, Camões acha-se na praia com o velho missionário,
de quem aceita a hospitalidade). 1

1 Almeida Garrett, *Camões*,
Canto I.

TEMA 5: A Literatura de Catástrofe: a *História Trágico-Marítima*.

A obra intitulada *História Trágico-Marítima* é uma compilação efectuada no século XVIII, em dois volumes, publicados respectivamente em 1735 e 1736 por Bernardo Gomes de Brito, que se propusera reunir na mesma obra relatos (relações) de naufrágios ocorridos durante o século XVI e início do XVII. Algumas dessas narrativas corriam em folhas avulsas e correspondiam à ansiedade e ao interesse quase febril da população em relação aos desastres marítimos que, de uma maneira ou de outra, envolviam os que ficavam. Os naufrágios ocorriam, com efeito, com uma frequência cada vez maior e os objectivos dos seus relatores eram, em princípio, os mesmos do seu compilador: impedir futuros desastres, mostrando, talvez, através das funestas consequências, como poderiam ser evitados.

A causa fundamental da maior parte desses naufrágios residia na **ambição** excessiva do lucro, ocasionando a sobrecarga da embarcação, a má reparação dos cascos, bem como a partida fora dos tempos aconselháveis para a navegação, com vista à valorização concorrencial das mercadorias. Além dessas e doutras circunstâncias cuja responsabilidade cabia quer aos capitães e armadores, quer aos diferentes membros da tripulação, há que citar os ataques frequentes de corsários, chineses, franceses e holandeses, os quais ocorriam principalmente nas viagens de regresso e que infestavam os mares.

De autorias várias ou anónimos, estes relatos não apresentam um estilo único, mas sim características comuns. Muitas vezes contadas por sobreviventes ou por aqueles a quem directamente estes as haviam relatado, estas narrativas, geralmente caracterizadas por um tom patético, despojado de retórica e de erudição apresentam um tom dramático e por vezes pavoroso, dão conta de espantosas situações da realidade humana e da aventura pessoal.

São textos despídos de toda a intertextualidade, directamente decorrentes de uma situação, sem objectivo e sem intencionalidade mimética alguma. Trata-se de testemunhos presenciais:

E tanto que ela [a manhã] começou de esclarecer, partimos, caminho da praia, a buscar alguma roupa com que nos reparássemos, a qual achámos toda coberta de corpos mortos, com feios e disformes gestos, que davam bem evidentes mostras das penosas mortes que tiveram, jazendo nus per riba, outros per baixo daqueles penedos, e muitos a que não pareciam mais que os braços e pernas ou cabeças: e os rostos estavam cobertos de areia ou de caixas ou de outras diversas cousas; e não era aqui pequeno o lugar que a infinidade de perdidas fazendas ocupava, porque tudo quanto podíamos estender os olhos de e outra parte daquela praia, estava cheia de muitas odoríferas drogas e outra infinita diversidade de fazendas e coisas preciosas, jazendo

¹ *Naufração da nau S. Bento.*
Cf «Antologia».

muitas delas ao redor de seus donos, a quem não tão somente não puderam valer na presente necessidade, mas ainda a alguns, de quem eram sobejamente amadas na vida, com seu peso foram causa da morte; e verdadeiramente que era ua medonha e lastimosa representação ver a confusa ordem com que a desventura tinha tudo aquilo ordenado e que bastava a memória daquele passo para não ser havida a pobreza por tamanho mal que, por lhe fugir, deixemos a Deus e ao próximo, pátria e pais. irmãos e amigos, mulheres e filhos, e trocando tantos gostos e quietações pelos sobejos que cá ficam [...] 1

Libertos das peias e sanções da sociedade, assaltados pelo terror iminente da morte, os náufragos entregam-se, muitas vezes, aos mais profundos e ocultos instintos. Por isso, na *História Trágico-Marítima* se entrelaçam a cada passo a brutalidade e a abnegação, a animalidade e a grandeza moral, a força dos instintos e a sublimação deles. O sacrifício da própria vida, a tentação da rapina e até do canibalismo, invadem essas páginas trágicas.

Se Os *Lusíadas* haviam sido uma epopeia de glória, a *História Trágico-Marítima* não é menos uma epopeia, mas **de morte e de pavor**. Lembremos, por exemplo, o silêncio impressionante de Manuel de Sousa ao ver mortos a mulher e os filhos (*Naufração do galeão grande «S. João» na Terra do Nata!*), o sacrifício dos irmãos Ximenes (*Naufração da nau «Santigowi e a confissão pública do grande pecador, possuído de pânico em frente da morte: teremos uma noção da violência das situações humanas que se nos deparam.*

São os seguintes os relatos compendiados por Bernardo Gomes de Brito:

Naufração do galeão grande S. João na Terra do Natal (1552).

Naufração da nau S. Bento no Cabo da Boa Esperança (1554).

Naufração da nau Conceição nos baixos de Pêro dos Banhos (1555).

Naufração das naus Águia e Garça (1559).

Naufração da nau Santa Maria da Barca (1559).

Naufração da nau S. Paulo na ilha de Samatra (1561).

Naufração da nau de Jorge de Albuquerque Coelho (1565).

Naufração da nau Santiago (1585).

Naufração da nau S. Tomé (1589).

Naufração da nau Santo Alberto (1593).

Naufração da nau S. Francisco (1596).

Naufração do galeão Santiago e nau Chagas (1602).

De todos estes relatos ou relações, a mais célebre é a primeira, da autoria de Jerónimo Corte-Real, referindo-se a um episódio que apaixonou escritores e poetas e de que Luís de Camões dá conta, inserindo-o no discurso catastrófico e punitivo do Adamastor a Vasco da Gama:

Outro também virá, de honrada fama,
Liberal, cavaleiro, enamorado,
E consigo trará *afermosa* dama
Que Amor por *grão* mercê lhe terá dado.
Triste ventura e negro fado os chama
Neste terreno meu, que, duro e irado,
Os deixará dum cru naufrágio vivos,
Pera verem trabalhos excessivos.

Verão morrer eom fome os filhos caros,
Em tanto amor gèrados e *nacidos*:
Verão os Cafres, ásperos e avaros,
Tirar à linda dama seus vestidos;
Os cristalinos membros e preclaros
À calma, ao frio, ao ar, verão despídos,
Despois de ter pisada, longamente,
Cos delicados pés a areia ardente.

E verão mais os olhos que escaparem
De tanto mal, de tanta desventura,
Os *dous* amantes míseros ficarem
Na Iérvida e *implacabil* espessura.
Ali, *despois* que as pedras abrandarem
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,
Abraçados, as almas soltarão
Da *afermosa* e misérrima prisão. 1

, *Lus.*. V, 46-48.

Posteriormente à compilação de Bernardo Gomes de Brito - necessariamente incompleta - outras relações foram recolhidas por Damião Peres (Porto, 1942-43), encontrando-se, no entanto, muitas delas ainda dispersas.

Se, por *História Trágico-Marítima* entendermos, em sentido restrito, as compilações existentes, não podemos, no entanto esquecer que a matéria trágica e marítima está presente com enorme vigor e persistência em toda a cronística da Expansão e também na obra de Fernão Mendes Pinto. Os *Lusíadas* remetem também para a dimensão trágica da vivência dos Descobrimentos e da Expansão - vivência que não deixou de servir de motivo e enquadramento para a criação literária portuguesa:

Saudades Trágico-Marítimas

Chora no ritmo do meu sangue o Mar.

Na praia, de bruços,
fico sonhando. fico-me escutando
o que em mim sonha e lembra e chora *alguém*:
e oiço nesta alma minha
um longínquo rumor de ladainha,
e soluços,
de além ...

Chora no ritmo do meu sangue o Mar.

São meus Avós rezando,
que andaram navegando e que se foram
olhando todos os céus;
são êles que em mim choram
seu fundo e longo adeus,
e rezam na ânsia crua dos naufrágios;
choram de longe em mim, e eu oiço-os bem,
choram de longe, em mim, sinas, presságios,
de além, de além ...

Chora no ritmo do meu sangue o Mar.

Naufraguei cem vezes já ...
Uma, foi na nau *San Bento*;
e vi morrer, no trágico tormento,
dona Lianor de Sá:
via-a nua, na praia áspera e feia,
com os olhos implorando
- olhos de espôsa e mãe -
e vi-a, seus cabelos desatando,
cavar a cova e enterrar-se na areia.
E sozinho me fui p'la praia além ...

Chora no ritmo do meu sangue o Mar.

Escuto em mim: - oiço a grita
da rude gente aflita:
- Senhor Deus, misericórdia!
- Virgem Mãe, misericórdia!
Doidos de fome e de terror varados,
gritamos nossos pecados
e sai de cada bôca rouca e louca
a confissão!
- Senhor Deus, misericórdia!
- Misericórdia, Virgem Mãe!
E o vento geme
no bulcão
sem astros;
anoitecemos sem leme,
amanhecemos sem mastros!
E o mar e o céu, sem fim, além ...

Chora no ritmo do meu sangue o Mar.

Ah! Deus por certo conhece
minha voz que se ergueu, branca e sozinha.
- flor de angústia a subir aos céus varados
p'la dor da ladainha!
Transido, o clamor da prece
do mesmo sangue nos veio.
Deus conhece os meus olhos alongados
onde o mar e o céu deixaram

um pouco de vago anseio
nesse mistério longo do seu halo ...
Rezam em mim os *outros* que rezaram
e choraram também;
há um pranto português, e eu sei chorá-lo
com lágrimas de além ...

Chora no ritmo do meu sangue o Mar.

Oh meu amor, repara
nos meus olhos, na sua mágoa clara!
Ainda é de além
o meu olhar de amor
e o meu beijo também;
se sou triste, é de outrora a minha pênna,
de longe a minha dor
e a minha ansiedade.
Vê como te amo, vês?
Meu sangue é português,
minha pele é morena,
minha graça a Saudade,
meus olhos longos de escutar sem fim
o além, em mim ...

Chora no ritmo do meu sangue o Mar ...¹

¹ Afonso Lopes Vieira, *Ilhas de Bruma*.

Mas debrucemo-nos ainda sobre a história dos dois irmãos, Gaspar e Fernão Ximenes, a bordo da nau "Santiago»:

[A nau «Santiago» perdera-se junto da ilha de S. Lourenço. Tentam, pois, os náufragos salvar-se num pequeno batel e, não havendo lugar para todos, tornava-se necessário sacrificar uma parte dos ocupantes].

E estando já botadas ao mar dezassete pessoas, disse um dos do batel, que se não nomeia por evitar escândalo, que não era justo que se salvassem dous irmãos, os quais eram Gaspar Ximenes e Fernão Ximenes, homens honrados, naturais de Lisboa ... E, consultando os que davam a sentença, se mandou que um deles fosse lançado ao mar; e pegando logo os que davam a execução em Gaspar Ximenes, que, posto que mais velho, era menor de corpo que seu irmão e mais delgado de carnes, saltou seu irmão Fernão Ximenes donde estava e, com o amor fraternal com que o amava, o tirou das mãos de todos, puxando por ele pela roupeta, e dizendo que o deixassem falar com Duarte de Melo; o qual, com as mãos pegadas em seu irmão, sem o largar, se virou para Duarte de Melo e lhe disse:

- Oh, senhor Duarte de Melo, não há remédio senão ir um de nós ao mar?

Duarte de Melo lhe não respondeu mais que chorando pelos seus olhos e levantando os ombros, como quem lhe queria dizer que não podia ser; respondeu Fernão Ximenes ... que, já que não podia ser outra cousa, que ficasse seu irmão, que era mais velho que ele e pai de suas irmãs, e que o lançassem a ele ao mar; e em dizendo isto o lançaram, ficando com tanto ânimo como se o botaram em alguma praia de gente amiga ... lembrando-se mais este generoso mancebo da obediência que devia a seu irmão mais velho,

† Manuel Godinho Cardoso,
*Relação do naufrágio da nau
Santiago.*

que ele conhecia por pai ao bem e remédio de sua mãe e irmãs, que do que
convinha a sua vida, tendo esperança na misericórdia de Deus [...] Permitiu
Nosso Senhor chegar a hora em que queria pagar a este mancebo tão grande
obra de caridade como fizera ...

[... ... e Fernão Ximenesfoi salvo. juntamente com seu irmão.] 1

A densidade trágica da situação humana proposta - o sacrifício executório imposto a uma parte dos ocupantes da nau - não dá lugar a nenhuma divagação descritiva. A economia do texto apresenta uma narratividade acelerada e linear, sem que, contudo, se perca o significado patético e humanista da cena. A barbaridade da solução - escolher arbitrariamente os que seriam lançados ao mar - é temperada pela reacção de piedade humana do próprio capitão, Duarte de Melo, que encara tal ofício como uma penosa obrigação a que não se furta, mas que cumpre dolorosamente e que o responsabiliza perante os que podem sobreviver. O episódio termina, ao contrário de muitos dos que constituem a *História Trágico-Marítima*, com o salvamento.

O emprego do discurso directo na fala de Fernão Ximenes, dirigindo-se a Duarte de Melo tem, como efeito literário, a proximidade da comunicação e desencadeia a emergência da comoção de Duarte de Melo e do seu desalento impotente, denunciado pelo «levantar de ombros». Por outro lado, os motivos que levaram «os que davam a sentença» a escolher para lançar ao mar Gaspar Ximenes e os motivos que levaram Fernão a querer sacrificar-se em lugar de irmão, dão conta de um certo número de categorias e valores sociológicos.

Notaremos também que, pertencendo o texto a uma narrativa que circulou pouco depois dos acontecimentos referidos, esse facto se reflecte numa emotividade que denota o envolvimento pessoal do narrador com os acontecimentos narrados.

Epítome

Procurou-se ao longo desta Unidade caracterizar o Renascimento português aludindo à sua especificidade no que respeita à convivência tanto de valores tradicionais como clássicos.

A propósito de Sá de Miranda e António Ferreira, atribui-se-lhes a intenção clara de reabilitação da herança clássica contextualizada no Portugal quinhentista, chamando-se, ainda, a atenção para o valor moralista e doutrinário das suas obras, defesa da Língua Portuguesa e criação de uma arte poética.

Abordou-se a problemática da Literatura de Viagens decorrente da expansão portuguesa como constituindo um tipo de criação literária perfeitamente original, já que remete para uma realidade intensamente vivida.

A propósito do grande Poeta que foi Camões, salientou-se a coexistência na sua obra dos aspectos lírico e épico, da exploração do 'eu' *versus* a nova realidade circundante à criação da epopeia nacional, onde concilia vivência e convenção. Finalmente, observou-se a emergência de **um** novo género composto pelos relatos de naufrágios que constituem a chamada *História Trágico-Marítima*.

Bibliografia sugerida

CHAVES, Castelo Branco, *Os Livros de Viagens em Portugal no século XVffI e a sua Projecção Europeia*, Biblioteca Breve, Lisboa.

DIAS, J. S. da Silva, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Biblioteca Breve, Lisboa.

EARLE, T. F., *Castro de António Ferreira*, Textos Literários, Comunicação, Lisboa, 1990.

GARCIA, Alexandre M., *Poesia de Sá de Miranda*, Textos Literários, Comunicação, Lisboa.

LANCIANI, Giulia, *Os Relatos de Naufrágios na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, Biblioteca Breve, Lisboa.

MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Introdução à Poesia de Luís de Camões*. Biblioteca Breve, Lisboa.

PINTO-CORREIA, J. David, *Autobiografia e aventura na Literatura de Viagens: a «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto*, Textos Literários, Comunicação, Lisboa.

PRADO COELHO, Jacinto, *Originalidade da Literatura Portuguesa*, Biblioteca Breve, Lisboa.

SIMÕES, Manuel, *A Literatura de Viagens nos Séculos XVI e XVII*, Textos Literários, Comunicação, Lisboa.

4. Maneirismo e Barroco. As crises convergentes.
Vivências e derivas do tempo

Objectivos

Após a leitura reflexiva desta Unidade, o aluno deverá estar apto para:

Aperceber-se da complexidade vivencial e epistemológica da época em causa.

Enquadrar estética, cultural e ideologicamente a obra lírica, épica e didáctica de Rodrigues Lobo, identificando heranças e inovações.

Reflectir sobre a complexidade do tempo, os grandes temas do Barroco, como conteúdo das representações poéticas contidas na *Fénix Renascida* e no *Postilhão de Apolo*.

Situar, como pólos divergentes na mesma época e nos mesmos contextos, Dom Francisco Manuel de Melo, o visionário utopista P.^a António Vieira e, ainda, o P.^a Manuel Bernardes.

TEMA 1. A Arte e a Vivência de um Anti-Renascimento. A tentação da verticalidade

Não cabe neste lugar empreender a discussão teórica em torno dos conceitos de **Maneirismo** e de **Barroco** que, interpenetrando-se, em conciliação ou em antagonismo, definem não talvez uma época mas um posicionamento perante as formas diversificadas da realidade. Longe de coincidir, como, por vezes, em alguns manuais se sugere, com os limites seculares, é possível ver o Maneirismo invadindo já a obra de poetas da segunda metade do século XVI, ou do seu último quartel. Coexiste, embora a eles de algum modo se oponha, com o Renascimento e o Classicismo: é por isso que alguma crítica actual pode relacionar a obra épica de Camões com uma dominância renascentista e a sua obra lírica com uma dominância maneirista. As relações entre Renascimento e Maneirismo¹ constituem, pois um paradoxo: coexistência e oposição, já que o Maneirismo é, de algum modo, como o chamou aquele crítico (na esteira, aliás, de doutrinadores como Wölfflin (1888), e mais tarde, entre 1920 e 1950, Damaso Alonso, Jorge Guillén, etc.), Anti-Renascimento ou Contra-Renascimento. Com efeito, se horizontalidade, proporção, serenidade caracterizam a arte renascentista, a tentação da verticalidade, da profundidade, da perscrutação do insondável, caracterizam, cada um a seu modo, Maneirismo e Barroco: respostas diferentes para as mesmas angústias e as mesmas crises.

É por isso que, em simultâneo ou na sequência próxima do fenómeno maneirista, surge o problemático gesto do Barroco:

[...] o tema da ilusão e da efemeridade da vida adquire na poesia maneirista uma expressão pungente e agónica, reflexo de profunda turbacão interior, ao passo que na poesia barroca o mesmo tema se corporiza numa expressão mais exteriorista, não raro teatral e grandiloquente, numa linguagem saturada de elementos sensoriais, denunciadora de um estado de espírito bem diferentes do Maneirismo.²

Poderemos então dizer que a dinâmica maneirista será de interiorização, a dinâmica barroca de exteriorização. O Maneirismo exprime o «desenho interior», o distanciamento da realidade física; problematiza a moral e o pensamento filosófico, através de uma forte tendência abstractizante; releva de complexidades psicológicas e de fantasmas interiores; exprime-se como uma arte áulica e de elites, preciosista e cortês, anti-realista, usando sábia e subtilmente de uma retórica sóbria e às vezes fria. Pelo contrário, o Barroco exprime uma violência sensorial, apelando para o gozo de sensações; o mundo físico, sensorial e concreto, a arte realista e popular são a matéria de que é feita a poesia, de robusta vitalidade; rompe com a tradição petrarquista que o Maneirismo acolhe e de algum modo reformula; não põe limites à fogosidade da imaginação, da abundância e magnificência decorativa e retórica; joga entre a ostentação ritual e a jocosidade. Todavia, na proximidade e convivência,

¹ Vítor M. Aguiar e Silva, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, 1971 e *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Almedina, Coimbra, 1988.

² Vítor M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 478.

Maneirismo e Barroco convergem numa temática comum, em que a fugacidade do(s) tempo(s), engano e desengano, transitoriedade do Bem e da Vida aparecem e reaparecem transfigurados segundo metamorfoses sucessivas. Convergem também no gosto dos contrastes marcadamente violentos, na agudeza dos conceitos, no uso de metáforas inéditas e surpreendentes, de complicações verbais, de uma arquitectura insólita na construção do discurso.

¹ *O Barroco*, Vega, 1990 [1908-1945].

Para Eugénio D'Ors ¹, o Barroco é um fenómeno trans-histórico, ligado sempre à «voluptuosidade do nostálgico», surgindo sempre como lógica sequência da magnitude do Clássico. É por isso que afirma, aforisticamente: «Como se parecem Alexandria e o século XVII! ...»²

² *Op. cit.*, p. 19.

³ *Teoria da Literatura*, p. 454 ss.

Para Aguiar e Silva, porém, trata-se de um «fenómeno histórico», para o qual aponta datas fronteiriças ³, ainda que não coincidentes no espaço cultural europeu. No caso português, para aquele crítico, «o maneirismo manifesta-se na segunda metade do século XVI e nas duas primeiras décadas do século XVII [...]»⁴. É pois, segundo essa tese, na proximidade significativa da década de 40 do século XVII que o Barroco eclode, na pujança de um enorme ímpeto vital. Aí, mais uma vez, reencontramos indefinidas fronteiras através das quais se pode postular um debate que só já no nosso século recuperará e dignificará um registo estético-literário que fora muitas vezes e durante largo tempo confundido e identificado com uma mera perversão estética, o reino ostentatório do mau gosto, da monstruosidade de um clássico corrompido e decomposto. A crítica moderna, porém, sobretudo a partir da obra analítica, reflexiva e empolgada de Eugénio d'Ors, a partir das primeiras décadas deste século, coloca a questão em termos bem diferentes, aliás recuperados e assumidos pela crítica: o Barroco não seria a derivação decadente do estilo clássico, mas uma réplica revoltosa e contestatária que ciclicamente reaparece.

⁴ *Op. cit.*, p. 479.

Opõe-se a esse estilo clássico, ainda que de modo diferente o Maneirismo. Se este, segundo Vítor Aguiar e Silva, como vimos, é uma interiorização da angústia, a consciência de um mal-estar existencial da raiz metafísica e ontológica, o Barroco, por seu lado, é o registo compensatório dessa angústia, a resposta exuberante, a vocação cósmica e naturalista, expressa através de modelos estéticos às vezes cruelmente ligados ao concreto e ao imediato.

A problemática religiosa, a consciência católica exacerbada pelos valores tridentinos, costuma ser associada à emergência do Barroco, quer na sua fase triunfalista, reflectindo e antecipando o gozo da Igreja triunfante, quer na sua fase conturbada, sob a violenta opressão censória dependente do Santo Ofício.

Contudo, e se tivermos em conta o facto de que a própria designação do Barroco evoca, pela sua etimologia, uma origem portuguesa, terá de ser significativo que esse modelo estético e literário assuma, no conjunto do fenómeno europeu, dimensão e recorte próprios. O Barroco contém, em si mesmo, capacidade de resposta a uma sensibilidade colectiva exacerbada do ponto de vista social e político pela perda da independência após a morte sem descendência de Dom Sebastião em Alcácer Quibir (1578). A união das coroas

castelhana e portuguesa, sob Filipe II, o Demónio do Meio-Dia, gera uma nostalgia, sobretudo popular, pela «perda liberdade», nostalgia que encontra expressão e, compensação quer na «fúria» barroca, quer numa literatura, às vezes críptica, que se insere no que Hernâni Cidade chamou «literatura autonomista».

A produção literária portuguesa reflecte uma situação de subalternização cultural que a leva, quer pelos caminhos de um ressentimento recalcitrante, quer pela via da aceitação que se manifesta até na prática de um bilinguismo literário que, aliás, já no século XVI, favorecido pela política das alianças matrimoniais com Castela se vinha manifestando. É assim que numerosos poetas e escritores utilizam as duas línguas, o português e o castelhano e alguns deles até preferem a língua estrangeira, como mais aparelhada para a circulação e difusão da obra.

A língua portuguesa, porém, e com ela a parte da literatura portuguesa que podemos fazer coincidir com a utilização do português, como língua de expressão literária, resistente durante os sessenta anos de monarquia dual (1580-1640) emergirá reforçada pela pena de alguns dos maiores vultos literários portugueses, entre os quais Rodrigues Lobo, o Padre António Vieira, Dom Francisco Manuel de Melo.

Em síntese, podemos dizer que o movimento literário do século XVII constitui, de certo modo, uma natural evolução do século anterior e, ao mesmo tempo, uma revolução anti-clássica.

Para além de certo rebuscamento e afectação, representa a angustiada procura da beleza através de um desequilíbrio que não é senão a expressão de uma ou várias crises interiores. A arte barroca representa a angústia do fugaz, do inconstante e a tentativa desesperada para fixar a realidade em permanente e fugitiva mobilidade.

Se, em algumas das composições deste período se pode, encontrar o que equivocadamente já foi possível designar como uma «viciosa retórica», no empolamento e na afectação do estilo, a realidade é que o verdadeiro fundo de muitas outras enquadra uma nova angústia e uma nova maneira de estar no mundo, a busca desesperada de uma saída de que o labirinto e a espiral são a imagem recorrente. Ou, pelo contrário, a labareda contorcida ou os espelhos paralelos, reflectindo a infinitude. O corpo humano, perdendo proporção, ganha intensidade; a natureza redimensiona-se, o tempo e o espaço tornam-se categorias vivenciais. Em simultâneo, o registo paródico constitui a outra vertente de estruturas de ressentimento, repulsa e revolta.

Como sublinha Maria Lucília Pires ¹ «o poeta barroco ri de tudo: de si próprio e dos outros, de defeitos físicos e morais, de costumes da sociedade, de carências materiais; ri de poetas e da própria poesia, de tópicos e textos literários». O discurso recalcitrante encontra-se com a paródia, a ironia aguda ou, até com a sátira ora violenta ora grosseira.

¹ *Poetas do Período Barroco*, ed. Comunicação, Lisboa, 1985, pp. 39-40.

Os poetas desta época recorrem e reinventam ou seleccionam e reinterpretam como matéria diferida o capital temático de que o Renascimento se apropria.

Assim, a angústia do tempo, que vivera e frutificara no lirismo desde os prenúncios do Renascimento, recuperação da reflexão antiga, aliás, assume com o Barroco uma dimensão mais ampla e mais profunda: a reflexão sobre o fluir cíclico da Natureza, o «eterno retorno» das coisas naturais, cuja manifestação mais evidente ou mais visível reside no ciclo solar das estações ou no ciclo lunar (já pressentido pelos poetas do *Cancioneiro Geral*) e retomada a partir de Sá de Miranda, de Luís de Camões e de Diogo Bernardes, no século anterior. Agora, porém, com mais ressentimento e mais angústia. O tempo, recuperável para as coisas, torna-se o grande delapidador da vida dos homens. E esse sentido das mudanças, da fragilidade, da ilusão e do engano e a variedade ou inconstância como temas recorrentes que invadem a poesia de Frei Jerónimo Baía, António Barbosa Bacelar, Soror Violante do Céu, Francisco de Vasconcelos, Baltasar Estação e tantos outros. Estruturas binárias (veste nasce, outro morre»), vinculadas a um forte concretismo, marca do barroco («ribeiro», «rouxinol», «leão»), terminam na negativização absoluta: NADA. É o caso do soneto de António Barbosa Bacelar, por exemplo, que pode considerar-se paradigma de uma temática na qual convergem as grandes preocupações do homem seiscentista: a Morte e a Vida.

Vejamos:

Este nasce, outro morre, acolá soa
Um ribeiro que corre, aqui suave
Um rouxinol se queixa brando e grave
Um leão com rugido o monte atoa

Aqui corre uma fera, acolá voa
C'o grãozinho na boca ao ninho uma ave;
Um derruba o edifício, outro ergue a trave,
Um caça, outro pesca outro enfuroa [...]

Para terminar: «Oh mundo, oh sombra, oh zombaria, oh nada!».

Pertinente parece, pois, como reflexão final em torno da problematização do Barroco, a brilhante reflexão de Eugénio d'Ors:

[...] o Barroco é o idioma natural da cultura, aquele por meio do qual a cultura imita os procedimentos da natureza.¹

¹ *Op. cit.*, p. 87.

TEMA 2. **Francisco Rodrigues Lobo, entre o lirismo e a didáctica. A *Corte na Aldeia* e a trilogia de Lerenó**

Francisco Rodrigues Lobo nasceu em Leiria (1528-1620). Fez estudos universitários em Coimbra, onde alcançou o bacharelato em Direito. Estreou-se precocemente nas letras, publicando a sua primeira compilação poética aos dezasseis anos. Viveu durante o domínio filipino, nunca se resignando com a situação política, manifestando embora discretamente, em toda a sua obra, a nostalgia da autonomia e a esperança da restauração. Morreu afogado no Tejo.

A actividade literária de Rodrigues Lobo, como a de outros escritores deste século, caracteriza-se pelo cultivo de vários géneros: poesia lírica, quer ao modo tradicional (redondilhas), quer ao modo clássico (o soneto, a écloga, a carta em verso); poesia épica: O *Condestabre*; romance pastoril; diálogo didáctico.

A produção literária de Francisco Rodrigues Lobo inscreve-se, pois, numa variedade genológica que é, de certo modo, característica dos escritores desta época, desde a poesia lírica ao modo tradicional, herança do *Cancioneiro Geral* e ao modo italianizante e clássico, até à poesia épica.

Em O *Condestabre*, poema épico, evoca a figura de Nuno Álvares Pereira, como herói carismático na conquista e preservação da autonomia e independência portuguesas. Passa, no entanto, também pelo romance pastoril e pelo diálogo didáctico. Foi um homem sem aventuras nem grandes desaires jamais encarcerado (ainda que provavelmente suspeito de cristão-novo) ou exilado, nunca tendo sequer visitado a Índia, como alguns dos seus pares e, acima de todos, o seu mais evidente modelo, Luís de Camões. Modelo que se tornou, talvez, a causa de um obscurecimento da crítica e da estimação posteriores: colocada lado a lado com a obra do grande lírico que o precedeu de algumas décadas, a obra poética de Rodrigues Lobo afigura-se, a olhos pouco atentos, proporcionalmente bem modesta.

Os paralelismos que pudessem estabelecer-se jogariam como factores de desfavorável contrastividade. E, contudo, os paradigmas formais que lhe servem de suporte escapam de facto, por vezes, a esse incómodo paralelismo.

A obra de Francisco Rodrigues Lobo, poeta algo misterioso e certamente muito ambíguo, compreende três zonas formais e conceptuais, entre as quais, contudo, existem interferências que acentuam a ambiguidade que deixa então de ser aleatória e se torna intencional. Deixa de ser casualidade ou simples artifício, para ser a procura determinada e voluntária de uma forma de disfarce literário, ou, se formos tão longe quanto a própria obra permite, uma forma de máscara da verdade: máscara e disfarce, uma vez mais emblema do Barroco.

A primeira zona que distinguiremos será a de um lirismo que, partindo por um lado de modelos palacianos e cortesões procura uma raiz popular e familiarizante; e que, por outro lado partindo de modelos clássicos se vai infixar num filão tradicional e medievalizante, como aliás haviam feito os poetas do século anterior.

É o caso, por exemplo, das *Éclogas* (Bucólicas) em que algumas são tributárias de uma tradição poética divergente mas que se torna simultânea dos modelos arcádicos e virgilianos. Às pastoras aristocráticas e convencionais do bucolismo renascentista sucedem agora pastoras e pastores bem rurais (*ou* aparentemente rurais) cujos nomes como Andresa, Madanela, Gil, Gonçalo, constituem marcas de um realismo pastoral que não é senão reforço da ambiguidade.

O próprio autor, de resto, o afirma no «Discurso do Leitor» que antecede as suas *Éclogas*. Aí encontramos uma verdadeira teoria de uma «dialéctica do segredo»:

Escondeu a Natureza, no fundo do mar, em ásperas conchas, as pertas finas, a que deu tanto preço a cobiça dos homens; sepultou, nas entranhas da terra] o ouro que havia de penhorar tanto a nossa vontade; murou o mar de serras, semeou-o de perigos, que nos pusessem medo ao desejo ...]; cobriu de burel aos pastores, disfarçou seu contentamento com um trabalho vil e desprezado ...

E resume, finalmente o seu intento: «mostrar debaixo do seu burel e com suas palavras, a condição dos vícios e o sossego das virtudes».

A segunda zona que se enquadra no universo poético-literário de Francisco Rodrigues Lobo é constituída pela obra em prosa que traz o título de *Corte na Aldeia*, título que reflecte, certamente, a ambiguidade ou dissemelhança do seu conteúdo: *Corte na Aldeia*, esquemas de divergência, englobados num sintagma que é o registo de um esquema de convergência. Registo, também, uma vez mais, do disfarce e da máscara, implicitamente explicados, por vezes, por factores contextuais de uma fenomenologia histórica: a obra seria a resposta de um português que, no país dominado por um governo estrangeiro, procura formas crípticas para exprimir descontentamentos e anseios. É assim que um editor da obra, Afonso Lopes Vieira, vê na *Corte na Aldeia* não mais do que apelo (ainda que «indirecto ou velado») a sentimentos produzidos por uma disforia conjuntural.

Possui este livro uma funda intenção nacionalista, a qual, nem por ser indirecta ou velada, deixará de o fazer incluir com justiça na bibliografia da Restauração. É que ele nasceu da nostalgia da Independência e nela se rebuçou. 1

No mesmo sentido, reflecte António José Saraiva:

Um dos aspectos importantes da *Corte na Aldeia* consiste em dar uma expressão da resistência contra a absorção castelhana. 2

1 Afonso Lopes Vieira, Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*, cal. Clássicos Sá da Costa, Lisboa, pp. XIII-IV.

2 António José Saraiva e Óscar Lopes. *Historia da Literatura Portuguesa*. Porto, 1979, p. 422

Conjuntura histórica, sem dúvida que, no entanto, talvez não esgote a significância secretista da *Corte na Aldeia*.

Trata-se de um diálogo didáctico, versando os variados assuntos que interessam ao perfeito gentil-homem e reveste uma tríplice feição: **política; cultural e literária; social e moral.**

A fuga de muitos fidalgos da corte de Lisboa, em virtude da situação política, ocasionava a reunião, na província, de grupos de nobres que, nesse exílio voluntário, não queriam abandonar as suas preocupações culturais. Assim se formou em Sintra uma tertúlia de cinco personagens de diferentes formações e opiniões - para que o diálogo resultasse mais vivo e demonstrativo - constituindo a *Corte na Aldeia*: «Um letrado», «um fidalgo mancebo», «um estudante», «um velho não muito rico» e, finalmente, o «senhor da casa, Leonardo».

Abordam e discutem assuntos de cortesia e convivência em que é evidente o palacianismo do trato social seiscentista, literatura, poesia, língua, filosofia, moral, relações sociais, etiqueta, boas maneiras, como escrever cartas, incluindo até como que um guia de conversação, quanto à escolha dos temas a versar em boa sociedade. Os cinco amigos, que se reúnem em casa de Leonardo para espirituosamente passarem os longos serões de Inverno, representam várias classes e atitudes diversas perante os problemas focados, pelo que o diálogo resulta vivo e animado, embora sempre dentro dos limites de uma familiar e aristocrática convivialidade e cortesia.

Por seu lado, a novela pastoril de Rodrigues Lobo, escrita em prosa, apresenta e esse é, porventura, ao nível da expressão, um dos seus toques de originalidade, a interferência de extensos excursos em verso. Cantigas ou monólogos das personagens que, aparentemente retardam a acção, mas que, no fundo, são textos cifrados em que a significação global se condensa e se cristaliza.

Mas, o que parece mais importante e que diz respeito à estrutura profunda da obra é a **sua organização triádica**. Não se trata de uma novela mas de três. Mas também não se trata de três novelas mas de uma só: a sedução da tríade como representação do uno perfeito. Tríptico, desdobrável, painel tripartido ou, também, dramatização em três actos. A primeira novela ou primeiro quadro do painel intitula-se *Primavera*, a segunda *Pastor Peregrino*, a terceira *Desenganado*.

A articulação lógica dos três painéis do tríptico parece clara: *Primavera*, ou a Revelação. A segunda, a Peregrinação ou percurso para o conhecimento. Quanto à terceira, *Desenganado*, o título exige, sem dúvida, uma reflexão semântica. Desenganado é, em linguagem corrente - e actual- o Desencantado, aquele que perdeu as ilusões, o Desiludido. Contudo, uma vez mais, o jogo do segredo, da ambiguidade, desta vez polissémica, intervém. É que *Desenganado*, isto é, aquele que já não vive enganado é, em suma, aquele que se libertou do engano e da mentira e entrou, finalmente, na posse da Verdade. Eis, portanto, segundo cremos, a descodificação global do tríptico. *Primavera*

- o primeiro painel- ou a assunção da mentira universal, representada na beleza enganadora das flores e da sua efémera transitoriedade. A Peregrinação
- o segundo painel- ou exploração do Universo, esse transcendente «correr mundo» que faz parte dos arquétipos da aventura humana. Percurso difícil de iniciação que leva, finalmente, à posse definitiva e triunfante da Verdade, no Desengano.

Mas debrucemo-nos sobre um excerto do *Pastor Peregrino*, a fim de detectarmos alguns dos tópicos recorrentes quer na obra de Rodrigues Lobo quer na escrita literária, na época barroca.

Há mais de sessenta anos que nasci detrás daquele penedo que daqui aparece no alto da serra, e, de então até agora, nem vi mais terra que a que dele se descobre, nem desejei outra de quantas ouvi gabar a seus naturais. Nunca tive de meu, outro bem maior que não desejar os alheios, nem outro mal que me desse mais cuidado que as ocasiões que o tempo me ofereceu de poder possuir o que os homens estimam e sentem tanto perder, como não enganos.

Sou tão pobre do que a fortuna reparte, que, cada hora que quiser tomar conta de tantos anos, lhe não ficarei devendo nem um desejo.

Contenta-me o bem, não me soçobra o mal. Tenho uma cabana em que vivo, feita pelas minhas próprias mãos, das árvores destas brenhas; não acharás dentro coisa que deva direitos à vaidade; tudo são instrumentos necessários ao meu ofício de guardador; e, se alguma coisa sobeja, será das que ainda são mais importantes para a vida; daqui me levanto contente e aqui me recolho descansado; porque, nem acordo com os pensamentos na ventura, nem adormeço com eles repartidos em bens que enganam e em males que os homens escolhem a seu grado.

[...]

O maior trabalho que tenho, é os pastores com que trato, porque cada um tem uma vontade e um entendimento, e eu me hei-de servir só do meu para com todos; porém, de tal maneira uso dele, que se me não dá do que pode acontecer.

Ao avaro, não lhe peço nada, nem lhe aconselho que dê a outrem, nem lhe louvo o não dar nada a ninguém, não lhe minto nem o molesto. Ao soberbo, não me faço grande, por não ficar com ele em contenda, nem aos outros pequeno, porque com eles se não alevantam mais. Ao ingrato, ou não o sirvo, por que me não magoe, ou, quando o sirvo, lembro-me que sua má natureza não pode tirar o preço à obra que de si é boa. Ao falador, calo-me; ao calado, descubro-me com tento. Ao doido, não lhe atalho a fúria. Ao néscio não trabalho por lhe dar razão. Ao pobre não lhe devo. Ao rico não lhe peço. Ao vão, nem o gabo nem o repreendo. Ao lisonjeiro, não o creio.

E, deste modo, com todos estou bem e nenhum me faz mal. Não digo verdades que amargurem, nem tenho amizades que me profanem. Não admiro fazendas que outros me invejem, porque, neste tempo, das melhores três cousas dele, nascem as mais danosas que há no mundo: da verdade, ódio; da conversação, desprezo; da propriedade, inveja. ¹

¹ Rodrigues Lobo, *Pastor Peregrino* (leitura nossa).

Lereno, ferido dos males de amor, vai em peregrinação, em busca de tranquilidade e paz interior. Através dos encontros e experiências sucessivas, ele alcançará a sabedoria da vida necessária para se libertar de inquietação e angústias. Essa peregrinação lembra, de certo modo, a cavalaria andante, em busca do Graal. Cada aventura é um passo para a revelação dos segredos do Santo Vaso e para atingir o estado do Perfeito Cavaleiro; Lereno avança e luta, não em combates singulares, mas pela força da reflexão e do exemplo para chegar a ser o Perfeito Pastor.

O monólogo do velho pastor que convida Lereno para pernoitar na sua pobre casa - «onde entrará sem temor e donde sairá sem saudade» documenta o decantado tema da «Áurea Mediocritas» que, herança do lirismo horaciano, encontrou eco, desde Sá de Miranda em quase todos os nossos poetas líricos, até ao Romantismo.

Se, no entanto, a áurea mediania encontra na poesia de Sá e de António Ferreira as suas verdadeiras dimensões, constituindo um ideal de vida destinado a propiciar a criação literária e artística, e a reflexão filosófica e moral, acontece que esse ideal aparece como que deformado ou degenerado na perspectiva de Rodrigues Lobo. Não há, na edificação desse ideal, a parte verdadeiramente construtiva, criadora e positiva, mas um convite apenas ao ensimesmamento, à indiferença egocêntrica de cada um em relação aos outros: «ao pobre não lhe devo. Ao rico não lhe peço.... E deste modo, com todos estou

Inserindo, contudo, esta atitude na complexa génese ideológica do Barroco, perguntaremos se esse isolamento reflexivo não será antes uma resposta à angústia específica da época barroca, dobrada sobre si mesma, sem possibilidade de tentar as grandes aventuras espirituais a que só o Iluminismo viria dar realização. Na afirmação do velho pastor - «nunca vi outras terras», podemos ver, por antífrase, uma ansiedade.

A linguagem de Rodrigues Lobo é, neste passo, um exemplo da maturidade da prosa portuguesa no séc. XVII. O esquema dos períodos é sereno e equilibrado, utilizando sabiamente e com harmonia o paralelismo e a simetria, conjugado com um vocabulário notável pela propriedade expressiva. Note-se a ausência quase total de arcaísmos, e daí inferiremos que, na prosa de Rodrigues Lobo encontramos a língua no pórtico do seu estádio moderno, apta para servir de instrumento à complexa ideologia do século seguinte.

Rodrigues Lobo manifestou-se como um dos mais puros e inspirados líricos do seu tempo, mantendo-se, por um lado, como fiel continuador dos grandes quinhentistas, sobretudo de Camões cuja influência a cada passo revela; por outro lado, permeável à arte barroca, de que nos deu os mais perfeitos exemplos, isentos do excesso que às vezes comprometeu o equilíbrio artístico da produção lírica seiscentista. As suas redondilhas, nomeadamente a de *Leonor*, glosando o tema já tratado na célebre composição camoniana (*Descalça vai para a fonte*) e a de *Vi/ante*, revelam bem esse duplo aspecto. No primeiro caso é elucidativa a comparação das interpretações dos dois poetas: à

simplicidade esquemática, embora colorida, da versão de Camões, corresponde uma copiosa acumulação de pormenores descritivos que, completando o quadro, manifestam o gosto pela intensificação tão característica dos poetas barrocos; a cantiga de *Vilante* é um belíssimo exemplo dos efeitos retóricos caros ao estilo barroco.

CANTIGA

Antes que o Sol se levante,
Vai Vilante a ver o gado:
Mas não vê Sol levantado,
Quem vê primeiro a Vilante.

VOLTAS

É tanta a graça que tem,
Com ua touca mal envolta,
Manga de camisa solta,
Faixa pregada ao desdém,
Que, se o Sol a vir diante,
Quando vai mungir o gado,
Ficará como enleado
Ante os olhos de Vilante.

Descalça às vezes se atreve
Ir em mangas de camisa;
Se entre as ervas neve pisa,
Não se julga qual é neve:
Duvida o que está diante,
Quando a vê mungir o gado,
Se é tudo leite amassado,
Se tudo as mãos de Vilante.

Se acaso o braço levanta,
Porque a beatilha encolhe,
De qualquer pastor que a olhe
Leva a alma na garganta;
E, inda que o Sol se alevante
A dar graça e luz ao prado,
Já Vilante lha tem dado,
Que o Sol tomou de Vilante. 1

¹ *Textos literários séculos XVII e XVIII, M.ª Ema Tar-racha Ferreira, Lisboa, 1973, p. 100.*

Assim, note-se a subtil aliteração de v evocador do próprio nome da donzela cantada:

Antes que o sol se levante
Vai Vilante a ver o gado,
Mas não vê o sol levantado
Quem vê primeiro Vilante.

Notem-se, ainda, no mote, os **jogos de palavras** com formas do verbo **ver** e **levantar**.

A imagética barroca está igualmente presente quer na comparação de Vilante com o próprio Sol, quer no enleio do Sol (personificado) perante a beleza de Vilante; na comparação da brancura dos pés da donzela com a neve e na brancura das suas mãos com o leite; finalmente, na projecção da beleza radiosa da donzela na beleza da paisagem.

Ainda nesta cantiga, encontramos certas notações realistas (o gesto natural da pastora ao encolher a manga, a reacção emocional dos pastores que a contemplam) que reencontraremos nas éclogas de Rodrigues Lobo: realismo, todavia, que não vai além do pormenor descritivo, visto que o ambiente pastoril e bucólico denuncia bem o convencionalismo clássico de uma paisagem impessoal na sua serenidade, povoada de pastores fictícios. As éclogas de Rodrigues Lobo distinguem-se, com efeito, das do seu predecessor Bernardim Ribeiro por um maior realismo de situações concretas; por uma preocupação de crítica social e moralizadora - com a apologia do ideal de mediana felicidade em contacto com a natureza (*aurea mediocritas*) -, enquanto as de Bernardim, como vimos, revelavam uma maior densidade sentimental, com exclusividade das preocupações passionais; e ainda pelo uso da métrica clássica (em tercetos decassilábicos, por vezes entrecididos de cantigas ao modo popular, isto é, em redondilha, como acontece na *Écloga dos Vaqueiros*) em algumas das suas éclogas.

A *Écloga dos Vaqueiros* conta-nos o episódio rústico-pastoril em que a acção, de certo modo teatral, se desenvolve enquadrada por três cantigas correspondentes ao termo dos três momentos da acção (cenas): a primeira (*Descalça vai para a fonte*) corresponde à decisão de Gil e Lourenço irem ao encontro de Andresa e Madalena; a segunda (*Donde vem Rodrigo*) marca o momento do encontro dos pastores com as pastoras e é cantada por estas. A terceira (*Cantiga de Vilante*, atrás transcrita) corresponde ao momento em que, tendo as pastoras identificado os embuçados, com eles cantam alegremente.

Debrucemo-nos agora sobre um soneto, de parentesco camoniano, um dos expressivos gestos líricos do poeta:

Formoso Tejo meu, quão diferente
Te vejo e vi, me vês agora e viste:
Turvo te vejo a ti, tu a mim triste,
Claro te vi eu já, tu a mim contente.

A ti, foi-te trocando a grossa enchente,
A quem teu largo campo não resiste;
A mim, trocou-me a vista, em que consiste
O meu viver contente ou descontente.

Já que somos no mal participantes,
Sejamo-lo no bem. Oh! quem me dera
Que fôssemos em tudo semelhantes!

Lá virá então a fresca Primavera,
Tu tornarás a ser quem eras de antes,
Eu não sei se serei quem de antes era. 1

O tema central deste soneto assenta na comparação feita pelo poeta entre as mudanças operadas na Natureza e as que se realizam na vida e no espírito dos humanos. O Tejo, que outrora viera mansamente correndo, apresenta-se agora impetuoso e turbado pela cheia. A alma do poeta, outrora alegre, encontra-se perturbada e «descontente» pela ausência daquela em cuja vista consiste a sua felicidade. Enquanto, porém, o Tejo recuperará o seu curso natural e as águas, docilmente, regressarão ao leito natural, ele sabe, ou suspeita, que nunca reencontrará a libertação do estado de inquietação e de angústia em que se encontra.

2 Veja-se a este propósito o curso de *Literatura Medieval Portuguesa*, pp. 75-79.

O fundamento desta composição reside, pois, no **tema da mudança** 2 que viveu e frutificou em todo o lirismo desde os prenúncios da Renascença. Com efeito, esse tema caracteriza o espírito do homem do Renascimento; provém da reflexão amarga sobre o **fluir** cíclico da Natureza, o «eterno regresso» das coisas naturais, cuja manifestação mais evidente reside no ciclo das estações, na sucessão ininterrupta e sempre renovada dos tempos do ano. A vida humana, porém, sujeita à degradação, foge à lei imutável do regresso. Numa meditação pessimista, os homens verificam que o fluir da vida humana, ao contrário da Natureza, é irreversível e irrecuperável. Característica do espírito do Renascimento, o gosto e o apreço pela vida, a euforia de se sentir vivo, encontram um motivo de desencanto ao deparar com tal realidade.

A reflexão filosófica, herança do pensamento grego, encontra, em quase todos os poetas líricos, uma expressão poética já pressentida pelos poetas do Cancioneiro Geral.

Mais tarde, Sá de Miranda retoma o tema, segundo a lição dos poetas italianos que haviam presidido à sua iniciação renascentista, e exclama: «Ó cousas todas vãs, todas mudaves, qual é o coração que em vós confia». Diogo Bernardes, Camões meditaram, sempre com amargura, sobre a fugacidade efémera da vida e, também, dos estados de alma.

Herdeiro da mais pura tradição renascentista e, especialmente, da lição camoniana, Rodrigues Lobo não foge à sortílega visão dos movimentos renovadores da Natureza e à angustiante conclusão da irreversibilidade da vida.

Profundamente pessimista, pois, o soneto exprime um anseio: «Oh! quem me dera que fôssemos em tudo semelhantes». Anseio que ao espírito lúcido do poeta se afigura, desde logo, irrealizável: «Tu tornarás a ser quem eras de antes/Eu não sei se serei quem de antes era».

A fluência elegantemente serena da linguagem de Rodrigues Lobo dilui ou, por assim dizer, oculta a sábia utilização dos recursos estilísticos que exprimem ou acentuam a antítese fundamental entre a «mudança» do Tejo e a do espírito do poeta, entre a reversibilidade de uma e a irreversibilidade de

outra: *vejo, vi, vês, viste*, exprimem uma **antítese** de tempo, e ao mesmo tempo de pessoa (1.^a e 2.^a) antítese que se mantém a seguir. O 2.^o verso da 1.^a quadra apresenta uma curiosa aliteração intensificativa: «Turvo te vejo a ti, **tu** a mim triste». Antitética é também a 2.^a quadra: «**A ti** foi-te trocando a grossa enchente ... a **mim** trocou-me a vista; contente ou descontente». A antítese torna-se mais dramática, porém, no último terceto: «Tu tornarás ... **Eu** não sei ... »

A doçura da vogal *i* que predomina, ajusta-se ao tom geral.

A perfeição formal do soneto encontra-se na rima rica das quadras e tercetos: *viste, triste; enchente, descontente; dera, Primavera, era*; ela é emparelhada e interpolada nas quadras, cruzada nos tercetos. O seu esquema será, portanto abba/abba (quadras), *cdc/dcd* (tercetos).

Como anotação final à obra de Francisco Rodrigues Lobo, não deixaremos de nos referir ao seu empenhamento na já conhecida «questão da Língua»: ele conta-se entre os mais nobres, entusiastas e euforizantes apologetas da Língua Portuguesa, na sequência de João de Barros, Magalhães de Gândavo, António Ferreira, Luís de Camões, no século anterior. Diz então:

Ua cousa vos confessarei eu, senhor Leonardo, (disse a isto Dom Júlio) que os portugueses são homens de roim língua, e que também o mostram em dizerem mal da sua, que, assim na suavidade da pronunçiação como na gravidade e composição das palavras, é língua excelente. Mas há alguns néscios que não basta que a falem mal, senão que se querem mostrar discretos dizendo mal dela; e o que me vinga da sua ignorância é que eles acreditam a sua opinião, e os que falam bem desacreditam a ela e a eles.

Bravamente é apaixonado o senhor Dom Júlio (acudio o Doutor) pelas cousas da nossa Pátria, e tem razão, que é dívida que os nobres devem pagar com maior pontualidade à terra que os criou. E verdadeiramente que não tenho a nossa língua por grosseira, nem por bons os argumentos com que alguns querem provar que é essa; antes é branda para deleitar, grave para encarecer, eficaz para mover, doce para pronunciar, breve para resolver e acomodada às matérias mais importantes da prática e escritura. Para falar é engraçada com um modo senhoril; para cantar é suave com um certo sentimento que favorece a música; para pregar é sustanciosa, com ua gravidade que autoriza as razões e as sentenças; para escrever cartas nem tem infinita cópia que dane, nem brevidade estéril que a limite; para histórias nem é tão florida que se derrame, nem tão seca que busque o favor das alheas. A pronunçiação não obriga a ferir o céu da boca com aspereza, nem a arrancar as palavras com veemência do gargalo. Escreve-se da maneira que se lê, e assim se fala. Tem de todas as línguas o melhor: a pronunçiação da Latina, a origem da Grega, a familiaridade da Castelhana, a brandura da Francesa, a elegância da Italiana. Tem mais adajos e sentenças que todas as vulgares, em fé de sua antiguidade. E se à língua Hebraea, pola honestidade das palavras, chamaram santa, certo que não sei eu outra que tanto fuja de palavras claras em matéria descompuesta quanto a nossa. E, para que diga tudo, só um mal tem: e é que, polo pouco que lhe querem seus naturais, a trazem mais remendada que capa de pedinte. 1

1 Ema Tarracha Ferreira, *op. cit.*, pp. 130-132.

Lembremos, a propósito, mais alguns lapidares exemplos dessa cruzada linguística:

E manifesto é que, como entre todas as nações que no mundo há, nenhũa se alongou tanto de sua terra natural como a nação portuguesa; penetraram tudo o que o mar Oceano cerca, e consigo levaram sua língua. E a língua portuguesa com razão se pode ter em muito chamar ditosa, pois por ela se anunciou e manifestou a tantas gentes e de tão remotas e estranhas províncias a fé de Nosso Senhor Jesus Cristo, e foi causa de se tirarem as errôneas trevas em que o mundo vivia. 1

1 Duarte Nunes de Leão, *Origem da Língua Portuguesa*, cap. XXIV.

Alguns, com zelo de amigos, me aconselharam compusesse esta obra em língua latina, dizendo que, pera minha reputação e pera se divulgar por mais partes, convinha ser nesta forma; e quase me tiveram abalado pera o fazer, se não considerara ser um género de imprudência, à conta de ganhar fama com estrangeiros, perdê-la com os naturais e antepor o proveito próprio ao gosto comum do povo, que, não sabendo a língua latina, havia de permanecer na ignorância que teve de suas cousas até o tempo de agora. Outros, considerando a criação e uso que tinha da língua castelhana, me diziam a compusesse nela, pois além de se entender em todos os reinos de Espanha e muitos fora dela, me livraria da grossaria e ruim método de historiar da portuguesa. Mas, como esta opinião era tão mal fundada, que nem sombra tinha de boa, nunca fiz rosto a quem ma persuadia, vendo que a primeira razão me arguia de interesseiro em pretender gasto da impressão, e a segunda de indigno do nome português, em ter tão pouco conhecimento da língua própria, que a julgasse por inferior à castelhana, sendo tanto pelo contrário, que não há língua em Europa, tomada nos termos que hoje vemos, mais digna de se estimar pera História que a portuguesa, pois ela, entre as mais, é a que em menos palavras descobre mores conceitos e a que com menos rodeos e mais graves termos dá no ponto da verdade. E se, como ela de si é grave e natural pera narração verdadeira, a engrandeceram seus naturais com impressões e livros compostos nela, fora hoje tanto e mais famosa que a castelhana e a italiana; mas, carecendo deste bem, e tendo dentro em si filhos tão ingratos, que a modo de venenosas bíboras lhe rasgam a reputação e crédito devido, não é muito estar em tal opinião té o tempo de agora. E, se algũa cousa me lastima, é ver que a pouca notícia que dela tenho me fará levar o estilo da História menos lustroso do que pudera ir, sendo composto por quem fizera seu fundamento na elegância e fermosura da prática, mais que na verdade e certeza do que se conta, - o que se não permite em homem que professa nome de historiador autêntico e tem mais os olhos em apurar a verdade, que em buscar invenções esquisitas e frases elegantes com que pintar a História. Assi que, se junto com os louvores que dou à língua Portuguesa, usar perfeitamente de suas excelências, desculpe-me a razão apontada e a profissão monástica que sigo, na qual se exercita mais a guarda do silêncio, que as elegâncias e trocados na prática. 2

2 Fr. Bernardo de Brito, "Prólogo", *Monarquia Lusitana*, apud, M.^a Ema Tarra-cha Ferreira, *op. cit.*, pp. 509-511.

TEMA 3. Representações colectivas: a *Fénix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*. Temas e problemas: a vida e a morte. A metamorfose do clássico e a violência da imagem

Dois grandes Cancioneiros dão corpo à poesia seiscentista agrupando poetas às vezes dificilmente agrupáveis. Trata-se da *Fénix Renascida* (1716-1728) e do *Postilhão de Apolo* (1761) onde figuram os mais representativos poetas do Barroco.

A *Fénix Renascida* e o *Postilhão de Apolo* são as duas mais importantes colectâneas poéticas do século XVII e documentam de uma maneira perfeitamente clara o panorama geral do lirismo seiscentista. O próprio facto de a grande parte das manifestações líricas deste século se encontrarem compiladas em obras como estas, já por si atesta a forte caracterização da escola barroca. Por outro lado, o título dado às duas grandes colectâneas indica também algo das suas características internas: a dialéctica do nascer e renascer, a pesquisa ascensional da luz, mais particularmente, do fogo associado a uma simbologia solar (Apolo).

Além de numerosos poetas anónimos - e poetisas - cuja produção faz parte do vasto acervo da *Fénix*, citaremos como de entre os mais copiosos, característicos e importantes: Frei Jerónimo Baía, Dr. Simão Cardoso, António Barbosa Bacelar, André Nunes da Silva, Francisco de Vasconcelos, Soror Violante do Céu e muitos outros.

Um breve relance sobre os temas tratados também nos elucidava bastante sobre a natureza do seu conteúdo, evidenciando, por um lado, o forte pendor para o concreto, a audácia metafórica, a componente lúdica: «Ao Menino Deus em metáfora de doce», «A uma rosa em botão», «A um papagaio do Palácio que falava muito», «Ao cavalo do conde de Sabugal», «A um pé pequeno», «Lampadário de cristal», «Ao rigor de Lisi», «Definição do Amor».

Vejamos o soneto «Ao Rigor de Lisi»:

Mais dura, mais cruel, mais rigorosa
Sois, Lisi, que o cometa, rocha ou muro
Mais rigoroso, mais cruel, mais duro,
Que o Céu vê, cerca o Mar, a Terra goza.

Sois mais rica, mais bela, mais lustrosa
Que a perla, rosa, Sol, ou jasmim puro,
Pois por vós fica feio, pobre e escuro,
Sol em Céu, perla em mar, em jardim rosa.

Não vio tão doce, plácida e amena,
(Brame o Mar, trema a Terra, o Céu se agrave),
Luz o Céu, ave a Terra, o Mar sirena.

Vós triunfais de sirena, luz e ave,
Claro Sol, perla fina, rosa amena,
Mar cometa, árduo muro e rocha grave.

Repare-se na mestria formal que este soneto **regressivo** revela:

acumulação de adjectivos: «dura», «cruel», «rigorosa»; «rica», «bela», «lustrosa»;

adjectivação antitética: «feio», «pobre», «escuro»;

adaptação paralela de substantivos também acumulados: «cometa», «rocha», «muro»; «céu», «mar», «terra»; «perla», «rosa», «jasmim»; etc.;

manutenção do paralelismo, agora com verbos que se adaptam aos substantivos: «brame», «trema», «agrave»;

inversão ou quiasmo: «dura», «cruel», «rigorosa» (v. 1) a par de «rigoroso», «cruel», «duro» (v. 3).

Poderíamos continuar a análise exaustiva deste soneto para concluirmos que se trata, antes de mais, de um verdadeiro **malabarismo verbal**, cuja habilidade formal excluiu, neste caso, qualquer possibilidade de mensagem estética.

Se observarmos, por exemplo, o soneto- Definição do Amor», e, sobretudo, se o analisarmos em comparação com o famoso soneto de Camões «Amor é fogo que arde sem se ver» (em que, aliás, é já nítido o aspecto prenunciador do Barroco), veremos que, ao pretender levar a sua paráfrase mais longe que o soneto inspirador, o poeta da *Fénix* não fez mais do que mostrar uma verdadeira mestria verbal, sem contudo conseguir acrescentar seja o que for à riqueza conceptual do soneto inspirador.

É evidente, pois, que a poesia lírica do século XVII revela um estado de crise que, todavia, não destrói o valor poético de alguns líricos isolados entre os quais avultam, como veremos, Rodrigues Lobo e D. Francisco Manuel de Melo.

Vejam, agora, um soneto de Baltasar Estação:

Que graça foi tão santa a que alcançastes?
Que glória foi tão falsa a que perdestes?
Que graça foi tão rica a que quisestes?
Que glória foi tão pobre a que deixastes?
Que graça foi tão alta a que mostrastes?
Que glória foi tão baixa a que perdestes?
Que graça foi tão grande a que deixastes?
Que glória foi tão falsa a que prezastes?
Toda a graça vos dá Deus, vosso amado,
Por que a glória deixeis que o mundo abraça,
E a tendeis por graça e falsa história.

A glória que lhe dais vos tinha dado,
Dá-vos por glória vã, divina graça,
E, por graça divina, eterna glória.¹

¹ Baltasar Estação, in *Fénix Renascida*.

Este soneto insere-se, pelo fundo e pela forma, no conjunto característico das produções poéticas da *Fénix Renascida*. O poeta louva uma dama graciosa e de nobre estado a quem o apelo divino levou a abandonar as glórias do mundo pelo silêncio e o recolhimento de um claustro. Existe, pois, fundamentalmente um contraste, ou melhor, um duplo contraste, entre as glórias terrenas e a glória divina; entre esta e os prazeres terrenos que nada valem e foram abandonados pela escolhida de Deus. Duas graças (a da vida e a de Deus), duas glórias (a mundana e a celeste) formam o dilema e constituem o binómio sobre que se desenvolvem os **14** versos do soneto.

Integrado no espírito e na forma do Barroco, o soneto apresenta-se como um **jogo antitético**, constituído por duas unidades (as quadras e os tercetos) rigorosamente simétricas, expressivas da antinomia da ideia central: nas duas quadras os versos principiam todos de modo semelhante, constituindo interrogações paralelas, de ritmo e esquema idêntico. Nesse paralelismo antitético e simétrico entram como elementos, «graça» e «glória», alternadamente e os adjectivos que qualificam cada uma das duas graças e das duas glórias cuja interpretação demos mais acima: «santa», «falsa», «rica», «pobre», «alta», «baixa», «grande», «falsa» (respectivamente, as do céu: «santa», «fica», «alta», «grande»; as terrenas: «falsa», «pobre», «baixa», «falsa»),

A antítese mantém-se ainda, nas quadras, com as formas verbais que esclarecem a opção feita pela senhora louvada: «alcançastes», «quisestes», «mostrastes», «prezastes», respeitando à graça e glória divinas; «perdestes», «deixastes», «perdestes», «deixastes», significando a renúncia em relação aos bens terrenos.

Nos tercetos mantém-se o mesmo esquema alternante, e constituem como que a solução do enigma proposto nas quadras. A glória vã contrapõe-se de modo perfeitamente claro à divina graça e à eterna glória.

Ao analisarmos o vocabulário insistente e repetido deste soneto, somos levados a considerá-lo um **vocabulário pobre**; o soneto desenvolve-se pela acumulação de palavras repetidas, e a mestria da linguagem barroca manifesta-se sobretudo pelo artifício da construção e a habilidade conceptual no enriquecimento semântico das duas palavras centrais (**graça e glória**) que adquirem um valor polissémico, do qual deriva, afinal, o significado e a inteligência da composição.

Este soneto constitui, pois, um jogo formal em que predomina **um jogo de conceitos**, numa acrobacia verbal em que as palavras, como bolas subindo e descendo ao sabor da destreza manual do malabarista, regressam idênticas ao mesmo ponto de partida.

O soneto apresenta rima emparelhada e interpolada nas quadras; interpolada nos tercetos; predomina a rima pobre: «alcançastes», «deixastes»; «amado», «dado».

TEMA 4. Dom Francisco Manuel de Melo: a aventura e a cortesia; aprendizagem e intervenção.

Destacando-se, de certo modo, do ingénuo saudosismo autonomista de Rodrigues Lobo, duas personalidades se recortam contrastivamente no panorama literário do século XVII: o subtil azedume e a lucidez - ao mesmo tempo crítica e conformista - de Dom Francisco Manuel de Melo e o arrojo arrebatado dei Jesuíta Padre António Vieira, envolvido no pragmatismo da luta política e social, tanto como no visionarismo que caudalosamente desemboca na «utopia» da *História do Futuro*.

O primeiro, D. Francisco Manuel de Melo era natural de Lisboa (1608-1666). Fez os seus estudos primeiro no Colégio jesuítico de Santo Antão e ingressou em seguida na carreira militar, participando na Guerra da Catalunha. Motivos políticos ou galantes mal esclarecidos fizeram com que conhecesse largas estadias na prisão, onde escreveu, nomeadamente da Torre Velha, Torre de Belém e Castelo, numerosas das suas obras. Durante a vigência da monarquia dual, era suspeito de ser simpatizante com a causa portuguesa; após a Restauração, foi suspeito de castelhanizante. Esteve também exilado no Brasil e conheceu, como prófugo ou diplomata, as principais cortes da Europa. Curiosamente a sua biografia mostra similaridades com a de Vieira, nomeadamente na experiência tropical no Brasil. A sua actividade literária é diversificada, testemunhando uma versatilidade que o leva do lirismo ao teatro, à historiografia e à epistolografia, passando pelo género didáctico, (dialógico) e até, como longínquo precursor do entusiasmo romântico pelas criações populares, etnográfico.

Carta de Guia de Casados

A *Carta de Guia de Casados* (que participa do género epistolar por ter realmente a forma de uma carta, mas que, pela sua extensão, se assemelha mais a um tratado sobre a norma conjugal, pejo que se inclui no género didáctico), endereçada a um seu amigo que casara havia pouco e a quem se dirige chamando-lhe Sr. N, ocupa-se dos problemas relativos à conduta familiar, à educação, e atribuições da mulher - as quais, para ele, se circunscrevem dentro de limites estritamente domésticos. É um dos seus mais saborosos escritos, assumindo um tom ora grave, ora brejeiro, ora demonstrativo, ora axiomático.

Detenhamo-nos na leitura reflexiva de um curto excerto da *Carta de Guia de Casados*, escrita da Torre Velha e terminada em Março de 1650:

Persuado-me, Senhor N., que esta coisa, a que o mundo chama amor, não é só uma coisa, porém muitas com um próprio nome. Poderá bem ser que por isto os antigos fingissem haver tantos amores no mundo, a que davam diversos nascimentos; e também pode ser venha daqui, que ao que chamamos amores; pois, se ele fora um só, grande impropriedade fora esta.

Eu considero dois amores entre a gente: o primeiro é aquele comum afecto com que, sem mais causa que a sua própria violência, nos movemos a amar, não sabendo o quê nem o porque amamos; o segundo é aquele com que prosseguimos em amar o que tratamos e conhecemos. O primeiro acaba na posse do que se desejou; o segundo começa nela, mas de tal sorte, que nem sempre o primeiro engendra o segundo, nem sempre o segundo procede do primeiro.

De onde infiro que o amor que se produz do trato, familiaridade e fé dos casados, para ser seguro e excelente, em nada depende do outro amor que se produziu do desejo, do apetite e desordem dos que se amaram antes desconcertadamente; a que, não sem erro, chamamos amores, que a muitos mais empeceram que aproveitaram. 1

Dom Francisco Manuel de Melo tenta definir, neste passo, o conceito de **amor** por ele entendido. Nesse sentido, parte de um **enunciado** (todo o primeiro parágrafo), do qual **desenvolve** as ideias, referindo-as à sua própria opinião (segundo parágrafo), para depois **concluir** (terceiro parágrafo), num andamento discursivo lógico e disciplinado, quase cartesiano.

No enunciado, o autor começa por afirmar a ambiguidade do termo amor, que representa, afinal, realidades diversíssimas, entre as quais distingue a variedade a que chama amores, como sinónimo de amor sentimental, ou afeição entre dois seres de sexo diferente. Nessa reflexão, bem como na distinção entre **amor** e amores, o escritor seiscentista aproxima-se do didacta e filósofo que, duzentos anos antes, dissertara sobre o mesmo tema. «Do amor que é nome geeral, me parece que nacam quatro maneiras d'amar homêes e molheres [...]: benquerença, primeira; desejo de bem fazer, segunda; amores, terceira; amizade, quarta» 2.

Na segunda parte, desenvolvendo a ideia contida no enunciado - as diferentes formas que reveste o amor - o autor pretende confirmar e justificar a sua própria opinião. Distingue, pois, o amor-paixão, nascido de um impulso sentimental, muitas vezes **irracional**, isto é, «sem mais causa que a sua própria violência», do amor-amizade, fruto de uma íntima convivência, de um conhecimento e apreço progressivos da pessoa amada.

O primeiro provém de uma emoção que se apaga em breve e «acaba na posse do que se desejou». O segundo encontra na sua própria progressão as raízes da sua firmeza.

Segundo Dom Francisco, a segunda forma de amor, mais serena mas mais fixa, nem sempre deriva ou sucede a uma forte paixão inicial. Embora o autor o não diga claramente, podemos até supor que, segundo ele, essa derivação ou essa sublimação raramente se efectuará.

1 D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*, Presença, Lisboa, 1965. Servimo-nos desta edição ao longo do presente curso.

2 D. Duarte. *Leal Conselheiro*. Vd, *Literatura Portuguesa Medieval*, Universidade Aberta.

A intenção do escritor, sobretudo se enquadrarmos estas reflexões no contexto geral da *Carta de Guia de Casados*, consistia, como é evidente, em fundamentar o êxito sentimental dos casamentos de razão, realizados segundo «concertos» e tratados de família. Pretende, pois, demonstrar que tais matrimónios, embora excluindo o impulso de uma paixão inicial, podiam transformar-se em casamentos de amor, mercê das qualidades dos dois cônjuges, do mútuo respeito e do progressivo afecto, gerado por uma vida em comum.

É essa, pois, a conclusão, encerrada no último parágrafo, em que, com mais nitidez, o autor condena e duvida da utilidade do amor-paixão, dos «*amores*, que a muitos mais empeceram que aproveitaram».

Em plena época barroca, Dom Francisco não fugiu ao sortilégio da arte cultista, temperada, aliás com a elegante familiaridade, a palaciana simpleza do seu estilo próprio.

Começa o autor por uma velada alusão mitológica, tentando interpretar em sentido conveniente à sua intenção, a diversidade das pequenas divindades, os Amores. Não se compraz, porém, em explicar tal alusão que aparece como uma referência casual e sem insistência.

No segundo parágrafo, porém, depois da proposição - «Eu considero dois amores» - o desenvolvimento faz-se, mediante essa dualidade, segundo um esquema paralelo e antitético:

Amor-paixão	vs	Amor-amizade
<i>O primeiro é aquele ...</i>		<i>O segundo é aquele ...</i>
<i>O primeiro acaba ...</i>		<i>O segundo começa ...</i>
<i>Nem sempre o primeiro engendra</i>		<i>Nem sempre o segundo procede ...</i>
<i>De onde infiro ...</i> (Conclusão)		

Didacta social, homem do mundo, viajado, culto e letrado, conhecedor de mentalidades diversas dos diferentes povos da Europa, Dom Francisco conjuga, nesta sua *Carta*, a familiaridade que convém ao estilo epistolar - em que foi mestre - com a sobriedade, clareza e objectividade necessárias a uma obra de carácter didáctico.

A *Carta de Guia de Casados* participa, pois, do **género epistolar** e do **género didáctico**, conservando a elegância e a frieza características de um e de outro.

Para além dos condicionalismos temporais de que é um documento precioso, constitui uma obra entre sorridente e séria, em que se equilibram o bom senso e a jucundidade. Para a sua severidade em relação à mulher - de que não há indícios no excerto transcrito - talvez se encontrem justificações na própria estrutura social de que fez parte, que soube analisar com serena objectividade, à qual se conforma e que defende.

Com efeito, D. Francisco Manuel de Melo mostra-se severo em relação à mulher, a quem, sem negar aptidões intelectuais, recusa direito a uma cultura literária: «que os seus livros sejam a almofada de coser» é o voto do autor. A cultura da mulher apresenta-se-lhe, com efeito, como um perigo para a estabilidade familiar, visto que ela não possui senso nem equilíbrio para fugir às tentações da cultura e é, segundo o autor, dotada de uma «agilidade» de compreensão superior à do homem e, por consequência, perigosa para a supremacia deste. O marido deve ser o senhor supremo, orientador da economia e detentor da autoridade no lar. Na família deve existir um ambiente austero e decoroso, sendo inconvenientes quaisquer demonstrações afectuosas. O marido, por seu lado, deverá afastar-se do jogo, do convívio e de outras mulheres, dedicando-se inteiramente às suas obrigações de orientador da família. Esta é a súpula aparente do conjunto dos cinquenta e cinco capítulos da *Carta*, cujos títulos, a seguir enunciados, documentam, transparentemente, o posicionamento do autor.

Carta de Guia de Casados

Cap. I	Vantagens do casamento
Cap. II	A proporção do casamento
Cap. III	O amor
Cap. IV	A idade da noiva
Cap. V	Parentescos
Cap. VI	Casamento por conveniência
Cap. VII	Várias castas de mulheres
Cap. VIII	Maneira de conservar a bondade das que a têm
Cap. IX	Criados e criadas
Cap. X	A esposa
Cap. XI	Costumes da Corte
Cap. XII	Governo doméstico
Cap. XIII	O trajar
Cap. XIV	Regalos caseiros
Cap. XV	Visitas
Cap. XVI	Murmurações
Cap. XVII	Amizades
Cap. XVIII	Frequência do Paço
Cap. XIX	Festas
Cap. XX	Cachorrinhos e outros bichos
Cap. XXI	Mulheres caseiras
Cap. XXII	Mulheres ídolos, varonis e sábias
Cap. XXIII	Mulheres palreiras
Cap. XXIV	Leituras
Cap. XXV	Beatarias e crendices
Cap. XXVI	Frades e freiras
Cap. XXVII	Atavios
Cap. XXVIII	Facilidades dos maridos
Cap. XXIX	Governo da casa
Cap. XXX	Ocasões de perigo
Cap. XXXI	Cautelas
Cap. XXXII	Galantarias honestas

Cap. XXXIII	Louçanias
Cap. XXXIV	Afeminação, desleixo e requebros indecentes
Cap. XXXV	Pieguices com os filhos
Cap. XXXVI	Amas
Cap. XXXVII	Bastardos
Cap. XXXVIII	Freiráticos e ciúmes
Cap. XXXIX	Jogo
Cap. XL	Amigos
Cap. XLI	Horas de recolher
Cap. XLII	Se deve louvar-se a esposa
Cap. XLIII	Remoques e impertinências
Cap. XLIV	Maridos calaceiros de criadas
Cap. XLV	Avisos
Cap. XLVI	Mesa
Cap. XLVII	Comédias e romarias
Cap. XLVIII	Quintas
Cap. XLIX	Viagens
Cap. L	Esquisitices e tratamentos
Cap. LI	Conselhos às senhoras
Cap. LII	As ministras
Cap. LIII	Segredos
Cap. LIV	Casamentos dos filhos
Cap. LV	Sogros, noras, genros e cunhados.

Este curioso elenco capitular da *Carta de Guia de Casados* mostra, efectivamente, o edifício de uma pragmática doméstica pautada pela disciplina, pelo rigor e pela severidade, embora, notoriamente, o autor use dois padrões, um em relação à mulher, outro em relação ao varão. Quanto a este, é evidente que lhe são censurados vícios e desmandos, nomeadamente o jogo, a que o autor dedica um curto e expressivo *exemplum*:

Tinha um senhor, muito inclinado ao jogo, uma filha muito querida. Começou a perder dinheiro, jóias, alfaias, que ia mandando buscar a sua casa, e eram todas grã parte do dote daquela sua filha. Ela, afligida e queixosa justamente, tomou seus criados e foi-se onde ele jogava: viu-a o pai e, com grande sobressalto lhe perguntou que queria dele em tal lugar. Respondeu-lhe: «Venho, senhor, a que Vossa Senhoria me jogue também e que me perca; porque, assim como assim, eu para que valho já em casa sem o que Vossa Senhoria tirou dela? (Cap. XXXIX).

No entanto, em relação ao marido, são-lhe perdoados alguns «deslizes» e a *Carta* contém, até, conselhos quanto aos filhos bastardos. Quem se atreveria a admitir filhos bastardos da mulher? A gravidade deve enquadrar todos os momentos da sua conduta e até as amabilidades e concessões em relação à mulher e aos filhos devem ser, da parte do marido, raras e moderadas, para melhor serem apreciadas ...

É, pois, a mulher o principal objecto do seu arrazoado. Começa por definir as classes, distinguindo as várias «castas» de mulheres: «as mulheres de rija

condição, a quem comumente chamam bravas»; «a feia [que] é pena (...) que muitas vezes ao dia se pode aliviar, tantas quantas seu marido sair de sua presença»; «mulher néscia, coisa pesada mas não insofável «mulheres pro-luxísimas e de condição impertinente»; «escassas»; «mulher ciosa (que) tende a ociosa»; «as gastadoras, fogo perenal das casas e das famílias»; «voluntares que, por nome não menos próprio, se dizem teimosas»; e até das «formosas não há para que não nos descuidemos»; e ainda, «mulheres ídolos (...) inutilísimas» ...

A inocência, a submissão, a honra, são as virtudes que o autor mais preza:

Desejei de mandar uma cadeia de ouro a uma casada que, estando chovendo e ela para ir fora, quando já se molhava muito bem e lho advertiam os criados, chamou um pagem e lhe disse «Dize a teu senhor que me mande dizer se chove, porque me não fio destes nem de min: e escusarei de sair.» E exclama o autor, maravilhado pela confiança meteorológica da esposa: «Oh! que discretíssima ignorância! Oh! que invenção de obediência, tanto para ser obedecida» 1.

Não deixa, porém, Dom Francisco Manuel de Melo de indicar um modelo perfeitíssimo de mulher, na figura para ele admirável de Margarida de Valais:

Não cansa a minha Margarida de Valais, rainha que foi de França e Navarra. Chamo-lhe minha pela grande afeição que tenho a seus escritos; e porque foi, a meu juízo, a mais discreta mulher dos nossos tempos; cujas acções, de muitos caluniadas, eu espero brevemente defender no meu *Teodósio*². Não cansa, digo, esta entendidíssima senhora de encarecer o bem que lhe pareceu ver desabotoar-se a condessa de Lalaim, estando à mesa com a própria rainha, a dar de mamar a um filhinho seu, que a seus peitos criava. Gaba a francesa grandemente aquela caseira acção da condessa, e diz: «que nunca teve inveja a feito de mulher, como àquele».

Não deixaremos, no entanto, de observar certa ambiguidade no discurso «machista» de Dom Francisco Manuel de Melo. Nas entrelinhas da sua *Carta*, ele mostra quanto teme o poder das mulheres e mais não faz do que avisar e precaver os homens contra tal perigo:

Hei-de estranhar por força um dito daquele nosso tão nomeado e tanto para nomear bispo D. Afonso que dizia: «A mulher que mais sabe não passa de saber arrumar uma arca de roupa branca» [...]. Sou muito diferente de opinião e creio certo que há muitas de grande juízo [...]. Por isto mesmo me parece que aquela sua agilidade no perceber e discorrer em que nos fazem vantagens é necessário temperá-la com grande cautela.

Toda a *Carta* se organiza como um adagiário comentado ou um anedotário de casos vividos e presenciados. Daí a sua frescura, graça e subtil humorismo. A título de exemplo, vejamos alguns dos ditados, adágios ou rifões que pontuam, às vezes picantemente o seu discurso:

Diz um antigo ditado: «Quem não tem marido não tem amigo».
«Quem tem mulher tem o que há mister».
«O marido barca, a mulher arca».

1 D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*.

2 No livro *Teodósio*, pensava D. Francisco Manuel de Melo oferecer a aliança que esteve projectada entre Margarida de Valais e o nosso D. Sebastião, e à qual se opôs de princípio Filipe II e depois o próprio monarca português. (Nota do Editor. Cf. *ed. cit.*)

«A minha filha Tareja quanto vê quanto deseja».

«Quem gasta o que tem é cristão; quem gasta mais do que tem é ladrão».

É, portanto neste tom sentencioso que encerra a sua *Carta*, produzindo como que um código axiomático sobre o que é para ele a sábia norma doméstica:

Senhor meu. Casa limpa. Mesa asseada. Prato honesto. Servir quedo. Criados bons. Um que os mande. Paga certa. Escravos poucos. Coche a ponto. Cavalo gordo. Prata muita. Ouro o menos. Jóias que se não peçam. Dinheiro o que se possa. Alfaias todas. Armações muitas. Pinturas as melhores. Livros alguns. Armas que não falem. Casas próprias. Quinta pequena. Missa em casa. Esmola sempre. Poucos vizinhos. Filhos sem mimo. Ordem em tudo. Mulher honrada. Marido cristão; é boa vida e boa morte.

Em suma, transcrevemos a síntese de João Gaspar Simões no prefácio que antecede a sua edição da *Carta 1*:

† D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*.

Como toda a gente sabe, a *Carta de Guia de Casados* é dirigida a um amigo do autor que presumivelmente se prepara para o himeneu. Não se trata, portanto, de um guia servindo indiferentemente ao homem e à mulher. Pelo contrário, é muito deliberadamente preparado para esclarecimento matrimonial do varão. Aliás, D. Francisco Manuel de Melo, no final da sua *Carta*, promete, em futuro tão remoto que nunca veio a concretizar-se, um manual do mesmo gosto para instrução e proveito da mulher. O facto de o não ter chegado a fazer prova, no entanto, que dissera, senão tudo, pelo menos o que mais lhe importava, sobre um assunto em que ele, aliás, era leigo. E este me parece o aspecto mais interessante da boa acção do autor da *Carta de Guia de Casados*: que, sendo ele solteiro, tenha tanta coisa para dizer sobre um estado a respeito do qual só podia curar de ouvido.

Não é este, por certo, o lado menos apreciado da cartilha matrimonial de D. Francisco Manuel de Melo. Obra de um solteirão que a outro solteirão se dirige, essa pode ser uma das interpretações do seu êxito, embora, em verdade, estejamos persuadidos de que o destinatário da *Carta*, depois de bem meditar os conselhos do amigo, afoitamente renunciou ao estado de solteiro para se aventurar ao de casado. Com efeito, bem faz D. Francisco Manuel em sangrar-se em saúde, pedindo escusa às mulheres de ter sido tão duro para a sua condição. Estas que porventura lerem a *Carta*, muito pouco agradadas hão-de ficar com a doutrina dela, que, em verdade, conversa de homens, e de solteiros, senão de solteirões, áspera, injusta, malévol, temivelmente injuriosa deve afigurar-se-lhes. Ainda hoje, os homens que falam de mulheres não estando elas presentes, nas ausências que lhes fazem usam confidências no género das que fazem as donas de casa de província, quando visitas de Lisboa se põem a contar do que ganham e não ganham, de como se comportam ou não se comportam as criadas da capital: todas são olhos para as portas, não vão as servas humildes da aldeia saber como vivem e se regalam as servas orgulhosas da cidade. [...]

Outras obras sobre o mesmo assunto já tinham visto a luz em Portugal quando aparece a de Manuel de Melo. [...] Mas só com a *Carta de Guia*

engraçou o público. Que público? Naturalmente o masculino, dirá o leitor avisado. E é que não: até as mulheres o leem sem grande revolta. [...]

Que queriam que aconselhasse a um amigo do mesmo sexo este femeeiro do século XVII? Que tivesse a mulher por um ser de ideias largas e cabelos curtos? Não. Nada de tolices. Aqui à boca pequena, de homem para homem. a boa doutrina era a do «recoveiro». Qual era essa doutrina? «Que Deus o guardasse de mula que faz him, e de mulher que sabe latim.». Fez carreira o aforismo, mas a maior parte dos que o repetem não sabem que foi D. Francisco Manuel de Melo quem o pôs a correr, atribuindo-o a um pobre recoveiro. Para o castigar? Não. Achou-o proveitoso, e riu com gosto, acrescentando: «O ponto está em que o latim não é o que dana, mas o que consigo trás de outros saberetes envolto aquele saber», comenta ele. É que o aprovava inteiramente. E, em verdade, um pouco mais adiante, lá está a dizer, depois de recomendar ao amigo que vigie bem o riso da mulher, que tenha cuidado com as suas leituras. Que ela se alegre e ria em casa, à mesa, na conversação com o marido, com os filhos e familiares, bem vai. Mas na rua, não. Na rua deve comportar-se «a modo de serpente que vomita a peçonha primeiro que vá beber, e depois que bebe, torna outra vez a recolher a sua peçonha». A peçonha era o riso. E conclui: «O melhor livro é a almofada e o bastidor». Não se atreve a negar-lhe de maneira clara o direito à letra de forma. Mas está inteiramente de acordo com o «recoveiro».

Pois quê, mulheres letradas, mulheres sabichonas? Não. Aqui entre nós, de homem para homem, quanto mais ignorante for a mulher mais à tripa forra o homem exerce a sua autoridade de macho. E esta realmente é que deve ser a doutrina de uma república regida por homens.[...]

Conspiração de homens bem firmes na posse das rédeas do casal, conspiração de solteirões, que põem e dispõem da mulher do próximo, essas conversas ao ouvido, só para homens, em que se resumem muitas das páginas da *Carta de Guia de Casados*, se amanhã houvesse um governo feminino, estou convencido de que seriam queimadas em auto de fé. Não deram por isso as mulheres esclarecidas do nosso tempo. O certo é porém que não há em toda a literatura portuguesa, aliás reconhecidamente feminista em muitas das suas manifestações, obra tão hostil à mulher e tão perniciosa para o futuro das relações entre os sexos como esta de D. Francisco Manuel de Melo. Mas como elas ainda o não viram, os homens, enquanto elas não dão por isso, continuam a segredar uns aos outros os conselhos de que a *Carta de Guia de Casados* é o genial breviário.

Apólogos Dialogais

A obra de D. Francisco Manuel de Melo é testemunho de um tempo em que a instabilidade e a aproximação de novos modelos e valores cria um espaço para a ironia e a sátira como formas atenuadas de crítica. É essa crítica que constitui o fundo dos *Apólogos Dialogais I*, diálogos imaginários entre objectos que representam classes ou tipos de sociedade: *Relógios Falantes*, *Escritório do Avarento*, *Visita das Fontes*, *Hospital das Letras*, sendo Relógios (o do Paço e o

1 M^ªEma Tarracha Ferreira, *op. cit.*.

do Convento das Chagas) Moedas, Fontes (da cidade de Lisboa) e Autores, respectivamente, os interlocutores principais.

O autor critica nestes diálogos, principalmente, a duplicidade, a hipocrisia, a falta de consciência profissional, o valor do tempo, a frivolidade dos costumes e convenções sociais, a fugacidade dos sentimentos, a desonestidade. *O Hospital das Letras* é, porém, um texto doutrinário e de crítica literária, composto por volta de 1657 mas só publicado em 1721. De entre os escritos que no século XVII apontavam para uma vertente de crítica literária, esta obra de Dom Francisco Manuel de Melo apresenta-se, no entanto, como a mais estruturada e conceituosa. Como diz Fidelino de Figueiredo, «sob a pitoresca forma de diagnóstico de enfermidades, apontam-se defeitos e belezas dos escritores»¹. São passados em revista os quinhentistas Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões, António Ribeiro Chiado, Jorge Ferreira de Vasconcelos e outros, afirmando Bocalino (um dos interlocutores) à laia de balanço: «[...]sou obrigado a confessar e confesso que não foi a natureza nem a fortuna avara com os portugueses da glória e do engenho.» Não deixa de ser condenada a excessiva «pompa de palavras», preconizando, pelo contrário, elegância e distinção e, até, a sublimidade e elevação dos conceitos.

Estilisticamente, os *Apólogos* constituem, talvez, a parte mais perfeita e interessante da sua obra: a par de uma certa afectação, caracterizam-se por uma notável espontaneidade, graça e uma palaciana ironia, pitorescamente matizada, por vezes de expressões familiares e populares, tal como observámos relativamente à *Carta de Guia de Casados*. Apresentam um tom conceituoso, formado por frases breves à maneira de axiomas ou ditados populares, forma de filosofia prática e empírica pela qual o autor manifestamente se interessou, ao compilar a obra etnográfica «avant-la-lettre» *Feira de Anexins*². Utiliza também, como parte de um saber ancestral, a fábula exemplar.

O lirismo

O pendor autobiografista manifesta-se, sobretudo na sua obra lírica, estruturada em três partes, duas das quais em castelhano constituindo as *Obras Métricas*, publicadas pela primeira vez em Lyon, em 1665. A reflexão filosófica, a meditação moral, a inquietação teológica (que constituem parte da matéria lírica) partem ou remetem para passos da sua vida agitada por vicissitudes e precalços. Aliás as *Cartas Familiares*, às vezes curtos bilhetes, alguns escritos do cárcere a amigos e parentes, são também testemunho biográfico e modelos de estilo requintado, da contenção verbal, elegante e fácil. A parte da sua lírica em língua portuguesa intitula-se *As Segundas Três Musas do Melodino* («segunda parte dos seus versos») e é constituída por «três musas»: *A Tuba de Caliope*, *A Sanfonha de Euterpe*, *A Viola de Talia*. *A Tuba de Caliope* compreende cem sonetos que testemunham vivências, meditações e, sobretudo, uma inquietação metafísica que se cruza com a vocação moralística e sentenciosa que percorre toda a sua obra em combinação com o fino humor de um pessimismo autocontrolado. São peças de verbalismo elegante e

¹ *História da Literatura Clássica*, 2.^a época, Livraria Clássica, Lisboa, 1930.

² *Feira de Anexins*, ed. póstuma por Inocêncio, Lisboa, 1875.

fácil, afastados do derrame lírico e aludem a passos da agitada e inditosa vida do poeta, ou a circunstâncias ocasionais documentando também, por vezes, aspectos do trato social da época, Os sonetos de reflexão filosófica e meditação moral expandem-se mais largamente e reencontram-se em poemas como o «Canto da Babilónia», inspirado na célebre redondilha de Camões «Babel e Sião» e incluído n'A *Sanfonha de Euterpe*, onde se encontram também éclogas na sequência das de Sá de Miranda, em redondilha e de carácter moralístico: «Casamento e Mudanças»,

Vejam, a título de exemplo, o seguinte soneto:

Vi eu um dia a Morte andar folgando
por um campo de vivos, que a não viam:
os velhos, sem saber o que faziam,
a cada passo nela iam topando;

na mocidade os moços confiando,
ignorantes da morte, a não temiam.
Todos cegos, nenhuns se lhe desviam;
ela a todos c'o dedo os vai contando.

Então quis disparar, e os olhos cerra ...
Tirou e errou! Eu, vendo seus empregos
tão sem ordem, bradei: - «Tem-te, homicida!»

Voltou-se e respondeu: - «Tal vai de guerra!
Se vós todos andais comigo cegos,
que esperais que convosco ande advertida?»

Trata-se, visivelmente de uma reflexão sobre o **tema da morte** cuja história literária remonta à própria história da humanidade, mas que com o Barroco assume uma dimensão simultaneamente antropológica e pessimista.

O poeta surge aqui como **sujeito lírico**, espectador «invisível» dos atropelos cegos da Morte. Corporizada na terrível figura homicida, armada, certamente de mortífera seta: «quis disparar», Cega, impiedosa e cínica, essa Morte folga entre os vivos, inadvertidos, «sem saber o que faziam», Velhos, moços, todos a ignoram e não a temem; nenhum a evita e é ela, a Morte, que os conta e os atinge, de olhos fechados. A revolta da voz lírica faz-se ouvir: «Tem-te, homicida». Mas aí, de novo, a impiedade cega e cínica: «se vós todos andais comigo cegos,/que esperais [...]?»

O forte sentido da morte como absurdo desordenado, implantando no mundo dos vivos o poder do caos e da sem-razão, revolta e inquieta o poeta que exprime essa inquietação sob a forma metafórica de um apólogo. A limitação discursiva do soneto, rigidamente implantado nos catorze versos que o compõem, coaduna-se com o pendor de Dom Francisco Manuel de Melo para a concisão conceituosa e económica em que não há lugar para a concessão de nenhuma abundância retórica. A linguagem, controlada e subtil, avança num ritmo sereno e corrente, como se de colóquio se tratasse: «Vi eu um dia a Morte andar folgando », ». Uma experiência que, apresentando-se como visão (vvi eu») não exprime senão uma reflexão interior.

Situação, aliás, oposta e contrastante à que origina outros sonetos nomeadamente o que a seguir se transcreve. Escrito da prisão nele subtilmente se contrapõem dois cenários: um, fora da prisão, na festiva atmosfera familiar, imaginário para o prisioneiro, outro, real, presente e presentificado pela verbalização:

Da prisão

Que vos hei-de mandar de Caparica,
de que vós, Prima, não façais esgares?
Porque de graças ou bênçãos aos pares,
disso, graças a Deus, sois vós bem rica!

Mel e açúcar? São cousas de botica.
Coscorões? São piores que folares.
Perus? Não, que são pássaros vulgares.
Porco? Só de o dizer nojo me fica.

Mandara-vos o Sol, se desta cova
mo deixaram tomar; mas é fechada
e inda o é mais para mim a Rua Nova.

Pois se há-de ser de nada a consoada,
mandar-vos-ei, sequer, Prima, esta trova,
que o mesmo vem a ser, que não ser nada.

graças
bênçãos
mel e açúcar
coscorões e folares ...
perus
porco (...)
Sol

cova
Rua Nova fechada
Consoada de nada [...]

Historiografia

Um novo modelo historiográfico é proposto por Dom Francisco Manuel de Melo, ao escrever as cinco *Epanáforas da Vária História Portuguesa* (Lisboa, 1660), revestindo um carácter monográfico, contendo «relações de sucessos pertencentes a este Reino» e tendo como objecto a história contemporânea e política, na mesma linha da sua *História de los movimientos y separación de Cataluha*, escrita em castelhano. Uma das cinco Epanáforas, porém, a *Epanáfora Amorosa* pode considerar-se, pelo seu conteúdo romanesco, mais um esboço de novela melodramática, ao descrever o descobrimento lendário da Ilha da Madeira pelo casal de amorosos fugitivos de Inglaterra, Ana d' Arfert e Roberto Machim, que casualmente aportaram à Ilha paradisíaca. Na segunda parte, porém, atém-se ao descobrimento de 1420 por Zarco e Perestrelo.

Além da já citada, são as seguintes as outras Epanáforas: *Epanáfora Trágica* que trata do naufrágio da armada portuguesa em França (1627), comandada

por D. Manuel de Meneses e do qual o próprio autor foi um dos poucos sobreviventes; *Epanáfora Política* - tratando da sublevação de Évora, chamada do Manuelinho, contra a dominação filipina (1637), que é relacionada com o movimento autonomista paralelo verificado na Catalunha e historiado também pelo autor; *Epanáfora Bélica* - tratando do conflito no Canal da Inglaterra entre Espanhóis e Holandeses, acontecimento também presenciado por Dom Francisco (1639); *Epanáfora Triunfante* - tratando da restauração da soberania portuguesa no Estado de Pernambuco, com a expulsão dos Holandeses (1654), na sequência da Restauração de 1640.

Pela elegância, concisão, poder descritivo e recriador de cor local, foi o autor chamado o «Tácito português»; pela capacidade de retratista dos seus personagens foi considerado como um precursor da **novela histórica**.

Teatro

Podemos dizer que uma das poucas obras com dignidade literária do teatro do século XVII (embora proliferassem nos pátios de Lisboa continuadores da escola vicentina, improvisadores de feira ou - nos colégios jesuíticos - fazedores de longas tragédias clássicas) foi o *Auto do Fidalgo Aprendiz*.

Com efeito, no século XVII fez-se a introdução do teatro castelhano, então no seu apogeu; essas peças eram adaptadas e imitadas, representando-se ocasionalmente em espectáculos de carácter suburbano que não chegaram a ingressar na literatura culta.

O *Auto do Fidalgo Aprendiz* insere-se na escola vicentina, embora represente um progresso técnico em relação à obra do grande dramaturgo: apresenta já uma bem definida divisão em jornadas, à maneira do castelhano Lope de Vega. Como características vicentinas apresenta principalmente carácter popular, ambiente burguês, vivacidade de diálogo, intenção satírica, imprevisto e burlesco de situações, métrica tradicional (redondilha).

Como inovação apresenta, como já vimos, divisão em jornadas, recorte psicológico pormenorizado das personagens, episódio de «capa e espada» (o rapto frustrado) à maneira do teatro castelhano, maior número de episódios e utilização do equívoco. O assunto deste auto relaciona-se muito de perto com a farsa de Gil Vicente *Quem tem farelos?*

Notemos, aliás, que o tema do fidalgo pelintra que deseja aparentar opulência fora tratado já nas cantigas de escárnio e maldizer (penúria dos infanções); continua a aparecer na sátira do *Cancioneiro Geral* e é retomado por Gil Vicente em *Quem tem farelos?*, *Juiz da Beira* e *Farsa dos Almocreves*. O assunto do *Fidalgo Aprendiz* relaciona-se com a conhecida obra de Moliere *Le bourgeois gentilhomme* com quem D. Francisco estivera em contacto em Paris muitos anos antes da publicação de qualquer das duas obras. Não pode, pois, falar-se de influência de uma sobre a outra, mas é possível admitir-se que ambas resultassem de experiências comuns ou de troca de impressões.

Embora publicado apenas em 1665 em Lyon, fazendo parte das *Obras Métricas*, o *Fidalgo Aprendiz* foi composto em 1646, na Torre Velha. A segunda edição é de 1676 e dela se publicou, em 1966, em Lisboa, uma reprodução fac-similada precedida de uma «Introdução» por José V. de Pina Martins. Numerosas edições correntes e escolares, no entanto, tornam acessível o texto em boas condições de leitura.

Apresenta as seguintes «Figuras que falam»: Dom Gil Cogominho, Afonso Mendes, Beltrão, Isabel, Brites, um Mestre de Esgrima, um Mestre de Dançar, um Poeta, um Moço de Cavalos, uma Comadre, um Homem que passa, um Homem das Almas. A intriga, movimentada e graciosa, assenta no «qui-pro-quo» e no equívoco, em torno das pretensões de Brites em casar com um fidalgo que, ainda que «não tenha ceitel, saiba falar português, tenha arte» ... (lembrando a vicentina Inês Pereira).

Embora intitulada *Auto*, a peça de Manuel de Melo apresenta, notoriamente, os contornos de farsa, segundo o modelo e a escola vicentinos. A esse propósito, diz Pina Martins, para cuja síntese remetemos:

A designação de farsa assenta muito bem à peça e de certo disso se apercebeu o autor que, na edição de 1665, classifica assim a sua obra logo no título. Na segunda edição, a primeira em opúsculo autónomo, que aqui vai, além de farsa, a obra é também intitulada *Auto*, e de novo chamada farsa na parte didascálica do fim, como, aliás, na edição de 1665. Talvez que a designação de *Auto* assinala o propósito de vincar o carácter nacional da peça, mas, se assim fosse, caberia a responsabilidade ao impressor, já que o autor tinha falecido em 13 de Outubro de 1666, portanto dez anos antes, e não nos parece de aceitar a existência de um acrescento autógrafa nem deve existir uma tradição manuscrita diferente daquela a que nos reconduz o texto de 1665, reproduzido na folha volante com leves diferenças ortográficas (diferenças assinaláveis até, não raro, nas palavras da mesma obra, por via da anarquia ortográfica que sempre caracterizou os nossos textos literários até ao século XVIII).

Já foi posto em relevo que o *Fidalgo Aprendiz* representa, na história do teatro português, como técnica teatral, um ponto de chegada. Teatro puro, acção dramática pura sem contemporizações líricas (frequentes nos autos vicentinos), está já influenciado pela experiência consumada do teatro espanhol, que D. Francisco Manuel conhecia profundamente. Pode ser que as fontes sejam italianas, mas o autor deve ter-se valido principalmente da lição sábia de Lope de Vega e de Calderón e também da experiência de anteriores tentativas teatrais (pelo menos de algumas, já que outras podem ser posteriores à farsa), que nós, infelizmente, só conhecemos de menção.

Já foi, por outro lado, posto em evidência que o tipo de D. Gil, muito embora colhido de uma realidade social concreta, pois este género de fidalgos era já uma tradição portuguesa desde o século XVI, tem os seus avoengos literários na vasta galeria vicentina: tais são, por exemplo, o escudeiro Aires Rosado de *Quem tem farelos* e o «fidalgo de raça» da *Farsa dos Almocreves*. Elementos de acção dramática e de conteúdo ideológico, se não idênticos, pelo menos análogos, podemos encontrá-los, por exemplo, na *Prática de Oito Figuras* e na

própria *Prática dos Compadres*, peças já nesta colecção dadas à estampa e sàbiamente apresentadas por Maria de Lourdes Belchior e Luciana Stegagno Picchio.

D. Gil, o «fidalgo aprendiz», ou aprendiz de fidalguia, é um pobre escudeiro aldeão, megalómano porque o que imagina ser e facilmente conquistar não está, na ordem do real, ao seu alcance. Deste desajustamento resulta o cómico da situação. Mas o cómico da situação tinha sido, antes, cómico de carácter, pois a megalomania não é simples ambição natural (se o fosse não haveria o excessivo na personalidade e, não existindo ainda o desajustamento, não haveria o cómico de situação): D. Gil é um sonhador que vive fora da realidade mesmo no que respeita à consciência que tem da sua própria dimensão individual e social. O seu juízo crítico de si mesmo assenta numa supervalorização: julga-se cortesão desenvolvido, e é apenas um provinciano canhestro; possuidor de bens de fortuna, e é pobre como Job; objecto da consideração geral que não passa, em última análise, de troça e riso intencionalmente movidos contra ele; aspira a ser um fidalgo exemplar e, por via da ignorância que é uma das suas mais assinaladas *virtudes*, só se preocupa com o *para inglês ver* ... A desproporção exagerada no desajustamento é garantia de um capital de cómico tanto mais rico quanto mais relevada essa desproporção na acção dramática. Ele procura adequar-se ao ideal anelado: mas os meios são, de per si, como armadilha em que cai, outros tantos elementos estimulantes do burlesco. Lições, entrevistas amorosas, diálogos literários, a sua própria consciencialização do medo, - tudo é cómico na medida em que a personagem é sempre desajustada em relação ao fim proposto. Se não existisse o desajustamento mesmo que existisse a armadilha, (caso o herói conseguisse sair-se airoso), não haveria cómico: não haveria, portanto, farsa. Criação viva do seu autor, o *Fidalgo Aprendiz* não é, porém, uma abstracção: o seu alcance social não oferece dúvidas; daí uma mais densa autenticidade artística. A farsa acaba um pouco antes do fim, pois as palavras finais são já de moralidade. O cómico desapareceu, como por encanto, no acto de Gil tomando consciência do seu próprio ridículo. Terminara o desajustamento pela autoconsciência lúcida de que tudo tinha sido **desajustado**: daí o converter-se a experiência em lição, objectivo ainda social, mas já situável num outro plano.¹

¹ J. V. de Pina Martins, *ed. cit.*, pp. 22-29.

Além da produção literária em língua portuguesa referida e da também vasta produção em castelhano, mencionaremos ainda o *Eco Político*, *Manifesto de Portugal*, composto a pedido do rei, *Tácito Português*, *Teodósio*, *Epístola Declamatória*, *Aula Política*, numerosas *Cartas Familiares*, a já mencionada *Feira de Anexins* e, um tanto insolitamente, o *Tratado da Ciência Cabala*, obra póstuma, dedicada a Dom Francisco Caetano de Mascarenhas, publicada em Lisboa apenas em 1724².

² Reedição Estampa, Lisboa, 1972.

TEMA 5. Padre António Vieira, política e utopia, mística e pragmática.

A segunda grande figura emergente no século XVII, em Portugal, o Padre António Vieira (1608-1697), insere-se na lógica de um incansável e combativo dinamismo.

Nasceu em Lisboa e foi levado para o Brasil aos seis anos de idade, onde fez a sua primeira educação. Voltando ao Reino com pouco mais de trinta anos, já ordenado (1634), trazia fama de orador, a qual não cessou de aumentar. Começou, pois, também a pregar em Portugal, fazendo da oratória a sua arma política, sobretudo na legitimação do rei natural Dom João IV (Bragança) após a violenta ruptura da monarquia dual sob Filipe de Castela, em 1 de Dezembro de 1640. Depois da subida ao trono de Dom Afonso VI, porém, perdeu muito do apoio régio que gozava com Dom João IV e lhe conferira uma posição predominante na corte. Foi então acusado de heresia e perseguido pelo Santo Ofício, chegando a estar encarcerado dois anos. Aos setenta anos regressa ao Brasil, onde morre, avançado em anos, após uma vida que dividira e gerira entre a missão social, evangelizadora e político-diplomática.

A sua obra inscreve-se em três tópicos: luta contra a escravatura e pela integração dos Cristãos-novos, consolidação da recém-recuperada independência política e utopia universal, corporizada no sonho do Quinto Império.

Fortemente vinculada ao tempo ou aos tempos, a obra de António Vieira é talvez um dos mais significativos testemunhos dessa transição, certamente dramática, do espírito do Renascimento para o espírito barroco, enredado numa nova angústia e numa nova maneira de estar no mundo.

Paradoxal e contraditória, essa obra é um espaço de meditação que desde logo se metamorfoseia num discurso visionário e profético sem que, todavia, perca de vista o recorte da realidade histórica e conjuntural. Tem como referentes, respectivamente uma «utopia» ou, melhor, uma «certa utopia», e a missão social que assume.

Aí nos parece que se encontra o elo de articulação entre a visão profética, utópica e doutrinária da *História do Futuro* e a grande missão social que encontra um discurso próprio em muitos dos seus *Sermões* e *Cartas*, nomeadamente no Sermão da Quaresma pregado na cidade de S. Luís do Maranhão em 1653 e na Carta a Dom Afonso VI: a luta contra a escravatura praticada no Brasil que não é, para ele, mais do que «injusto cativoiro»: «Este é o contrato que o Demónio faz convosco».

Mais ainda, para Vieira a escravatura é também forma de antropofagia e esta a forma generalizada do relacionamento dos homens na sociedade. É o que afirma, sob a forma de cruel alegoria, no *Sermão de Santo António aos Peixes*:

Olhai, peixes, lá do mar para a terra. Vós virais os olhos para os matos e para o sertão? Para cá, para cá, para a cidade é que haveis de olhar. Vedes vós todo aquele bolir, vedes todo aquele andar, vedes aquele concorrer às praças e cruzar as ruas? Pois tudo aquilo é andarem buscando os homens como hão-de comer e como se hão-de comer.

Assim, corrupta e insaciável, a sociedade só poderá, diz-nos Vieira, encontrar de novo os seus santos e os seus heróis se os arrancar à massa inculta mas perfectível daqueles que na inocência adâmica habitam os matos do Maranhão, cenário dos Reinos utópicos do Novo Mundo. É esse o sentido de um dos seus mais belos lugares discursivos, ao descrever a arte, paciência e graça do Estatuário, capaz de formar o Homem e o Santo a partir da rocha informe.

Aí situa Vieira o lugar da sua utopia, razão imediata e concreta, do longo conflito sustentado com o Santo Ofício e despoletado, como causa imediata, por esse outro escrito, *Esperanças de Portugal. Quinto Império do Mundo*, que julgamos dever ser considerado como um esboço ou ante-projecto da *História do Futuro*, publicada pela primeira vez em 1718. Assim, o cenário da profecia de Daniel parece ser, para o visionário português, o Continente Americano, a partir do interior do Maranhão, onde, durante, mais de quinze anos, elaborara e desenvolvera a sua ideia de *História do Futuro*. Para ele, é esse povo, directamente descendente de Adão, o *genus angelicum*, identificado com os Índios, em estado de pureza e não de selvajaria, preservados da corrupção da paixão política e da ambição do ouro. Serão eles, pois, os depositários de um projecto universal, de sentido escatológico e a garantia de realização do Reino do Espírito, o milenário Quinto Império, o Império de Cristo, «sem termo nem limites, mais do que os do mesmo Mundo e os do Céu que os cobre, com as promessas, os aplausos e as vozes de todas as Escrituras»,

Vinculado ao pensamento milenarista de Joaquim de Flora, com raízes no pensamento messiânico hebraico, é fácil ver como Vieira se torna o arauto do «Sebastianismo» que emerge como uma esperança e um anseio de certo modo imediatista mas que, em breve, se tornará um dos mais produtivos e permanentes tópicos, incessantemente metamorfoseado e invadindo o pensamento político, sociológico e estético, como metáfora, enquadramento ou motivo de que, no século XX, Fernando Pessoa é um dos representantes.

A vida, o carácter e a obra do Padre António Vieira apresentam-se-nos, pois, marcados por uma intrínseca coerência. Um dos aspectos que primeiro ressaltam da comparação é, justamente, a concordância entre a obra humana, o pensamento e a palavra deste jesuíta, estabelecendo o que Margarida Vieira Mendes chama a «misteriosa relação do homem com a palavra»¹.

O **dinamismo**, como traço fundamental do seu carácter, torna-se também a marca inconfundível do seu estilo. O **anticonvencionalismo** faz dele o missionário

¹ *A Oratória Barroca de Vieira*, Caminho, Lisboa, 1989.

rio que percorre quase descalço os sertões brasileiros com o mesmo à-vontade e o mesmo entusiasmo com que desempenha as suas funções de embaixador diplomático de Portugal em Paris, Haia, Londres e Roma. Esse anticonvencionalismo de acções e o desassombro de palavras é também o sinal do escândalo que o há-de levar, em efígie, às fogueiras da Inquisição e o exporá às perseguições do Santo Ofício. É, antes de mais nada, um espírito combativo, e essa combatividade tem como instrumento, simultaneamente, o vigor, a lógica e também o visionarismo.

Um dos motivos centrais da sua acção reformadora e crítica é a luta contra a escravatura e contra a sede de ambição e domínio dos colonos do Brasil, a par da cruzada de legitimação da restaurada coroa portuguesa, na Dinastia de Bragança.

A sua obra compreende quinze volumes de *Sermões* e *Cartas* que, idênticos no vigor da argumentação e no poder de convicção, se mostram, todavia, diferentes quanto ao estilo, na medida em que, nos *Sermões*, predominam as características oratórias e nas cartas o estilo se atenua numa maior familiaridade e serena simplicidade de expressão: não esqueçamos, com efeito, que, embora os *Sermões* tivessem sido aperfeiçoados com vista à sua publicação, foram compostos para serem ouvidos; usam de um ritmo **auditivo**, isto é, mais facilmente captável pela audição; os conceitos mais importantes são acentuados quer pela repetição quer pelo contraste surpreendente. O seu poder de convicção resulta, também, da força lógica da argumentação. A oratória vieiriana, a par da originalidade própria do génio do grande orador, segue muito de perto as famosas regras oratórias definitivamente sistematizadas por Quintiliano. De facto, o plano do *Sermão* corresponde sempre, de modo geral, ao plano clássico, constituído por um **exórdio** (em que geralmente termina com uma breve oração invocando a Virgem), **desenvolvimento** (argumentação, demonstração, confirmação) e **peroração** ou conclusão.

No que diz respeito aos *Sermões*, remetemos para o magnífico estudo já referido de Margarida Vieira Mendes em que são analisados os modelos da oratória vieiriana, o papel e conceito de pregador, e da oratória sagrada, no contexto sócio-cultural do tempo, bem como os referentes institucionais, literários e estéticos subjacentes. Distingue aquela investigadora a versão **oral** da versão **escrita** dos *Sermões*, partindo da impossibilidade de datação de muitos desses textos e mostrando, através do estabelecimento de uma cronologia, que medeiam muitas vezes vários anos entre a pregação e a impressão dos textos dos *Sermões* à qual, apenas, obviamente, o leitor tem acesso. A sua pregação prolonga-se desde 1633 (antes dessa data referencia-se apenas o *Sermão do Nascimento do Menino Deus*, pregado na Baía), até 1696, com o *Sermão do Felicíssimo Nascimento*. Ultrapassam os *Sermões* a centena e meia, dando conta de uma notável capacidade retórica e argumentativa, já que, ao longo de mais de sessenta anos, a motivação litúrgica de muitos deles era, obviamente recorrente, como recorrentes eram também os tópicos dominantes do seu discurso: a vivência evangélica e missionária, a libertação dos escravos e a legitimação consolidada da Dinastia natural, no processo de

Restauração da soberania portuguesa. Este último tópico está, evidentemente cruzado com a utopia do Quinto Império, na longa explicitação visionarista que constitui a sua mais enigmática obra: a *História do Futuro*.

O seu discurso, quer oratório, quer epistolar ou profético, mostra uma identidade notável de categorias lógicas, retóricas e estéticas.

Assim, reconheceremos a presença insistente do tipo de **raciocínio silogístico**, de forma que se pode por vezes reduzir o conteúdo essencial de um sermão a um verdadeiro silogismo: Deus castiga os injustos; Deus castiga os Portugueses: logo, os Portugueses são injustos (*Sermão dos Escravos*); demonstração pela **evidência** do conceito que pretende impor ao auditório; recurso a afirmações categóricas inadmissíveis que depois conduzirão os ouvintes à verdade contrária como uma forma de demonstração pelo **absurdo**; uso de **construções paralelas ou antagónicas**, anáforas e repetições e uma intensa metaforização de cariz barroco (o teatro, o espelho, analogias e símiles cósmicos, etc.); observância do **ritmo oratório**, por vezes abruptamente interrompido a fim de surpreender pelo inesperado; **adjectivação dinâmica**, isto é, gradativa (começando pelo adjectivo de significação mais ténue - gradação crescente, ou pelo de significação mais intensa - gradação decrescente); gradação das enumerações e acumulações quer de nomes, quer de verbos.

O esquema mais comum dos *Sermões* de Vieira parte geralmente de um passo das Escrituras, que demonstra ser aplicável às condições presentes, e que utiliza como «conceitos predicáveis», de acordo com as exigências do calendário litúrgico.

Sumariamente, podemos distinguir nos *Sermões* três categorias relativamente à **intenção**: políticos, sociais e religiosos. Quanto à intenção política, distingue-se na sua obra um intuito bem determinado na legitimação da dinastia de Bragança, na qual vê a satisfação dos seus anseios sebastianistas de sonhador e visionário. A obra fundamental que explica e em que se explica a ideia política do Padre António Vieira é, contudo, para além de sermões e cartas onde constantemente se reencontra, a *História do Futuro* em que se faz o intérprete e o profeta da ideia do Quinto Império, perfeito, estável e durável, durando «mil anos ou muitos mil». A proposta audaciosa de Vieira anuncia não apenas a Monarquia de Portugal, mas o Império do Mundo, «sem termo nem limites».

Quanto à intenção social, torna-se o mais ardente paladino da libertação dos escravos e do regresso e integração dos judeus e cristãos-novos exilados, bem como, recorrentemente, se envolve na condenação da opressão, da exploração e da cobiça sem limites. É exemplar dessa cruzada ética o *Sermão de Santo António aos Peixes* (1654). Parte da lenda medieval segundo a qual o Santo franciscano, numa das suas pregações em que não é ouvido pelos homens, lança a sua palavra iluminada na praia deserta, e os peixes levantam a cabeça à superfície das águas, como sinal da força da palavra de Santo António. O

sermão desenvolve-se depois como uma alegoria: também o Padre António Vieira irá falar aos «peixes», que agrupa segundo categorias humanas. O sermão divide-se fundamentalmente em duas partes: aquela em que se dirige aos peixes bons e aquela em que fala aos peixes maus. Estabelece um paralelo, necessariamente metafórico, entre os vícios dos peixes e os vícios dos homens (o «tubarão», o «pegador», o «voador» etc.), estabelecendo contrastes entre os louvores dos peixes e os vícios dos homens. Na peroração, conclui com um louvor aos peixes que, diferentemente dos homens, começam por «saber ouvir». Trata-se de um sermão de crítica ética e social, caracterizado por um tom marcadamente violento e de ataque.

Vejamos, como exemplo, um passo do mencionado *Sermão*:

O polvo, com aquele seu capelo na cabeça, parece um monge; com aqueles seus raios estendidos, parece ua estrela; com aquele não ter osso nem espinha, parece a mesma brandura, a mesma mansidão. E debaixo desta aparência tão modesta, ou desta hipocrisia tão santa, testemunham contestamente dous grandes Doutores da Igreja Latina e Grega que o dito polvo é o maior traidor do mar. Consiste esta traição do polvo primeiramente em se vestir ou pintar das mesmas cores de todas aquelas cousas a que está pegado. As cores, que no camaleão são gala, no polvo são malícia; as figuras, que em Proteu são fábula, no polvo são verdade e artifício. Se está nos limos, faz-se verde; se está na areia, faz-se branco; se está no lodo, faz-se pardo; e se está em algüa pedra, como mais ordinariamente costuma estar, faz-se da cor da mesma pedra. E daqui que succede? Succede que o outro peixe, inocente da traição, vai passando desacautelado, e o salteador, que está de emboscada dentro do seu próprio engano, lança-lhe os braços de repente, e fá-lo prisioneiro. Fizera mais Judas? Não fizera mais; porque nem fez tanto. Judas abraçou a Cristo, mas outros o prenderam; o polvo é o que abraça e mais o que prende.

Judas com os braços fez o sinal, e o polvo dos próprios braços faz as cordas. Judas é verdade que foi traidor, mas com lanternas diante; traçou a traição às escuras, mas executou-a muito às claras. O polvo, escurecendo-se a si, tira a vista aos outros, e a primeira traição e roubo que faz, é à luz, para que não distinga as cores. Vê, peixe aleivoso e vil, qual é a tua maldade, pois Judas em tua comparação já é menos traidor.

O texto é, mais que a defesa de uma tese teológica, uma sátira social, de sentido construtivo, em que Vieira verbera nos peixes os defeitos dos homens, à imitação de Stº António, que, não conseguindo fruto da sua palavra, em Arímimo, na Itália, «deixa as praças» e «vai-se às praias», «deixa os homens e vai-se aos peixes». Santo António lutava contra a rebeldia do entendimento e falava aos hereges. Vieira luta contra a rebeldia do coração e fala com os colonos maranhenses. O látigo da sua crítica açoita os grandes da terra e, neste caso, os túbios e os fracos.

É contra a hipocrisia que ele pretende criar um clima de hostilidade, através de uma alegoria que se desenvolve em dois planos. De um lado, «o maior traidor do mar» sob aparência inofensiva, até mesmo acolhedora:

monge, estrela, brandura

Do outro, a vítima, o animal ignorante, desprevenido, indefeso, a cair no logro. Mas o símbolo ganha força no decorrer do pensamento. Ao instinto permanente do mal sob uma forma permanente significativa da inocência, adapta-se a mutabilidade da cor. Será verde ... será branco ... será pardo ... Os falhos de carácter, os danosos maleáveis, aqueles que são o que é preciso serem para a consecução dos seus inconfessáveis desígnios, têm ali o seu retrato. Dá fim a esta diatribe contra a hipocrisia com uma evocação bíblica, imperecível na história da Igreja, na história dos homens: Judas e o seu beijo.

Quanto à linguagem, surpreende o imprevisto da imagem, o (aparente e voluntarista) desequilíbrio na seriação, respectivamente de tipo concreto (o polvo é monge, o polvo é estrela) e de tipo abstracto: o polvo é mansidão. Note-se também a frase tão pertinentemente paralela:

			um monge
	com aquele seu capelo na cabeça		
O polvo	com aqueles seus raios estendidos	parece	uma estrela
			a mesma brandura
	com aquele não ter osso nem espinha		a mesma mansidão

E ainda:

As cores -	que no camaleão são gala		são malícia
		no polvo	
As figuras -	que em Proteu são fábula		são verdade e artifício

Se está nos limos, faz-se verde;

Se está na areia, faz-se branco;

Se está no lodo, faz-se pardo;

Se está em alguma pedra, faz-se da cor da mesma pedra.

Quanto ao *Sermão da Sexagésima* (pregado em 1655 na Capela Real, em Lisboa), verifica-se que o exórdio, contrariamente ao do anterior e ao da maior parte dos Sermões, não contém invocação à Virgem. Parte da *Parábola do Semeador* como conceito predicável, estabelecendo o paralelo entre a Semente e a Palavra, o Semeador e o Orador:

Semente = Palavra
Semeador = Orador

Vai, pois, analisar as razões pelas quais a palavra não frutifica e aí distingue três causadores possíveis de ineficácia: Deus, os ouvintes, o pregador.

Sobre este último recaem as responsabilidades da ineficácia. Vai, portanto, analisá-lo segundo a pessoa que é, a ciência que tem, a matéria que trata, a voz com que fala, o estilo que utiliza.

Conclui, mostrando que a ineficácia da palavra provém da incoerência e do desacordo entre a Palavra de Deus e as palavras do pregador: «pregam palavras de Deus, mas não pregam a Palavra de Deus».

O carácter repetitivo do contexto não é só um dos elementos da sua força expressiva, contribui também para a formação do ritmo oratório, meio caminho entre a prosa e o verso. Na verdade, a última transcrição feita mais parece uma sequência de três versos compostos de pentassílabos e trissílabos a terminar num verso composto de dois octossílabos, mas sem acentuação definida.

Há equivalências de sentido também em palavras, o que, numa forma literária como é o sermão, destinada à captação imediata através do ouvido, é conveniente, quando não necessária:

a mesma brandura e a mesma mansidão
aparência tão modesta e hipocrisia tão santa
vestir e pintar

A forma concretamente física do polvo tem expressividade - «aquele não ter osso nem espinha». O emprego do infinito com valor de nome sugere continuidade na acção, e o do demonstrativo determina, precisa, cria mesmo, uma coloquial intimidade com o leitor ou ouvinte: «o não ter osso nem espinha».

A palavra inocente tem, aqui, um significado aparentemente estranho. Derivada de *noscere* e não de *nocere* é o que ignora e não o que não prejudica.

O termo «contestamente», relacionado com o adjectivo conteste, a significar em concordância, concordemente, é uma subtileza estilística baseada numa motivação etimológica que nos leva a pensar numa forma especial de linguagem que se traduz no culto do vernáculo.

Padre Manuel Bernardes (1644-1710)

No contexto da produção literária do século XVII, parece pertinente não omitir dois nomes que merecem reflexão: o Padre Manuel Bernardes e Frei Luís de Sousa.

Enquanto Vieira se caracteriza, principalmente, pelo dinamismo, o temperamento do Padre Manuel Bernardes apresenta-se, pelo contrário, como eminentemente contemplativo, voltado para a reflexão íntima e para a meditação. Assim, Castilho diria mais tarde que «Vieira, ainda falando do Céu, tinha os olhos nos seus ouvintes; Bernardes, ainda falando das criaturas, estava absorto no Criador».

Efectivamente, a sua longa experiência de confessor proporcionou-lhe um profundo e íntimo conhecimento da psicologia humana e dos males da sua época, contra os quais combateu, não com a energia vigorosa de Vieira, mas com a esclarecida serenidade de um místico.

Escreveu uma vasta obra (em que se incluem também *Sermões*), de que distinguiremos *Pão Partido em Pequeninos*, *Nova Floresta* e *Luz e Calor*. Na maior parte é constituída por pequenos ensaios morais e edificantes, remetendo para uma vivência mística. Reflecte também sobre os vários problemas espirituais. Um remanescente espírito medievalizante percorre os seus escritos, em que o milagre, o prodígio, às vezes o símbolo, têm amplo lugar. Revivem na sua obra as tradições piedosas herdadas dos seus congéneres alcobacenses, desde o exemplo moral, à hagiografia. Assim, podemos encontrar na sua obra o rasto da história e da lenda da Antiguidade, baseado em escritores latinos, como Aulo Gélio (*Noctes Atticae*), nos textos medievais - hagiografias e *Cantigas de Santa Maria*, nomeadamente - na tradição popular (contistas como Gonçalo Fernandes Trancoso - século XVI - autor de *Histórias Exemplares*), na História de Portugal, designadamente através dos historiadores do século XVI e dos numerosos anedotários existentes sobre figuras ilustres (D. João de Castro, Afonso de Albuquerque, etc.).

O seu estilo, sem possuir a força e o vigor do de Vieira, é, contudo, de grande pureza, vernaculidade e majestosa limpidez; os períodos, ordenados de uma forma clara e cheia de serenidade, sem excessos vocabulares mostram já a plasticidade e elegância resultantes da exercitação que, no século XVII, deu forma ao Português Moderno.

Frei Luís de Sousa

Chamado, no século, Manuel de Sousa Coutinho - personagem que deveria dar matéria à tradição sobre a qual se inspirou Garrett para a elaboração do seu famoso drama - Frei Luís de Sousa é considerado, com justiça, um dos mais elegantes prosadores da língua portuguesa; o seu espírito, cheio de lucidez, reflecte-se numa prosa extremamente límpida e simples, mas cheia de gravidade e elegância.

Escreveu a *Vida do Arcebispo* (Frei Bartolomeu dos Mártires, arcebispo de Braga), quase uma novela biográfica, e nessa obra, repassada de piedosa humanidade, consegue dar-nos nas suas verdadeiras proporções humanas e espirituais o perfil e a vigorosa personalidade do Arcebispo. O retrato físico e moral desta figura, poderosamente traçado pelo seu biógrafo, torna-se mais nítido ainda através da narração das suas peregrinações pastorais, do seu contacto com os humildes, os pobres e os ignorantes e, também, das suas desassombradas intervenções no Concílio de Trento.

Além da *Vida do Arcebispo*, escreveu ainda as obras históricas, *Anais de D. João III*, que deixou incompletos, e a *História da Fundação do Mosteiro de S. Domingos* - ordem em que havia professado. No entanto, não é no género histórico que melhor se evidencia a personalidade do grande prosador, a quem falta, porventura, poder de crítica na narração dos factos, embora o encanto da sua prosa permaneça intacto em todos os seus escritos.

Assim, da angústia vivencial do lirismo, até ao subtil criticismo, a um saudosismo nostálgico e ao arrebatamento da grande utopia, à meditação e à apologia. o século XVII português, enredado em crises e visões, caminhará para a invenção da disciplina e da razão e nelas encontrará uma certa e tranquilizadora pacificação.

Epítome

Com base nos principais teorizadores deste momento controverso da história literária, procurou-se definir os conceitos de **Maneirismo** e de **Barroco**, como gestos culturais de oposição ao espírito clássico que dominara durante o Renascimento. Elegeram-se alguns dos vultos literários que constituem referências importantes durante o século XVII: Francisco Rodrigues Lobo, Dom Francisco Manuel de Melo, Padre António Vieira e o Padre Manuel Bernardes. As representações literárias colectivas (*Fénix Renascida* e *Postilhão de Apolo*) foram também abordadas, no sentido de definir a fisionomia estético-literária de uma época. Em todos os casos, se incidiu sobre uma prática, no sentido de documentar, com base nos próprios textos, analisando os aspectos teóricos apresentados. Registou-se também a problemática cultural da «questão da língua»

Bibliografia sugerida

MENDES, Margarida Vieira, *A Oratória Barroca de Vieira*, Caminho, Lisboa, 1989.

PIRES, Maria Lucília, *Poetas do Período Barroco*, ed. Comunicação, Lisboa, 1985.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar, *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1988, 8.ª ed.

5. Contornos da identidade europeia. Árcades, neoclássicos e dissidentes. Castiços e estrangeirados

Objectivos

Após a leitura reflexiva desta **Unidade**, o aluno deverá estar apto para:

Aperceber-se da problemática de uma revolução epistemológica que fez estremecer a Europa e se reflectiu em Portugal.

Aperceber-se das modificações estéticas e doutrinárias que vão modificar o panorama cultural marcado no século anterior por um certo arcaísmo.

Identificar a personalidade dos representantes do movimento arcádico e a renovação dos modelos estéticos.

Detectar a profunda modificação que nos finais do século remete para o advento do Romantismo.

TEMA 1. As Luzes e a gestão das crises morais. O movimento acadêmico e a Arcádia Lusitana. Problemas e modelos de educação.

No século XVIII, «Século das Luzes», o Iluminismo, enquadrado pelo Racionalismo como sistema filosófico, a partir da *Crítica da Razão Pura*, de Kant (1724), define um novo regime de geografia cultural: se, até então a Europa do Sul fora o foco da irradiação cultural europeia, este passa a situar-se tendencialmente a partir da Europa do Norte, associado a novas formas de pensamento. Portugal (e Espanha) encontra-se numa zona periférica, onde se sente a necessidade de acertar o passo pelos padrões de uma Europa em que rapidamente se instalam novos sistemas conceptuais. Os vários tipos de opressão e mal estar que haviam constituído o registo do século anterior, nomeadamente a escolástica institucional, a censura quer religiosa, quer política, as várias discriminações - nomeadamente a dos cristãos-novos - haviam gerado um certo sentimento de provincianismo marginal.

O Racionalismo produz, pois, os germes de revolta contra opressões sentidas como entraves à aquisição da verdade, do progresso e da «maioridade». Sendo o século XVIII, fundamentalmente um século de crise espiritual, é, por consequência, uma época em que floresce de modo extraordinário a crítica, quer sob a forma de sátira, quer de obras e ensaios didáticos e científicos, cartas, métodos e tratados. Em termos de crítica literária e em relação às formas decadentes de um barroco que invade a primeira metade do século XVIII, os escritores portugueses apercebem-se da debilidade de conteúdo de muitas dessas manifestações literárias que por vezes roçam o delirante e iniciam a sua luta contra a superabundância ornamental e os excessos formais. As Academias (que nas últimas décadas do século anterior se haviam já anunciado com o aparecimento da Academia dos Generosos e da Academia dos Singulares), numerosas e activas como a dos Anónimos, dos Ocultos, dos Aplicados, dos Unidos, dos Obsequiosos, etc., constituem um esboço para instaurarem uma acção que, ultrapassando a esfera do individual, possa tornar-se num modelo de intervenção estético-literária.

Com a Academia Real da História (1720), fundada por decreto do Rei Dom João V, a História vai-se, progressivamente, aproximando dos ramos do conhecimento científico para se afastar dos géneros literários aos quais até agora estivera vinculada. A pesquisa e a crítica documental tomam, pouco a pouco, feição marcadamente científica. Em 1780, no reinado da rainha Dona Maria I, o Duque de Lafões, secundado pelo Abade Correia da Serra, funda a Academia Real das Ciências que sobrevive na Academia das Ciências de Lisboa e que possui uma Biblioteca notável que já no século XVIII contava mais de 2000 volumes, entre os quais 112 incunábulos e raridades bibliográficas de incalculável valor.

A Arcádia e os Arcades

É, porém, em 1756 que é fundada, em Lisboa, a maior Academia Literária, a Arcádia Lusitana. O movimento academista surgira já, como dissemos, nas últimas décadas do século anterior, de forma tímida e de relativamente escassa projecção literária ou cultural. O fenómeno do associativismo como criação de um território simultaneamente amplo e reservado, com a criação de obrigações, solidariedades e compromissos, vai-se enraizando numa sociedade invadida, podemos dizer, por uma aspiração **burguesa**. É nesse espaço que se propicia a nobilitação pelas letras, a aristocratização da cultura, a criação de um novo jogo de poder; o poder cultural, funcionando por vezes, como contra-poder. A Arcádia Lusitana é fundada por um pequeno número de poetas que são, também, doutrinadores de um novo modo de encarar e praticar a produção literária. Um modo disciplinador, já que um dos princípios que subjazem nas fórmulas estatutárias é, precisamente, a norma da moderação, da disciplina, da contenção verbal. O ideal de perfeição passa pelo despojamento simplificador, pelo regresso ao conceito horaciano de imitação.

São estes os neoclássicos, em cujos estatutos, o lema e emblema se inscreve a pretensão de, obliterando a memória dos renascentistas, buscar nas mesmas fontes em que estes haviam bebido, os modelos, as formas e a inspiração. O princípio fundamental é tema para um dos mais famosos textos doutrinários de Correia Garção (1724-1772): a sátira sobre *Imitação dos Antigos*, tema recorrente e constantemente re-inventado nas *Dissertações* da Arcádia, subjacente à própria formulação dos estatutos.

O Neoclassicismo: teoria e prática

A **Arcádia Lusitana ou Ulissiponense**, fundada em 1756, da qual foram membros fundadores António Dias da Cruz e Silva, Esteves Negrão e Correia Garção, foi a mais notável e importante das Academias literárias e manteve-se durante vinte anos, depois do que foi reorganizada com a designação de **Nova Arcádia**. Visava, como esclarecem os seus estatutos, reformar o gosto deteriorado e reacender o interesse das novas gerações pelas artes literárias; pretendia, pois, «formar uma escola de bons ditames e de bons exemplos em matéria de eloquência e de poesia, que servisse de modelo aos mancebos estudiosos e difundisse (...) o ardor de restaurar a antiga beleza destas esquecidas artes».

As bases em que os Arcades fundavam a sua acção reformadora consistiam, principalmente, na crítica mútua das produções literárias apresentadas nas sessões da Arcádia pelos seus sócios, no regresso à imitação dos clássicos da Antiguidade, como fontes mais puras da perfeição literária embora adaptando-os ao gosto moderno, na revalorização do uso da Língua Portuguesa, desta vez ameaçada pelo «francesismo», na apresentação nas sessões de *Dissertações* teórico-doutrinárias.

Os membros da Arcádia, os Árcades, que assinavam as suas produções com pseudónimos literários, tinham como emblema uma mão empunhando uma foice, e como legenda o lema da mesma Arcádia: *Inutilia trunquat*. O seu principal objectivo era, com efeito, restaurar a sobriedade e equilíbrio do classicismo, fugindo aos excessos de um barroco tardio e às vezes delirante; preconizava-se também a libertação da rima que, segundo eles, embaraçava a livre expressão do pensamento. É na obra de um dos fundadores, Pedro António Correia Garção que a prática literária mais correntemente se enquadra na teoria, sobretudo na *Sátira sobre a imitação dos Antigos*, dirigida ao conde de S. Lourenço, e na *Epístola a Olino*, textos dos quais, adiante, nos ocuparemos mais detidamente.

Estrangeirados: entre a cultura e a política

Outros mentores, porém, além dos Árcades, moldaram a mentalidade e a função estético-literária deste século, contribuindo para a audaciosa conjunção entre Luzes e Imaginação: os «estrangeirados», cujo pensamento e militância serviram de base de apoio teórico para a Reforma Pombalina do Ensino, com a qual o Marquês de Pombal pretendeu - e conseguiu - retirar o ensino das mãos dos Jesuítas que considerava monopolizadores espirituais da Nação e que expulsou do país.

Com efeito, o Alvará de 28 de Junho de 1757, «em que se extinguem todas as escolas reguladas pelos métodos dos Jesuítas, e se estabelece novo regime e instituem Director dos Estudos, Professores de Gramática Latina, de Grego e de Retórica», instaura um novo modelo cultural que é, também uma apropriação, de certo modo, da cultura pelo Poder. Nesse contexto, ainda que pontualmente, não deixa de ser curioso - e significativo - que o tratado do Pseudo-Longino, composto no século I, ignorado ou esquecido durante séculos, acerca do qual não se encontra qualquer referência nem durante a época clássica, nem durante a Idade Média, haja logrado no século XVIII, em Portugal, três traduções: a de Custódio José de Oliveira, directamente condicionada - se não encomendada pela vontade pombalina - , a de Filinto Elísio e a de Elpino Duriense, nomes arcádicos respectivamente de Francisco Manuel do Nascimento e de Francisco José Freire. Esse interesse por um texto longamente esquecido, «descoberto» apenas no século XVI, e que, de algum modo, vem responder à retórica aristotélica, com uma nova proposta estética, terá que ver, pensamos, com a nova pedagogia **porto-realista**. Com efeito, todo o edifício da instrução pública projectado e efectivado pelo pulso de Pombal, assenta na pedagogia de Port-Royal, de uma maneira clara e normativa, quer o que é visível no texto das *Instrucções* que constam do mencionado Alvará, recomendando com veemência as obras de Lancelot, Arnaut e Nicole, quer publicando a breve trecho traduções, quer ainda fazendo a apologia do método, por oposição aos velhos métodos utilizados pelos Jesuítas. Ora, o *Tratado do Sublime* dentro da pedagogia de Port-Royal, responde à falência da

retórica, através da pedagogia do concreto e do imediato que a reforma pombalina enfatiza em várias frentes: no caso presente, no revigoramento do estudo do grego e na instauração de uma «nova retórica».

O misterioso tratado de um misterioso autor do século I d.C., longamente esquecido e tardiamente recuperado, é, pois traduzido em português, em nome de uma estética nova, servido por uma nova técnica de aparato crítico.

E o que é facto, é que o *Tratado do Sublime* envolveu uma transformação do universo estético do século XVIII, trazendo alguma coisa de novo na valorização da imaginação como factor de criação. O velho e persistente debate aristolético-horaciano (retomado *ad infinitum* pelos Renascentistas), *ars vel natura, studium vel ingenium*, assume agora uma nova dimensão, a dimensão do arrebatamento, do êxtase e da veemência, distinguindo o Belo do Sublime e definindo este como algo que não se ensina nem se aprende, mas que é ditado pela natureza e captado pela emoção.

Por outro lado, o «estrangeirado» Luís António Verney (1713-1792), que viveu longos anos fora do País, tomou contacto e foi largamente influenciado pelo pensamento francês da época. Escreveu, sob o pseudónimo de «Frade Barbadinho», dezasseis cartas intituladas *Verdadeiro Método de Estudar*, que com as *Cartas sobre a Educação da Mocidade* de Ribeiro Sanches (1699-1750), médico e conselheiro na corte de Catarina da Rússia, são contributos, ainda que de ordem diferente, para a instauração de marcadas tendências para a modernidade, recusando, em nome das Luzes, a aceitação apriorística dos princípios tradicionais que constituíam, afinal, um grave entrave para o estabelecimento de uma ciência e de uma forma de pensamento novas e progressistas. Deste modo, Verney enquadra as pistas para a renovação mental, estabelece como princípio científico a **dúvida, a experiência e a objectividade**. A influência de Verney na formação do clima espiritual do século XVIII foi profunda abrindo caminho para os valores individualistas que serão motor e motivo do universo estético-literário do século seguinte.

Crítica nas suas *Cartas*, entre outros aspectos, o uso da mitologia, a forma empolada de expressão, muitas vezes desadaptada em relação à natureza do assunto tratado, o convencionalismo literário e social, os tabus religiosos. Trata também das diferentes formas do ensino e ocupa-se da educação feminina, considerando, ao contrário do seu predecessor seiscentista, D. Francisco Manuel de Melo, que a mulher deve ter acesso a uma cultura que lhe é útil e necessária não só como meio de valorização pessoal, distracção sadia e elevada, mas como aquisição das capacidades que lhe são necessárias no acompanhamento dos filhos e do marido.

A crítica de Verney, porém, nem sempre é construtiva e é, por vezes, excessiva e partidária denotando uma certa incapacidade na captação de registos estéticos cuja análise pauta pelos parâmetros de uma fria objectividade, em contraponto com os valores da Imaginação Literária.

É, por exemplo, o caso das Cartas V, VI e VII (sobre a Retórica, a Oratória e a Poesia) em que submete poetas como Camões, Frei António das Chagas e outros a uma crítica necessariamente desajustada em relação ao universo poético em que se inscrevem. A Gramática, a Latinidade, a Geografia e a História, bem como a Lógica, a Física e a Metafísica, são objecto do seu discurso, assim como a Medicina, Anatomia e Cirurgia, em que condena os «preconceitos» que considera obstáculos a uma ciência moderna.

Vejamos, a título de exemplo, algumas das opiniões judicativas de Luís António Verney (Carta VII) em torno de *Os Lusíadas*, opiniões fundadas, evidentemente, mais num frio racionalismo aliado a uma também fria erudição, do que a um sentido dos valores poéticos, literários e humanísticos que põe em causa:

Na verdade, Camões, entre muito boas qualidades, tem muitos defeitos nascidos de dois pontos: o primeiro, falta de erudição; o segundo, de juízo e discernimento. Primeiramente, errou o título da obra. Os mestres da arte tomam o título, ou da pessoa, como *Odisseia*, *Eneida*, ou do lugar da acção, como *Ilíada*, que é tomado da Cidade de *Ílio*, primária da Tróade. O Camões, em vez de tomar o dito título de Vasco da Gama, etc., toma-o de todos portugueses, buscando para isto um termo latino que tanto calça aos Portugueses navegantes, como aos que ficaram no Reino. E o pior é que o toma no plural, que não tem exemplo na boa Antiguidade. Errou a proposição do Poema, pois, devendo esta conter uma só acção principal, ele, porém, em vez de propor a navegação do Gama, que era a sua acção, propõe todos os varões ilustres de que se compõe a inteira história de Portugal, com expressa divisão das coisas da Europa, África e Ásia, e deles expressamente promete a El-Rei D. Sebastião cantar as acções heróicas, o que diz desde a estância 12.^a do primeiro Canto para diante. Com efeito, executa literalmente o que promete; porque, no princípio do canto III, descreve a Europa, e desde a estância 21.^a desse Canto, até ao fim do Canto IV, expõe as coisas da Europa e África até El-Rei D. Manuel. No fim do Canto IV, entra com o descobrimento da Índia, e continua no V até ao X, em que fala nos Governadores da Índia, e de passagem toca na América. De sorte que este Poeta, na proposição, inclui todas as partes da fábula do poema, que é um erro maciço. [...]

[...] Errou, além disso, o Camões em não sustentar sempre o carácter e grandeza do seu herói, que abaixa sensivelmente no Canto VIII, do meio para diante. Errou nas enfadonhas digressões que introduz por toda a parte. Errou em acabar quase todos os Cantos com exclamações mui fora de propósito e muito contra o estilo da Epopeia. Também errou consideravelmente, introduzindo no seu poema as Divindades dos Étnicos, não alegorizando a coisas santas, como puerilmente pretende o Faria, não aos Planetas personalizados. como benignamente interpreta o Garcês, o qual fingiu uma nova constelação para Baco. que não se entende o que é; mas em sentido próprio, da mesma sorte que falaram os idólatras romanos, pois mete Vénus e Baco imprudentemente por toda a parte. Isto é tão claro no seu poema, que me admiro muito que haja quem o queira desculpar nesta matéria. Se não quisermos dizer que se serviu de palavras sem significado, que seria outro erro.

Em jeito de síntese, vejamos, no seu conjunto, os principais conteúdos que formam o modelo de pensamento e de educação de que o *Verdadeiro Método de Estudar* é a explicitação:

Carta I - Necessidade de estudo da Gramática Portuguesa como base. Normas ortográficas.

Carta II - Novo método de ensino da Gramática Latina.

Carta III - Latinidade, Geografia e História.

Carta IV - Estudo das línguas vivas: francês, italiano e línguas orientais.

Carta V - Necessidade da Retórica. Crítica da Oratória.

Carta VI - Continuação do mesmo assunto. Reflexão sobre Vieira.

Carta VII - Reflexão sobre a Poesia. Defeitos e erros dos poetas: Camões, Chagas, etc. Tentativa de Arte Poética.

Carta VIII - Filosofia e Lógica.

Carta IX - Metafísica, Lógica e Física.

Carta X - O ensino da Física, Geometria e Aritmética.

Carta XI - A Ética.

Carta XII - A Medicina, Anatomia e Cirurgia e seus preconceitos.

Carta XIII - A Jurisprudência e o Direito Civil.

Carta XIV - A Teologia.

Carta XV - O Direito Canónico.

Carta XVI - Planificação do Estudo. A instrução das mulheres.

TEMA 2. Pedro António Correia Garção, poesia de intimidade e convenção académica. A tentação da liberdade. António Dinis da Cruz e Silva e o novo exotismo. O *Hissope*

Correia Garção nasceu em Lisboa (1724-1772). Preso por motivos mal averiguados, por ordem do Marquês de Pombal, esteve encarcerado durante oito meses, morrendo no próprio dia em que viera a ordem de libertação. As desditas e perseguições da sua vida nunca, porém, diminuíram o seu entusiasmo pela cultura e pela arte, que partilhou com Alcipe (Marquesa de Alorna), como veremos.

Sendo, como vimos, o principal teorizador da Arcádia, em que usou o pseudónimo de Corydon Erimantheo, observemos agora, com mais pormenor, os dois principais documentos dessa teorização que é feita, principalmente, por Correia Garção através das *Sátiras* e das *Epístolas* e também das *Dissertações* da Arcádia.

Da *Sátira II* (*Sátira sobre a Imitação dos Antigos*) que o aluno encontrará na «Antologia», colhem-se, como fundamentos teóricos para a prática poética o repúdio da imitação dos «quinhentistas» (que todavia admira) e da deteriorização do ideal clássico (vas Graças são muchachas»); a necessidade de adaptação modernizadora da imitação dos clássicos da Antiguidade (vimate-se a pureza dos Antigos/mas (...) com gosto livre/com polida dicção, com frase nova»); a crítica ao barroco decadente (vreira a afectação»), a ridicularização do convencionalismo da poesia bucólica (vquatro bagatelas: uma fonte/um bosque, um rio, um campo, um arvoredo/ ... »); como máxima fundamental diz, é necessário «grande génio, longe/e escolhido estudo; ouvir a todos/seguir a poucos; conversar aos mortos/quero dizer, aos livros todo o dia/e toda a noite; ali se faça branco cabelo que foi preto ou louro».

É, pois, mais um dos poetas portugueses de estirpe horaciana, insistindo, tal como haviam feito Sá de Miranda e António Ferreira, nos tópicos fundamentais da doutrina de Horácio: «Imite-se a pureza dos Antigos», exclama; e ainda: (imitem-se) «Os versos mais canoros e correntes/A sisuda dicção, a frase pura;!Aquele ático sal ...Isto é, Anacreonte traduzido/Aristófanes, Sófocles e Safo/Sem que fique de fora o bom Homero/E outros em quem poder não teve a morte».

Contudo - e esse facto é significativo - um dos tópicos da doutrinação horaciana que os dois teorizadores quinzentistas não haviam sublinhado encontra agora eco na paráfrase de Correia Garção: o problema da «modernização» da língua, do estilo e do conteúdo. Efectivamente Horácio dissera: *Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas, in juvenum situ florent modo nata vigentque. Debemur morti nos nostraque.*

Assim como as florestas mudam de folhas ao declinar dos anos, e só as folhas velhas caem, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham pleno vigor. Nós e as nossas obras estamos fadados para a morte! ¹

¹ *Arte Poética* ed. de Rosado Fernandes.

Ora, ao contrário de Ferreira e Sá de Miranda, Correia Garção insurge-se agora contra o pedantismo arcaizante de uma linguagem que, pretendendo ser clássica e pura, se torna obsoleta. E diz:

Imite-se a pureza dos Antigos,
Mas sem escravidão, com gosto livre,
Com polida dicção, com frase nova,
Que a fez ou adoptou a nossa idade.
Ao tempo estão sujeitas as palavras;
Umam se fazem velhas, outras nascem:

Assim, vemos a fértil Primavera
Encher as folhas ao robusto tronco,
A quem despiu o Inverno desabrido.
Mudam-se os tempos, mudam-se os costumes:
Camões dizia imigo, eu inimigo;
O ponto está que ambos expliquemos
Aquilo que pensamos.

Para Garção, pois, «ao tempo estão sujeitas as palavras», noção ainda não significativa para os poetas e doutrinadores do século XVI, mas que revela o gosto caracteristicamente modernizador dos Arcades que, se por um lado preconizavam a «boa imitação», reivindicavam, por outro lado, a «livre imitação». Esses dois vectores, aparentemente contraditórios mas, efectivamente, complementares, encontram-se expressos, entre outros lugares, nos dois seguintes passos da *Sátira II* a que nos temos referido:

A. livre imitação:

Não posso amável sujeitar-me
A que às cegas se imitem os Antigos.

B. boa imitação:

... é preciso grande génio, longo
E escolhido estudo; ouvir a todos,
Seguir a poucos; conversar c'os mortos,
Quero dizer, c'os livros todo o dia
E toda a noite; ali se faça branco
O cabelo que foi preto ou louro.

Assim, de geração em geração, vemos como os Antigos deixaram à Europa moderna a mensagem da sua arte, comedida, serena, e portanto durável. A Europa é, em suma, herdeira de um «duplo capital» que define a sua fisionomia cultural setecentista.

Mas debrucemo-nos com mais pormenor sobre a famosa *Epístola a Olino*, enquanto texto em que simultaneamente se entrelaça teoria e prática e que apresenta, como um dos não menores valores, uma descrição viva, colorida, real e nostálgica da Lisboa setecentista:

EPÍSTOLA A OLINO

Se à sombra dos loureiros sempre verdes,
que nascem junto às águas de Aganipe,
inda, amigo, te encostas sossegado;
se das soltas correntes, que do cume
do frondoso Parnaso estão caindo
por entre frias e musgosas pedras,
sem nunca te fartares, ainda bebes;
se as graciosas Musas te rodeiam,
encosta a curva lira sobre o peito,

as áureas cordas fere, escreve, ó Olino.
Se a rima, como escravo, te traz preso,
perdida a liberdade, ao duro cepo,
quebra as fortes cadeias: não é justo
que o contínuo zunzum do consoante,
que o ouvido agita só, a alma não,
esfrie o fogo que na ideia nasce.

Não busques pensamentos esquisitos,
em denegridas nuvens embrulhados;
não tragas, não, metáforas violentas,
imitando esse corvo do Mondego,
que entre os cisnes do Tejo anda grasnando.

Usa da pura língua portuguesa,
que aprendido já tens no bom Ferreira,
no Camões imortal, em Sousa e Barros;
em grego não me escrevas, nem latim.
Dá-me conta da tua larga vida:
desejo que me digas se inda presa
no pensamento trazes a cachopa;
se com três companheiros, numa banca,
de pano verde ornada, o *whist* jogas;
se ouves falar francês; e se inda lavra
o mal, de que hoje tantos adoecem:
falo daquela praga desastrada
dos enfermos poetas, que não querem
os remédios tomar para sararem.
Conta-me em que exercícios vás gastando
o tempo que lá tens; se ao som do rio
compões os brandos versos, com que arrancas
do cume das montanhas levantadas
os arreigados cedros para ouvir-te.

Eu, amigo, depois que te deixei,
triste vejo nascer e pôr-se o sol;
os mais dos dias passo em minha casa,
sentado num banquinho e recostado
numa despida banca; poucos livros,
algum papel, com penas e tinteiro.
Alguns amigos tenho, mas distantes;
nem cavalos, nem segas à boleia
tenho para tão longe ir visitá-los.
Temo de sair fora ... Ah! não te engano,
temo de sair fora: desta banda
me empurra o aguadeiro, e dest'outra
me atropela a saloia co seu macho;
um vem à rédea solta no rabão,
outro corre no coche à desfilada;
para esta parte fujo, eis que de cima
sobre mim vem a suja caldeirada;
os confusos, os vagos pregoeiros
os ouvidos me atroam com seus gritos:
um «quem as flores merca», outro os polvilhos.

Então eu cá comigo vou dizendo:
«De que servem polvilhos a um poeta,
se a um filho de Apolo o verde louro
é o melhor adorno, é todo o fruto?»
Desta sorte não posso, caro amigo,
novidades contar-te cá da corte,
Pois que te contarei? Eu sei somente
que entram naus pela barra, e saem naus
com as velas inchadas; sei que corre
para o cerúleo mar o louro Tejo;
de Lisboa e das cortes estrangeiras
não saberei dizer-te cousa alguma,
que o tempo gasto em ler Virgílio
no meu pobre, mas certo domicílio. 1

1 Correia Garção, *Obras Poéticas*.

Dirigindo-se ao seu amigo, o poeta José António de Brito, sob o nome arcádico de Olino, Correia Garção incita-o a continuar a cultivar a poesia: «escreve, ó Olino». Para tanto, preconiza três preceitos formais: a libertação da rima, «que esfria o fogo que na ideia nasce»; a renúncia aos excessos de um barroco pesado e recheado de «metáforas violentas»; o uso da língua portuguesa, dentro dos cânones da vernaculidade. Indo mais longe, no seu preceituário poético, Garção sugere a Olino a temática que desejaria ver tratada, e aqui reside a grande novidade da teorização poética de Corydon: os temas do quotidiano, o abandono da temática fruste de um falso classicismo, povoado de Ninfas, Pastores e Sátiras. Garção pede ao amigo que, **em português**, lhe conte se prossegue nos seus amores, se joga o whist, se ouve falar francês, se ainda lavra a desastrada moda do gongorismo; como gasta o tempo e os dias calmos do campo.

Na segunda parte, talvez a mais curiosa e interessante da epístola, como que numa exemplificação dos preceitos apresentados, Garção oferece a Olino, em troca, um breve quadro do seu dia a dia: a ténue nostalgia que acompanha a sua vida simples, em que, no convívio dos livros, recolhido na meditação solitária da sua simples casa, se entrega à composição das suas obras literárias.

Surge, depois, num contraste nítido com a quieta serenidade de uma vida de interior, o bulício ruidoso e álcere da rua cidadina. E eis-nos perante um verdadeiro fresco, movimentado e colorido, da Lisboa setecentista. Perdida a antiga austeridade, a cidade surge-nos com uma curiosa feição de cidade moderna, povoada já dos tipos populares que ainda hoje constituem a fisionomia típica da velha Lisboa e focada nalguns dos seus aspectos mais característicos: o aguadeiro, a saloia com o macho, os pregões cantantes, a florista, os coches e seges e o pitoresco «água vai!» das recordações de há cem anos; o movimento do porto, naus entrando e saindo a barra.

E, além de tudo isto, uma nova e súbita viragem, novo efeito contrastante: ao bulício ruidoso, à mobilidade constante de uma cidade viva, opõe-se a imuta-

bilidade do «louro Tejo» correndo para o mar, no seu curso imutável. Esta reflexão, mal sugerida, quase se nos apresenta como a réplica contraditória do velho tema da mudança tratado desde os primeiros renascentistas: já não é o curso cíclico da natureza e a degenerescência irreversível da vida humana que impressiona o poeta. Pelo contrário, o motivo da sua reflexão é a **permanência**, o carácter duradouro e perene das coisas naturais em antítese com o movimento incoercível, a evolução e o progresso das coisas humanas.

A epístola termina, pois, com um regresso ao estado de meditação e calma serenidade que opõe o poeta ao mundo exterior e constitui o universo de sua intimidade: «(O tempo todo gasto em ler Virgílio no meu pobre mas certo domicílio»).

A linguagem utilizada por Garção nesta epístola de teorização literária é, como se torna evidente, aquela que preconiza: uma linguagem coloquial, («a cachopa», «a banca») quase que **prosaica**, com exclusão - é evidente - da rima. A primeira tirada, formada pelos primeiros 10 versos, constitui como que a negação dos preceitos apresentados. Os «loureiros sempre verdes», o «frondoso Parnaso», as «águas de Aganipe», as «graciosas Musas», a «curva lira», as «áureas cordas», parecem reacender a atmosfera idílica dos clássicos.

Contudo, poeta de contrastes e imprevistos, o 11.º verso opera uma viragem brusca nos efeitos de linguagem. Os primeiros versos passam a soar-nos como que a uma elegante e discreta **charge** com que, precisamente, Garção quis fazer notar a antítese entre o **clássico** e o **neoclássico**. A breve e indirecta alusão a Orfeu: (varrancas do cume das montanhas os arreigados cedros para ouvir-te») é subtil e diluída: dir-se-ia que Garção pudicamente vela essa tentação mitológica. O único artifício, ou melhor, o único ornato utilizado pelo Corydon é constituído pela magistral adjectivação que já na Cantata de Dido, por exemplo, se revela expressiva, própria e sóbria: frias e musgosas pedras; gaciosas musas; denegridas nuvens; larga vida; praga desastrada; enfermos poetas; brandos versos; arreigados cedros; despida banca; os confusos, os vagos pregoeiros, velas inchadas, cerúleo mar, louro Tejo.

No sóbrio equilíbrio entre a forma e a ideia, na serena reflexão que sugere e que denota e, sobretudo, na positiva inovação que propõe, ao colher no quotidiano a temática de poesia lírica, esta Epístola afigura-se como um dos mais importantes textos teóricos da nova ideia em marcha: a actualização da poesia, a definitiva busca de novas fontes de inspiração para a criação literária.

Em síntese, diremos que na *Epístola a DUna* Correia Garção, repudiou, uma vez mais, a rima («sea rima como escravo te tráz preso/[...], quebra as fortes cadeias ... ») e o estilo afectado (vNão busques pensamentos esquisitos/em denegridas nuvens embrulhadas;/não tragas, não, metáforas violentas ... »); recomendou o uso da língua portuguesa pura (vusa da pura língua portuguesa ... »); e, finalmente, introduziu uma das grandes inovações modernas: o aproveitamento poético dos temas quotidianos («os mais dos dias passo em minha casa ... »); etc.

O quotidiano poético

Estes temas quotidianos, que pela primeira vez transpõem para a poesia lírica o ambiente da burguesia - uma burguesia média, amena e amável- constituem, talvez, a parte mais original do lirismo de Correia Garção. O soneto, «O louro chá ...» é talvez um dos mais expressivos documentos dessa utilização literária dos aspectos banais da vida quotidiana - atitude que vai encontrar o seu espaço na Escola Parnasiana no século seguinte. Com Correia Garção, porém, eles estão ainda presos à influência dos Antigos e aparecem-nos muitas vezes como interpretações modernas dos temas horacianos em que se apela para a necessidade de gozar sem inquietação o dia presente (*carpe diem*) e se faz a apologia da felicidade acessível e calma da vida simples transferindo, no entanto, o cenário dessa «mediania» do campo para a cidade e, para a vida burguesa, a serena e amável convivialidade no espaço doméstico:

O louro chá no bule fumegando
De Mandarins e Brâmenes cercado;
Brilhante açúcar em torrões cortado;
O leite na caneca branquejando;

Vermelhas brasas alvo pão tostando;
Ruiva manteiga em prato mui lavado;
O gado feminino rebanhado,
E o pisco Ganimedes apalpando:

A ponto a mesa está de enxaropar-nos.
Só falta que tu queiras, meu Sarmento,
Com teus discretos ditos alegrar-nos.

Se vens, ou caia chuva, ou brame o vento,
Não pode a longa noite enfastiar-nos,
Antes tudo será contentamento.¹

¹ Correia Garção, *Obras Poéticas*.

Facilmente se visualiza o requintado serviço chinês, os torrões de «branco» açúcar e o «branco» leite. A sugestão visual amplia-se no colorido das «vermelhas brasas», do «alvo pão», da «ruiva manteiga».

A elegância de uma burguesia urbana que encontrou o segredo dos prazeres quotidianos ... A sugestão irónica e risonha surge na gulodice ávida do «gado feminino» e na miopia também ávida do conviva a que chama, muito à maneira clássica, Ganimedes. Mas à doçura de guloseimas, açúcar e chá junta-se a espirituosa convivência de Sarmento, cujos «discretos ditos» povoarão a noite de humor e contentamento ... Trata-se de uma fresca e bela imagem de um quotidiano tranquilo, familiar, onde habita elegância, requinte e cultura: imagem, aliás, que aparece, como reverso, nesse outro poeta «dissidente»², Nicolau Tolentino de Almeida (1741-1811). Para esse poeta, com efeito, o quotidiano é o motivo da sátira amarga que a sua «Musa rabugenta» ou a «Musa pedinchona» lhe inspiram. Ao serviço de chá de porcelana chinesa brilhante e colorida, por exemplo, corresponde o bule partido, o chá requeitado, como nos diz em uma das suas sátiras, *O Passeio*:

² Chamam-se dissidentes os poetas que não pertenceram à Arcádia.

Na farpada mesa, logo
Bandeja e bule aparece;
Que mordais os beiços rogo,
Pois são trastes que parece
Que escaparam de algum fogo.

Em bule chamado inglês,
Que já para pouco serve,
Duas folhas lança, ou três,
De cansado chá, que ferve
Com esta a sétima vez. 1

1 Tolentino de Almeida,
Sátiras.

À elegância discreta e culta, amavelmente retratada por Correia Garção, responde a sordidez quase miserável caricaturada por Tolentino.

A penúria e as dificuldades materiais com que Nicolau Tolentino (1741-1811) lutou fizeram dele um espírito azedado, reflectido na sua obra através de um amargor pessimista que se expande nas suas sátiras violentas e por vezes contundentes. Mestre de humanidades, sem ideal e sem vocação, via nessa profissão apenas um meio ingrato e escasso de subsistência:

Em rotos pergaminhos encostado,
Sobre uma cadeira ao alto erguida,
Vou consumindo a miserável vida ...

Sente-se, pois, incapaz de transmitir aos «bisonhos rapazes», só preocupados com «os mais bonitos moldes de fivelas» e com «sapatos com entrada abaixo», toda a beleza «da antiga Roma, o século doirado» ou de «Cícero a facúndia», de «Horácio o gosto delicado».

É, pois, sem encanto para ele a sociedade fictícia do seu tempo que, sob os dourados falsos, esconde uma sórdida mas pretenciosa miséria: é essa sociedade que ele nos descreve, frívola, insensata e falsificada, nas sátiras *A Função* e *O Bilhar*. A sua crítica particularista, de tonalidade irreverente, abrange os vários tipos de uma sociedade decadente no cenário urbano.

Contudo, em *A Guerra* a sátira de Tolentino abandona o particularismo típico da burguesia citadina para ascender a aspectos de generalidade quase filosófica. É, porém, caso talvez único no conjunto da obra satírica do mestre de Retórica: o poeta miserável, o barbeiro, o burguês arruinado, a rapariga frívola ou sabichona, as modas excêntricas, o convencionalismo, enfim, de uma burguesia em crise, são os temas mais frequentes de Tolentino. De modo geral ele põe na boca da sua «Musa rabugenta» a mordacidade das suas observações, a quem atribui a lúcida crueldade com que interpreta e descreve uma burguesia por vezes sórdida e sempre lamentavelmente ridícula.

Além das *Sátiras*, escreveu também algumas *Odes* líricas.

Empregou, como metro, além do hendecassílabo nos sonetos, odes e algumas sátiras como *O Bilhar*, a redondilha, em quintilhas à maneira tradicional.

É, na *Cantata de Dido* (inserta na acção da comédia *Assembleia* ou *Partida*) de Correia Garção que podemos ver como que a síntese mais perfeita da teoria neoclássica, posta em prática de forma a constituir, segundo o testemunho de Garrett, a mais bela produção da Arcádia.

Notaremos, principalmente, nessa composição: a proximidade com o texto virgiliano; o equilíbrio e simetria da adjectivação (**roxo** oriente, **preñhes** velas, **troiana** frota; vagas, **azuis**, mar **dourado**, etc.); a serenidade da composição; o uso moderado da mitologia; e, ao mesmo tempo, de modo insólito mas expressivo, prenúncios da estética pré-romântica (vpiam nocturnas, agoueiradas aves»), bem como a busca de efeitos estéticos pela escolha significativa do vocabulário (vululando»; «turvos olhos»; «ermas ruas»; «medonho fragor», etc.), a par da busca de vocabulário erudito (vturicremos», «tálamo», «prófugo-).

A estrutura desta Cantata lembra o andamento trágico, em que a **ária** corresponde ao **coro** e em que o desenvolvimento da acção pode corresponder ao **prólogo, clímax, catástrofe e epílogo. 1**

↑ Veja-se o texto na «Antologia».

Parece, pois, apropriado citar, a propósito da dualidade divergente, entre o clássico e o moderno, o erudito e o banal, a síntese de Helena Buescu:

On le voit, les préoccupations avec la poésie se mêlent inévitablement, chez ce poète, aux observations et notations du déroulement quotidien et routinier d'une vie qui se veut ainsi pacifique et bourgeoise, reprenant mais surtout actualisant, modernisant, l'épicurisme d'Horace. De ce point de vue, le lyrisme de Garçãose définit, a priori, par l'occupation d'un lieu théorique (l'imitation des anciens) posé en tant que principe, mais aussi en tant qu'origine de l'élan lyrique lui-même. Ce n'est donc pas par hasard que beaucoup de sujets de sa poésie rappellent inévitablement certains épîtres ou certaines odes d'Horace; et que, suivant cet exemple, d'autres auteurs portugais, tels que Nicolau Tolentino ou António Dinis da Cruz e Silva, se retrouvent devant le même choix, où l'attention au quotidien, et au détail bourgeois et anodine, est au centre même de l'intelligibilité poétique.

On peut donc, même dans les textes poétiques qui essaient de rendre compte, d'une façon très claire, de la doctrine et la mise en pratique horatiennes (par exemple *l'Ode III*, *l'Ode XXVII*, ou certains sonnets), déceler l'appréhension d'une réalité qui, dans l'environnement quotidien, ne privilégie pas encore les zones thématiques qui seront considérées les plus significatives par le Romantisme mais qui, au contraire, accentue les éléments et les objets d'une expérience de vie caractéristiquement bourgeoise, familiale et routinière. Il ne s'agit pas d'un héros qu'une marque rend irrémédiablement distinct de la routine et du banal; il ne s'agit pas de rendre compte d'un fatal déchirement entre l'univers du jour-à-jour et l'univers qualitativement différent de ce héros; il ne s'agit donc pas d'essayer de cerner cette différence comme fondamentale à la constitution du héros-poète, étrange personnage qui ressent

irrévocablement l'impossibilité d'une vraie entente entre lui et le monde où il est obligé de passer ses jours. Il s'agit, par contre, de constituer un sujet qui ne trouve pas de fissure entre une existence quotidienne et banalisée, égale à celle de son voisin, et un 'faire poétique' qui se dissout dans ce quotidien même et qui est pour le poète en fin de compte, encore une expérience de tous les jours. La leçon horatienne, une fois de plus, ouvre chez Correia Garção le chemin à une modernité que seuls les poètes parnassiens, à la fin du dix-neuvième siècle, sauront accomplir de façon exemplaire.

C'est justement dans ce sens que le vers cité dans le titre de cette communication (le dernier vers de l'*Ode III*), «*Je crois que le temps change*» («*Creio que o tempo muda*»), peut encore très bien servir comme emblème de la pratique poétique de Correia Garção: il s'agit, bien sûr, dans le contexte plus littéral de ce poème, d'une observation sur le temps/climat, observation donc d'un quotidien apparemment prosaïque qui se procure un statut lyrique dans la poésie du dix-huitième siècle - et, de ce point de vue, il évoque toute la quête d'une modernité propre à l'objet littéraire, tel que le conçoit ce poète. Mais ce même vers se réfère aussi, et de façon peut-être symbolique, au temps/époque qui, «changeant», annonce une mutation définitive dans la façon de comprendre le lyrique, et apparaît donc comme un précurseur, dans un certain sens, de courants poétiques apparemment aussi lointains que le Parnassianisme, qui verra surgir comme son plus grand représentant Cesário Verde, lui aussi dans une lignée qui conduira à quelques-uns des noms et des hétéronymes de Fernando Pessoa. A bien regarder, il s'agit d'un processus où l'interrogation vitale concerne l'articulation entre le lyrisme et la modernité, c'est-à-dire, il s'agit surtout de savoir comment la poésie peut prouver son énorme présence dans le monde, par delà les changements que connaît ce monde. Et, ce qui est étonnant, c'est que justement la quête de cette articulation semble ne pouvoir se définir, à cette époque, que par la reprise de l'exemple des anciens - comme si l'on se disait, en fin de compte: «pour être moderne, il faut toujours être antique».

Nous lisons donc, dans le lyrisme de Correia Garção, une oeuvre paradoxale, divergente et curieuse - parce que dilacérée entre deux temps, dont elle prône la conciliation (la leçon du passé contre l'in/conscience du futur); entre deux discours (le discours noble et métaphorique, par exemple, de la fameuse *Cantata de Dido* contre le discours quotidien et littéral par exemple de certains sonnets); entre deux phrases (l'anastrophe triomphante contre l'ordre direct et pour ainsi dire prosaïque). Et, finalement, dans toute cette oscillation il semble qu'on puisse déceler la construction d'un troisième temps, celui-ci peut-être plus mythique et lointain que les autres: le temps d'une littérature qui essaye de se retrouver et de se comprendre dans son temps. 1

1 Helena Buescu, «*Je erais que le temps change: Correia Garção et le lyrisme au quotidien*».

O Novo Exotismo

Outro dos elementos fundadores da Arcádia, António Dinis da Cruz e Silva entende diferentemente a prática poética dentro dos parâmetros arcádicos. Se, por um lado, os modelos clássicos constituem uma tentação de convencionalismo ou de cerebral frieza, a verdade é que às remanescências clássicas se junta

algo de novo proveniente da experiência brasileira do poeta: é significativo que o título do seu poema, *Metamorfozes*, evocando o poema de Ovídio seja, simultaneamente, o testemunho de uma nova maneira de encarar o «exotismo» que, desde o século XV, como sabemos, marcara a feição original não só da Literatura de Viagens, como do Lirismo português assumindo a mais espectacular representação poética em *Os Lusíadas*: trata-se, agora, de um novo exotismo, não só o exotismo civilizacional mas o exotismo «ecológico» e naturalista. Nas *Odes* de Cruz e Silva (Elpino Nonacriense, pseudónimo arcádico) nota-se um desajustamento que é, ao mesmo tempo, um passo para a conciliação dos modelos clássicos e do triunfalismo ecológico, que desembocará nas formas mais originais da Literatura Brasileira: o ufanismo e o indianismo.

O Hissope

Intervém, porém, na obra António Dinis da Cruz e Silva e dos seus pares contemporâneos um factor de renovação paradigmática: *O Hissope*, poema herói-cómico, é um poema intencional e explicitante inspirado no *Lutrin de Boileau*: narra o ridículo mal-entendido protocolar entre o deão e o bispo de Elvas, esbulhado das suas prerrogativas honoríficas e a sua comicidade provém do desequilíbrio entre a mesquinhez do assunto e a grandiosidade do estilo, em que há um tom marcadamente épico, tendo *Os Lusíadas* como referente das marcas intertextuais. O Génio das Bagatelas é a divindade correspondente a Júpiter, no poema camoniano e preside a toda a questão no Reino das Quimeras, povoado de divindades «potentes» e «dominadoras»: a Moda, a Excelência, a Senhoria, a Precedência, a Lisonja e a Discórdia. A própria concepção destas divindades constitui a chave da crítica social empreendida no poema e que incide sobretudo sobre o governo absolutista, o feudalismo remanescente, os convencionalismos sociais, o alto clero, a escolástica, o barroco decadente, o francesismo, o culto da aparência ...

Vejamos um expressivo excerto em que se evidencia precisamente o culto da moda, o francesismo que invade o discurso coloquial, e o contraste entre o presente, decadente e estrangeirado, e o passado, heróico e votado ao esforço e à austeridade:

NA CERCA DO CONVENTO

O bom Lara, que havia longo tempo
que nesta santa casa não entrava,
aturdido ficou, quando a seus olhos,
na cerca entrando juntos, se oferecem
as areadas ruas, as estátuas,
os buxos, os craveiros, as latadas
de mil flores cobertas, que d'em torno
o virente jardim adereçavam.
E não bem quatro passos tinha dado,

quando, fitando curioso a iente
na estátua, que primeira ali se encontra,
pergunta ao jubilado: - «Quem é este
Monsieur Paris, segundo diz a letra,
que por baixo, na base, tem aberta?
Se se houver de julgar pela aparência,
o nome, a catadura, o penteado
dizendo-nos estão que este bilhostre
foi francês e talvez cabeleireiro,
inventor do topete que o enfeita».

- «Páris e não Paris diz o letreiro -
circunspecto lhe volve o padre-mestre. -
Nem francês, como crê, cabeleireiro,
a personagem foi que representa,
Mas em Tróia nasceu, de estirpe

- «Pois se francês não foi - replica o Lara -
como *monsieur* lhe chamam»? C'um sorriso
lhe torna o padre-mestre: - Não se admire,
que isto está sucedendo a cada passo:
ao pé de cada esquina, hoje, sem pejo,
se tratam de *monsieurs* os portugueses.
Isto, senhor, é moda, e como é moda,
a quisemos seguir; e sobretudo
mostrar ao mundo que francês sabemos».

- «De tanto peso, pois -Ihe volve o Lara-
é, padre jubilado, porventura
o saber o francês, que disso alarde
fazer quisesses Vossas Reverências?
Por acaso sem esse sacramento
não podiam salvar-se e serem sábios?
Pois aqui em segredo lhe descubro
que o francês para mim o mesmo monta
Que a língua dos selvagens botocudos.

- Não diga, senhor, tal; que, neste tempo,
Ó tempos, ó costumes! diz o padre,
o saber francês é saber tudo.
É pasmar ver, senhor, como um pascácio,
de francês com dois dedos, se abalança
perante os homens doutos e sisudos,
a falar nas ciências mais profundas
sem que lhes escape a santa teologia,
alta ciência aos claustros reservada,
que tanto fez suar o grande Escoto,
aos Bacónios, aos Lulos e a mim próprio.
Desta audácia, senhor, deste descoco,
que entre nós, sem limite, vai grassando,
quem mais sente as terríveis consequências
é a nossa português, casta linguagem,
que em tantas traduções corre envasada

(traduções que merecem ser queimadas!),
em mil termos e frases galicanas!
Ah! se as marmóreas campas levantando
saíssem dos sepulcros onde jazem
suas honradas cinzas, os antigos
lusitanos varões que, com a pena
ou com a espada e lança a pátria ornaram,
os novos idiotismos escutando,
a mesclada dicção, bastardos termos,
com que enfeitar intentam seus escritos
estes novos, ridículos autores,
(como se a bela e fértil língua nossa,
primogénita filha da latina,
precisasse de estranhos atavios!)
súbito certamente pensariam
que nos sertões estavam de Caconda,
Quilimane, Sofala ou Moçambique;
até que, já por fim desenganados
que eram em Portugal, que portugueses
eram também os que costumes, língua,
por tão estranhos modos afrontavam,
segunda vez de pejo morreriam. 1

¹ Cruz e Silva, *O Hissope*
(leitura nossa).

Entre os motivos que despertam a acribia dos homens do século XVIII em geral e dos Arcades em especial, conta-se a moda do francesismo, que invadira todos os domínios da vida social e, especialmente, a língua. Depois da longa suserania da língua castelhana - resultante das condições políticas - e apesar da querela quinhentista dos defensores e detractores da língua nacional, a cultura portuguesa tornou-se por assim dizer tributária da francesa, facto que imediatamente se veio reflectir no âmbito da linguagem. Pululam os galicismos; o francês torna-se a marca de uma burguesia que ambiciona atingir um certo grau de cultura de que o saber francês é o sinal exterior e, muitas vezes enganoso.

² Cap. XIV dos *Estatutos*.

Entre os propósitos da Arcádia, expostos e esclarecidos nos respectivos estatutos, conta-se, precisamente o estímulo ao uso e dignificação da língua: «fazem melhor os Arcades se escolherem a Portuguesa, pois além de esta ser muito mais capaz para qualquer género de composição, a irão cultivando» 2. Filinto Elísio, José Anastácio da Cunha e outros iluministas lutaram acerbamente contra a invasão de galicismos na língua portuguesa, os quais comprometiam a vernaculidade e a legitimidade do seu vocabulário: Primogénita filha da Latina. O presente texto de *O Hissope* insere-se pois dentro dessa querela.

O Deão dirige-se ao convento dos Capuchos a fim de encontrar apoio para a sua causa contra o Bispo de Elvas. Ao entrar no jardim que cerca o convento, o pobre Lara sente-se aturdido pelas modificações que encontra e pela elegância e requinte da ornamentação.

O padre jubilado que o recebe explica-lhe o que se passa e, perante as legendas em francês que identificam as estátuas de Páris e Helena, trava-se o diálogo de que consta o texto.

O decurso do diálogo mantém o tom característico do poema herói-cómico que se prolonga por toda a obra. O conflito entre o majestoso e o mesquinho, o grave e o ridículo, estabelece-se ao nível do assunto tomado e mantém-se ao nível da palavra, criando-se por conseguinte, dois extractos vocabulares contrastantes e de efeito cómico:

1.º extracto (evocador de uma atmosfera grave e solene):

«o tempo, ó costumes! homens doutos e sisudos»; «ciências profundas, santa teologia»; «alta ciência»; «marmóreas campas»; «honradas cinzas»; «bela e fértil língua nossa», etc.;

2.º extracto (anulando a gravidade do 1.º e conferindo o tom cómico em que reside o processo satírico):

«selvagens botocudos»; «pascácio»; «dois dedos de francês»; «fez suar»; «este descoco»; «bastardos termos»; «ridículos autores».

Da dualidade do grave e do ridículo, do desnível alternante entre a majestade e a mesquinhez, decorre, efectivamente, ao longo de todo o poema, o efeito cómico do qual Cruz e Silva extrai os seus processos satíricos e críticos.

A crítica de Cruz e Silva resulta, por esse facto, uma crítica lenta e rebuscada à qual, se por vezes falta humorismo, espontaneidade, não falta, contudo, aquele azedume por assim dizer pessimista dos críticos convictos e sinceros. Cruelmente, ele nota o erro; justifica-o: «a negra fome os míseros mortais a mais obriga». Mas amargamente, conclui que não se pode lutar contra a forte corrente da maioria. A impotência da luta em que se encontra empenhado resulta das suas palavras: «O mundo corrigir a nós não toca».

A pretensa majestade do estilo resulta ainda da contorção e inversão de frases: «disso alarde fazer quisessem». Por consequência, a réplica do grande poema heróico de outros tempos só pode ser um poema cómico, em que o heróico foi trocado pelo burlesco, tal como a gravidade foi substituída pela mesquinhez.

No seu conjunto, o poema apresenta-se como que uma «enciclopédia» de crítica e, conseqüentemente, como um documento importante dos costumes da época. Embora a forma artificial e pretensiosa do poema, porém, tenha deixado de enquadrar-se e de tocar a sensibilidade de um leitor moderno, a leitura de *O Hissope* é ainda hoje de saboroso efeito literário.

Inovações e sincretismos

A Arcádia neoclássica e os «estrangeirados» apresentam-se, no contexto da cultura e da literatura portuguesa do século XVIII, como modelos de vias diferentes para a profunda revolução mental e estética que se concretizará com o movimento romântico nesta segunda metade do século.

Com o influxo da poesia germânica, porém, envereda-se por um caminho diferente de renovação - o **pré-romantismo**, que consiste na busca da inspiração, não nas já exauridas ruínas clássicas, mas nas inesgotáveis fontes do mundo interior do próprio indivíduo. São, então os pré-românticos, alguns dos quais continuam a ser Arcades, que, conciliando modelos e inaugurando formulações, criam um novo imaginário, encontram, às vezes torturadamente, na anarquia de uma inspiração marcada por sincretismos, a resposta a inquietações e perplexidades.

TEMA 3. **O novo teatro em nova cena. Correia Garção. António José da Silva, *O Judeu***

A obra de Correia Garção inclui, também, duas comédias em verso, em que podemos discernir uma influência italiana e francesa.

No *Teatro Novo* Correia Garção expõe, pela boca das personagens, as suas concepções: fazer ressurgir um teatro nacional, atolado em «péssimos dramas corriqueiros»; torná-lo moderno, acessível a um vasto público, amenizado pela música e dança, valorizado pelo cenário e a decoração; dramaticamente, porém, apresenta escasso interesse pela falta de acção, representando o poeta Gil Leinel a opinião do próprio Autor.

A *Assembleia ou Partida* constitui uma curiosa comédia de costumes, em que se satiriza uma família burguesa sem dinheiro e com petulância, que resolve realizar em casa a Assembleia ou Partida, festa de amigos matizada de ditos, poemas e cantatas. É então pedida de empréstimo baixela e dinheiro ... Brás Carril, arrastado para essa «aventura» pela esposa D. Urraca, vai ter a surpresa de ver chegar o Meirinho, o escrivão e os quadrilheiros que vêm prendê-lo por dívidas. Será a ruína da família e em particular das filhas casadoiras. Mucónio, o amigo da casa, vai, porém, resolver o problema:

Mucónio: Espera, espera:
Amigo Brás Carril, não sou de pedra,
Nem sou tigre, homem sou, os homens amo,
De ter humano coração me prezo.
Descansa, pagaremos o que deves:
Darás Dulce a Jacob, Branca a Picote,
Jofre case c'a minha Mafaldinha,
E todos três o escote pagaremos.

Podemos ver certa relação com o tema das farsas *O Fidalgo Aprendiz* (D. Francisco Manuel de Melo) e *Quem Tem Farelos?* (Gil Vicente). Acessível e amena, a comédia apresenta um curioso aspecto documental do conflito de classes e do conflito de gerações, terminando com uma discreta e optimista moralidade, que põe em foco o valor da amizade:

Brás: Que generoso exemplo de amizade,
Que nobres corações de honrados peitos!
Mas neste raro exemplo se não fie
Quem se emprega no mar de desperdícios.
D'alcaides e credores, que santeImos
Nem em todos os topes aparecem;
E Bilhostres, Mucónios e Picotes
São difíceis de achar. Batei as palmas!

O teatro de Correia Garção insere-se, uma vez mais, no espírito arcádico, tentando restaurar a dramaturgia nacional, desclassicizando-a e levando à cena temas, costumes e problemas nacionais e contemporâneos: o realismo burguês define o teatro de Garção. Outros, porém, povoaram de figuras e representações os palcos portugueses do século XVIII: o Árcade Reis Quita é autor de mais uma tragédia *Castro*, em três actos, e de um drama pastoril, também em três actos, *Licore*, a pastora que, por ditame do oráculo, deverá ser sacrificada para libertar o povoado de um cruel dragão e que acaba por ser salva pela magnanimidade da deusa; António Dinis da Cruz e Silva, mais uma vez na linha do *Fidalgo Aprendiz* de Dom Francisco Manuel de Melo, escreve *O Falso Heroísmo*. Mas de entre os dramaturgos setecentistas o mais copioso é, sem dúvida, Manuel de Figueiredo, cujas peças ocupam 14 volumes de tragédias (*Õsmia a Lusitana*, *As Irmãs*, *Inês de Castro*), comédias clássicas (*José Fernandes Feito Homem*, *O Indolente Miserável*) e comédias de costumes como *Escola da Mocidade*, *O Mapa da Serra Morena*. Pretendeu, pois, como ele próprio afirma, «dar um teatro à minha Nação, filho dos seus costumes, próprio do melindre dos olhos, da delicadeza dos ouvidos do século».

A sensibilidade moderna, porém, atribui um lugar especial na cena portuguesa do século dezoito a essa dramática figura que constitui o protagonista da peça de Bernardo Santareno, *O Judeu*.

António José da Silva (1705-1739), o Judeu, foi um dos mais abundantes e originais dramaturgos do século XVIII que, na produção dramática, excedeu,

sem dúvida; o século anterior, mas que não conseguiu ainda conferir ao teatro português o nível literário que só atingiria com o Romantismo.

A primeira obra do Judeu - obra da juventude, mas em que se revelam já as suas qualidades de humorismo imprevisto na criação de situações e humanidade na de personagens - foi a *Vida do Grande D. Quixote e do Gordo Sancho Pança*, a que se seguiu uma série de comédias que apresentavam como inovações a inclusão de trechos musicados, pelo que conheceram a designação de **óperas** e o uso da prosa no diálogo.

Embora, quando o tema o permitia, António José da Silva não hesitasse em incluir elementos da mitologia clássica, mantém-se, todavia, completamente alheio aos cânones do teatro clássico, como, por exemplo, na sua obra *Anfitrião*, ao tratar de um tema que Camões introduzira no teatro português, *Anfitriões*.

As suas peças representadas por fantoches conheceram grande êxito no público do famoso **Teatro do Bairro Alto**. Uma das que são consideradas testemunho do «popular urbano» é a peça intitulada *Guerras do Alecrim e Manjerona*. As suas características de farsa de costumes, o burlesco de situações, a caricaturização de personagens, o uso do *qui pro quo* ou do equívoco como recurso dramático, levam-nos a considerar este teatro, destinado sobretudo a um público popular, como um sucedâneo da corrente vicentina. Nesta ópera, o Judeu apresenta-se-nos como um autor que, espirituoso e frívolo, não deixa de ser um esplêndido retratista da época em que viveu e dos seus costumes e convencionalismos.

António José da Silva conheceu uma vida agitada e breve, prematuramente interrompida pela perseguição inquisitorial. Natural do Rio de Janeiro, o Judeu veio muito novo para Portugal, onde se formou em Cânones Coimbra (1729), exercendo, precariamente, a advocacia em Lisboa. Pela primeira vez preso pela Inquisição em 1733, é libertado e dedica-se à sua obra dramática. Por motivos mal esclarecidos é novamente preso em 1738, por suspeitas de judaísmo, juntamente com a mãe e a mulher. É degolado e queimado no Auto-de-Fé de 1739. Além das obras mencionadas citem-se ainda a *Esopaida* (contra as teses escolásticas), *Encantos de Medeia*, *Labirinto de Creta*, *Variedades de Proteu*, etc.

TEMA 4. No limiar de uma nova sensibilidade: a Marquesa de Alorna e Bocage

Depois da relativa falência dos objectivos da Arcádia, verificou-se que o caminho para obviar aos males da Escola Barroca devia ser outro que não um

regresso ao ponto de partida, isto é, à imitação dos clássicos. Desse modo, influenciados principalmente pelas literaturas germânicas, alguns poetas verificam que, se as fontes clássicas, sempre iguais a si mesmas, podem esgotar-se, existe uma fonte sempre renovada de inspiração, que é o tesouro íntimo de cada um. Se os estados de alma não podem repetir-se nem identificar-se uns com os outros, a sua expressão deve participar das mesmas características. Esta concepção está relacionada com o advento das ideias individualistas da Revolução Francesa, reflexo do movimento espiritual que comprometeu todo o pensamento europeu. Com efeito, a preferência que começa a manifestar-se na literatura pelos temas da solidão, trevas e morte, não é mais do que a afirmação de um individualismo sentimental que deste modo se revela por oposição ao que rodeia o poeta; isto é, a afirmação do seu eu isolado em relação ao mundo exterior.

Entre os que, mais decisivamente, se lançaram neste novo rumo, citaremos Bocage e a Marquesa de Alorna, Alcipe (além destes, Filinto Elísio e José Anastácio da Cunha enfileiram em tendências semelhantes). Nestes poetas encontramos já muitos dos elementos que podem considerar-se como definidores de uma estética romântica: gosto pela solidão; identificação da natureza com os estados de alma; preferência pelas paisagens sombrias e agrestes ou tumultuosas; utilização literária do maravilhoso popular (fadas, génios, gnomos); adopção de uma simbologia especial - aves nocturnas, espectros - que vai conduzir ao aproveitamento do belo-horrível como tópico da literatura romântica; preferência pelos temas da noite, da escuridão, etc.

Alcipe

É, de entre os casos paradigmáticos deste momento singular a figura de Dona Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna (1750-1839), por quem Filinto Elísio teve uma admiração intelectual sem limites, e a quem deu o cognome arcádio de Alcipe. Conhecia profundamente a literatura alemã em que se esboçavam, já, as tendências fundamentais do Romantismo que Alcipe assimilou, em conveniência com a violência dos sentimentos matizados pela «indecisa melancolia», a sensibilidade aos aspectos da natureza. Na cantata *Aquele Outeiro Sombrio*, por exemplo, encontramos, como elementos externos do pré-romantismo - conciliado com um arcadismo formal -, a descrição de uma paisagem nevoenta bem diferente da limpidez mediterrânica das paisagens clássicas; a hora crepuscular que desperta uma nostalgia de índice romântico; o pavor de Alcipe que se projecta e se identifica com a terrível solidão da natureza: o mocho vergonhoso, as ruínas, os Génios, Fadas e Gnomos oriundos do maravilhoso popular nórdico; o cemitério e o marmóreo altar contemplam e emblematizam a «mise-en-scene» romântica:

Oferenda aos Mortos

Aquele outeiro sombrio

Está de névoas coberto;

Escorre entre canas, perto,
Fraco e murmurando, um rio;
Naquele negro pinhal,
Brilha modesta candeia,
Que ao pastor pobre alumea
Com a luz embaciada.
Vem por corvos arrastada
A Tarde;
A luz apenas das estrelas arde! ...
Que pavor
Espalha em todo o campo a minha dor! ...

Das frestas dos edifícios
Vergonhoso mocho voa,
E com seus uivos atroa
Os Génios dos malefícios;
Saem Fadas peregrinas
A dançar sobre ruínas,
E vem por entre perigos
Gnomos, trasgos, inimigos.
Alumea
O pirilampo incerto esta corea.
Que pavor
Espalha em todo o campo a minha dor! ...

Estão todas apagadas
As luzes da *Outra-Banda*;
Pelas praças ninguém anda,
Vagam sombras caladas.
Naquele triste convento
Dobra o sino sonolento;
O ar c'os sons esmorece;
O horizonte empalidece;
O vapor autumnal
Cobre-o de um véo fatal,
Sombrio.
Suspira o vento e nasce o calafrio.
Que pavor
Espalha em todo o campo a minha dor! ...

Vem aflitos pensamentos,
Vem desde Cintra queixosos,
Vagar ternos e medrosos
Ao redor de monumentos ...
A campa d'Isa alvejando,
A escuridão vai cortando ...
Dorme a quieta africana ...
Dormirá a raça humana.
Não rompe o mundo
Letargo tal, um sono tão profundo.
De manhã,

Para os mortos, a graça, a luz é vã.
Que pavor
Espalha em todo o campo a minha dor! ...

Com teu clarão moderado,
Que objecto me estás mostrando?
Que me estás afigurando,
Crepúsculo descorado? ".
Sombra majestosa e cara,
Que nas mãos da Parca avara
Enches todo o meu sentido!
És tu, Armínio querido?
Se te retrata a saudade,
Apaga as cores a realidade.
Entretanto,
O teu túmulo lava este meu pranto.
Que pavor
Espalha em todo o campo a minha dor! ...

Sobre o teu marmóreo altar,
Onde oculto me magoas,
De plátano cinco c'roas
Venho hoje depositar.
Recebe, Armínio, a mais pura;
Duas leve-as a ternura
De meu pranto comovida,
A Márcia, a Lídia querida;
Aos dois penhores
Dos nossos tristes, doces amores,
Condoída,
Of'reço duas, of'recera a vida.
Que pavor
Espalha em todo o campo a minha dor! ...1

† Marquesa de Alorna,
Poesias

Personalidade excepcional, a Marquesa de Alorna superou através dos mecanismos de defesa e deriva espiritual a fatalidade que pesou no seu destino, marcado pela desgraça. Esteve encarcerada durante dezanove anos no convento de Cheias, com a mãe e a irmã, por pertencer a uma família aparentada com os Távoras, implicados no atentado contra o Rei Dom José. Casou com o Conde alemão de Oeynhasen e acompanhou-o a Viena de Áustria onde permaneceu alguns anos, bem como mais tarde em Londres. Ao regressar, a perda do marido e de dois filhos não a impediu de tornar os seus salões num centro de cultura e labor intelectual, reunindo à sua volta um grupo prestigioso de homens ligados ao já próximo movimento romântico em que, como valor fundamental, se inscreve a liberdade.

Já, porém, durante o cativeiro de Chelas e apesar da sua juventude, ela se afirmará militantemente empenhada na aventura cultural do seu tempo nomeadamente, a cultura científica, uma das suas paixões, como testemunham as *Recreações Botânicas*.

As cartas dirigidas ao pai pela jovem Dona Leonor de Almeida apresentam-se como documentos auto-referenciados, em que a liberdade, o proselitismo científico, quase ingenuamente se entrelaçam com o relato de um quotidiano, aliás bem menos monótono do que seria possível imaginar: poetas (como Correia Garção, Filinto Elísio), sacerdotes iluminados - ou menos iluminados - cientistas, homens de cultura, contribuem para que Cheias pareça menos um micro-universo concentracionário do que uma tertúlia cultural em que se debatem as ideias e valores de um século em mutação. Ocupar-nos-emos, sobretudo, de uma delas, como paradigma ou modelo de uma situação discursiva especial:

1. O enunciador e o destinatário são reais: trata-se da própria D. Leonor de Almeida, encerrada com sua mãe e irmã, no Convento de Chelas e de seu pai, cativo no Forte da Junqueira. As razões de tão insólita situação prendem-se, evidentemente, com as circunstâncias biográficas que determinaram o cativeiro da família dos Távora.
2. A funcionalidade das cartas de Chelas corresponde a uma conjuntura também real, já que permite, como única possibilidade, a comunicação diferida mas eficaz, instaurando, de facto, como que um diálogo: «A carta de V. Exa. traz dobrado motivo de contentar-me, pela falta que experimentei do penúltimo correio». Revela-se, pois, o carácter dual, dialógico, da correspondência.

Não se coíbe, portanto, a jovem e tão admirada Alcipe, de discordar, com alguma veemência, das opiniões do pai, nomeadamente no que diz respeito a Voltaire, por exemplo, que o pai violentamente condenava à fogueira. E diz, não sem alguma ironia, mas sempre com respeitosa ternura:

... não posso deixar de confessar que me vieram lágrimas aos olhos quando vi que V. Ex^a dava sentença de queima. De que servem homens queimados, meu querido pai? Por ventura reconhecem eles a verdade na fogueira?

E acrescenta:

Eu conheço que V. Ex^a tem muita virtude e muito juízo para decidir bem, mas eu [...] sempre me aflujo pelo sentenciado, seja quem for.

E termina:

Queira Deus que eu nisto não diga alguma tolice que desagrade a V. Ex^a ...

«Querido pai», «V. Ex^a», «Meu querido Pai e senhor do meu coração», são as fórmulas iniciais - registo do género epistolar, ao mesmo tempo que a saudação final: «De V. Ex^a Filha a mais obediente», «Filha mais amante e obediente». Bem longe, aliás, da concisão do latino *Vale* e, ao mesmo tempo, mostra de uma modificação na relação familiar, em que, diferentemente do

preconizado, por exemplo, por D. Francisco Manuel de Melo, é permitido a uma filha o uso de expressões afectuosas, de marcas discursivas que atestam uma libertação de coacções sociais havia pouco ainda não ultrapassadas.

Numa das mais curiosas cartas de Chelas, Alcipe coloca o problema da educação feminina. E coloca-o, subtilmente, ao contrapor dois registos contraditórios: «Será bem difícil encontrar no tempo presente, uma rapariga nas circunstâncias da mana [...] Não se encontra com facilidade uma mulher completamente estimável e a mana, sem perder nenhuma delicadeza daquelas que constituem uma lindíssima, galantíssima e perfeitíssima dama, tem demais as qualidades que devem adornar uma mulher forte e capaz nas sérias reflexões ...» Trata-se, neste primeiro registo, da jovem «lindíssima, galantíssima e perfeitíssima», referenciada na figura da irmã, D. Maria, mas que se adivinha, creio, ser também auto-referenciada em si própria, que, na subtileza do seu discurso, não escapa a um certo exibicionismo que, aliás, lhe foi, mais tarde, assacado por um - talvez despeitado - médico. No delicioso epigrama «à un soi-disant médecin qui m'accusait d'être savante», ela contrapõe, com risonha elegância:

Tu m'accuses, Docteur. Le crime est beau!
J'ai du savoir, ce mal vant bien un autre;
Blâmez, criez, je garde mon défaut,
Et fais serment que ce n'est pas le vôtre.

A cultura e, nomeadamente, a cultura científica - uma das suas paixões, como testemunham as *Recreações Botânicas* - é, para ela, mais um adorno da mulher forte e sábia. Transcreve-se o seguinte delicioso passo:

[...] há poucos dias veio o mundo a baixo por mim, porque me disseram que um (frade) muito douto fora buscar as obras de Santo Agostinho, para poder falar do cometa. Respondi eu a isto que me parecia, se ele não tinha outras luzes, que estava totalmente impossibilitado, porque me parecia que Santo Agostinho não era tido pelo melhor astrónomo; que do seu tempo para cá havia muitas coisas interessantes [...] e me persuadia que o Santo (nessa matéria) saberia pouco mais nada [...]. Foi um aqui d'el-rei e quase me chamaram herege. Perguntaram-me se queria eu afectar ou me persuadia que sabia mais que Santo Agostinho. Respondi que não, mas que tinha a certeza que sabia algumas coisas modernas que o Santo nesse tempo só com espírito profeta podia saber ...

Não é de espantar, portanto, que donzela tão audaciosa nas ideias e na postura despertasse a intensa admiração de quantos, nomeadamente Filinto Elísio, frequentavam o locutório de Cheias, mas que despertasse também a irritação e o despeito do obscurantismo magistral que teimosamente se arreigara.

Mas o segundo registo que dá conta do mesquinho universo feminino vem, na mesma carta, como subtil e implícito contraponto:

Além de todas estas (vraparigas aplicadas» e cultas) não deixa de ser o comum a coisa mais insípida que é possível. Eu conheço muitas que não sabem, por

seus pecados, nem ler nem escrever; outras que, sendo muito estimáveis e de qualidades pessoais excelentes, são uma miséria, porque se aplicam muito mal, destampam-se com um *ingrês* muito sem sabor, dizem *ameitade e sastifacção* e outras parvoíces deste género. Falam unicamente em enfrentar-se, qualidade aborrecível.

Inevitavelmente, ocorre-nos o registo do feminino detestável na frase ligeira e irónica de Almeida Garrett de que o contraponto não é, certamente, Alcipe mas Joaninha: «[...] a boca pequena e delgada não cortejava nem desenhava o sorriso, mas a sua expressão natural e habitual era uma gravidade singela que não tinha a menor aspereza nem doutorice. Há umas certas boquinhas gravezinhas e espremidinhas pela doutorice que são a mais aborrecidinha coisa e a mais pequenina que Deus permite fazer às suas criaturas fêmeas.»¹

¹ *Viagens na minha Terra*, cap. XII.

Porém, Alcipe condena a ignorância, e, pelo contrário, encontra na cultura, na reflexão, no saber, uma das maiores e mais duráveis qualidades da mulher.

Protagonista da aventura libertária e audaciosa, da conjugação entre Luzes e Imaginação, nela cristaliza e se antecipa a imagem multifacetada da mulher que, na reclusão criadora de Cheias, encontrou os mecanismos de defesa e deriva espiritual com que, sempre forte, sobreviveria a conspirações, exílios, ruínas, intrigas políticas, lutos e penas familiares e conservaria acesa entre o riso e as lágrimas a chama do amor à poesia, à cultura e à arte.

É, pois, desse pequeno mundo que Alcipe dá conta, não sem um certo narcisismo, alguma quase infantil petulância, perante um pai que se adivinha de benevolente severidade, diante de rebeldias e atrevimentos e perante quem, entre o amor e o respeito, ela não deixa de assumir um certo tom ostentório, autoconstruindo uma nova imagem feminina, nobre e literária, em que a cultura e as artes aparecem como outros tantos dons, como a beleza, a elegância e o bom-gosto.

Bocage

Se o percurso biográfico de Alcipe a levou pela Europa, onde os consensos estético-literários apontavam num mesmo sentido, Manuel Maria Barbosa du Bocage (1756-1805), o poeta Bocage, membro da Nova Arcádia (com o pseudónimo de Elmano Sadino), pelo contrário, viajando para a Índia como o seu grande e confessado modelo, Luís de Camões, e para o Brasil, como tantos outros, descobre, através de experiências diferentes, um universo semelhante.

O seu temperamento poético e a sua inspiração dão conta de uma violência sentimental em que erige como dualidade conflitual o seu destino e a sua impotente revolta contra esse mesmo destino. Nos seus *Sonetos* é visível o sincretismo do clássico e do pré-romântico: por um lado, a forma clássica do próprio soneto, e a reaparição (ocasional e alternativa) dos elementos orna-

mentais e da retórica da Arcádia - a mitologia, o convencionalismo de nomes próprios (Marília, Nize, Filis); por outro lado, a capacidade de expressão de sentimentos instáveis, indefiníveis, tumultuosos, que encontram um imaginário já distanciado desses modelos instituídos e convencionais: Bocage opõe agora o «mocho feio, o sapo berrador, a rã molesta, a mão da desventura, a baça tristeza, o carrancudo e rábido Ciúme, a discórdia, a traição, a mordacidade, a Inveja, a Morte» - entidades de face bem romântica - aos Zéfiros, Graças, Cupidos e demais divindades olímpicas que, todavia, e a dois espaços reaparecem ...

O «pressentimento» do Romantismo na obra deste Arcade aparece cristalizado em temas como a *Insónia*, a *Noite*, confidente e identificada com a *Morte*, enfim na adopção de um novo sistema metafórico e imagético em que os fantasmas e mochos povoam a noite; finalmente na busca do **horível** como significação de beleza: «quero fartar meu coração de horrores».

INSÓNIA

Ó retrato da morte, ó Noite amiga
Por cuja escuridão suspiro há tanto!
Calada testemunha de meu pranto,
De meus desgostos secretária antiga!

Pois manda Amor que a ti somente os diga,
Dá-lhes pio agasalho no teu manto;
Ouve-os, como costumás, ouve, enquanto
Dorme a cruel que a delirar me obriga!

E vós, ó cortesãos da escuridade,
Fantasmas vagos, mochos piadores,
Inimigos como eu da claridade,

Em bandos acudi aos meus clamores;
Quero a vossa medonha sociedade,
Quero fartar meu coração de horrores! 1

1 Bocage, *Sonetos*.

Sendo os sonetos a parte mais pessoal e significativa de toda a obra lírica de Bocage, há contudo, na maior parte deles a dualidade clássica e pré-romântica. Embora arrastado pela violência sentimental favorecida e condicionada pela fatalidade do seu destino, Bocage não logra libertar-se completamente da tentação dos convencionalismos clássicos e introduz, em boa convivência, os elementos ornamentais arcádicos (Ninfas, Zéfiros, Cupidos) e outros recursos menos convencionais e mais pessoais, numa tentativa para exprimir o sentimento instável e indefinível que vai caracterizar o Romantismo.

O soneto presente é, contudo, do número daqueles em que a sugestão clássica é menos sensível e que, por conseguinte, mais se aproxima dos moldes de expressão românticos. Acordado durante a noite, em luta contra a insónia, o poeta vê-se rodeado de figuras de pesadelo que povoam a sua imaginação - fazendo a interpretação, a análise vocabular imediatamente nos leva a

definir a atmosfera de terror e de angústia que dimana de toda a composição; as palavras dominantes são portadoras de um conteúdo significativo em que dominam os sentimentos de dor e revolta numa atmosfera sentimental de obscuridade e terror:

Morte - noite - escuridão - pranto - desgostos - cruel - delirar
- escuridade - fantasmas - mochos - inimigos da claridade - clamores
- medonha - horrores.

As cores dominantes são o negro e o cinzento, sugeridas pelo manto da noite, a escuridade, e os fantasmas e mochos, que povoam a escuridão; os sons que correspondem a essas cores são os suspiros, o pio dos mochos, os clamores do poeta.

Num pressentimento do Romantismo, o poeta anseia pela noite; numa antecipação à metafísica de Antero ele vê na Noite uma representação da Morte; num prelúdio do ultra-romântico ele cria os elementos estéticos que constituíram a emblemática característica da soturnidade dessa corrente: os fantasmas, os mochos em bandos. Há, pois, como que a percepção antecipada do **belo-horrível** como fonte de emoções violentas.

Estes elementos levam-nos, pois, a considerar Bocage - esta de entre a pluralidade das facetas bocagianas - como um profeta das correntes poéticas das gerações seguintes.

Para além do nível vocabular, que, como já vimos, conduz à criação de uma atmosfera carregada e opressiva, a camada sonora contém elementos expressivos concordantes que sublinham e acentuam esses valores sentimentais. Em todo o soneto há uma insistência sobre os sons nasais e as vogais *i* e *u*, propícias para a sugestão do vago, do soturno, do melancólico. Atentemos em especial nos valores sonoros dos dois seguintes versos:

Pois manda amor que a ti somente os diga
Em bandos acudí aos meus clamores

A repetição do som *m* produz uma impressão de lentidão arrastada; as vogais nasais (*an*, *em*), fechadas (*õ*, *i*, *u*) sugerem a ressonância cava dos ecos interiores da dor, do desânimo, do desalento. O ritmo do soneto, em que as frases não coincidem de modo geral com o fim dos versos, torna-se, por esse facto, mais lento e arrastado:

Ó Noite amiga, // por cuja escuridão suspiro há tanto;
ouve, enquanto // dorme a cruel ...

A rima, emparelhada e interpolada nas quadras, como é característico no soneto clássico, é cruzada nos tercetos; é grave, e feita sobre sons fechados e nasais: amiga - antiga; tanto - pranto - piadores - clamores - horrores. A única rima aberta existe em escuridade - claridade - sociedade.

O acordo profundo, a harmonia conseguida entre o conteúdo e a forma fazem deste soneto uma obra-prima da lírica, bocagiana e portuguesa.

Os sonetos de Bocage constituem uma verdadeira biografia que aponta, afinal, para o egocentrismo definidor da sensibilidade romântica. A sua vida agitada, as prisões, a miséria, a boémia, a estadia no Oriente e no Brasil, a começar pelo fatalismo do seu nascimento, para terminar no soneto ditado na agonia, apresentam-se como um verdadeiro relato torturado e autocompadecido ou revoltado.

Além dos *Sonetos*, Bocage escreveu *Epigramas*, na maior parte dos casos improvisados (que lhe valeram a fama de poeta repentista e boémio), e *Cantatas*, de que citaremos a *Cantata à Morte de Inês de Castro*, tema, como sabemos, recorrente não só na Literatura Portuguesa mas Europeia.

Foi também poeta polémico, de que é exemplo a violenta invectiva contra José Agostinho de Macedo (também ele membro da Arcádia), *Pena de Talião*, que se diz ter sido ditada sob o impulso da ira do Botequim das Parras. Trata-se de uma resposta à sátira de Macedo *Os Burros* que lhe fora dirigida. Traduziu do latim, do alemão e do francês e escreveu também tragédias, entre as quais *Afonso Henriques ou a Virtude Laureada*.

Assim, entre Castiços e Estrangeirados, Árcades e poetas independentes, exilados e viajantes, entre Luzes e Imaginação, absorvendo tópicos, modelos e formas de sensibilidade estética, o século XVIII português, ou antes, a sua segunda metade, remete para a abertura romântica prestes a encontrar a sua formulação europeia.

Epítome

Nesta unidade procurou traçar-se uma panorâmica dos reflexos do Iluminismo e do Racionalismo em Portugal, que se manifestaram, por exemplo, na fundação e actividade da Academia Real de História, da Academia Real das Ciências, da Arcádia Lusitana e nos conceitos que orientaram a obra de Luís António Verney.

Foram ainda apresentados os principais traços das obras de Correia Garção e de António Dinis da Cruz e Silva: o primeiro foi simultaneamente teorizador do neoclassicismo e defensor da modernização da língua, do estilo e do conteúdo da criação literária; o segundo juntou às remanescências clássicas o exotismo ecológico e naturalista e em *O Hissope* empreendeu a crítica social e cultural da sociedade da época.

Fez-se também uma abordagem do estado do teatro, conferindo particular importância à obra de Correia Garção, que tentou restaurar a dramaturgia nacional modernizando-a, e à obra de António José da Silva simultaneamente portadora de inovação e vinculada à tradição teatral portuguesa.

Finalmente, depois da relativa falência dos objectivos da Arcádia, observou-se como os escritores passaram a encontrar a fonte de inspiração em si próprios, com destaque para as obras da Marquesa de Alorna e de Bocage, nas quais a sugestão clássica convive com elementos que iriam ser definidores da estética romântica.

Bibliografia sugerida

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1978.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da Literatura Clássica*, 3.^a Época, 2.^a ed., Lisboa, 1930.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Para uma interpretação do Classicismo*, Coimbra, 1962.

CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 2.º Vol., 3.^a ed., Coimbra, 1948.

Bibliografia complementar

A bibliografia apresentada não tem carácter exaustivo nem de erudição, mas foi pensada segundo critérios de selectividade. De acordo com tais critérios, no entanto, não é também uma bibliografia elementar e pode corresponder às aberturas necessárias para cada uma das unidades programáticas. Procura-se, através dela, satisfazer a curiosidade intelectual necessariamente diferenciada de aluno para aluno e, ao mesmo tempo, oferecer-lhes as pistas para um trabalho pessoal, bem como uma perspectiva das leituras (ou de uma parte delas) do professor do Curso.

Na escolha das edições, tentou conciliar-se o critério das **melhores** edições mas também aquelas que são, em termos pragmáticos, **mais** acessíveis aos alunos. Critério certamente realista e, sobretudo, satisfazendo um conceito pedagógico que parece indispensável: o do contacto directo, diríamos físico, do aluno com os textos sobre os quais se vai trabalhar, tornando possível que todos **os alunos** disponham do seu próprio exemplar. Essa possibilidade, de resto, é amplamente facilitada pela copiosa *Antologia* que acompanha este *Manual*.

Sobretudo para os séculos XVII e XVIII, privilegiámos edições e selecções de textos que, sendo acessíveis conciliam a apresentação do texto com estudos críticos fiáveis e ampliam as sugestões contidas no *Manual* e na *Antologia*.

1. Textos

CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*. Edição comentada por A. Epifânio da Silva Dias, Porto, 1910 (reprod. facsimil. 1972).

Obras Completas. Prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1946 ed. 1962).

Os Lusíadas. Prefácio e notas de Hernâni Cidade, Artis, Lisboa, 1966.

Rimas. Texto estabelecido por Álvaro J. da Costa Pimpão, Atlântida, Coimbra, 1973.

Lírica, 3 vols. Texto estabelecido e anotado por Maria de Lourdes Saraiva, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1980-81.

FERREIRA, António, *Poemas Lusitanos*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1971.

LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, Clássicos Sá da Costa, Lisboa.

MIRANDA, Francisco de Sá de, *Obras Completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1942-1943 (1.^a ed. 1937).

PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação*, ed. modernizada por M. Alberta Menéres, 2 vols., Lisboa, 1971.

Peregrinação, ed. diplomática, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

RIBEIRO, Bernardim, *Menina e Moça ou Saudades*, ed. de J.E. Herculano de Carvalho, Coimbra, 1966.

Menina e Moça. Obras Completas de Bernardim Ribeiro, vol. I. Prefácio e notas de Aquilino Ribeiro, Lisboa, 1959.

VICENTE, Gil, *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, reimpressão facsimil. da ed. de 1562, B.N.L., Lisboa, 1928. Edição modernizada por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

Obras de Gil Vicente. Revisão, prefácio e notas de Mendes dos Remédios, 3 vols., 3.^a ed., Coimbra, 1914.

Obras Completas. Prefácio e notas de Marques Braga, 6 vols., Livraria Sá da Costa, Lisboa, 3.^a ed., s.d.

VIEIRA, P.^a António, *Obras Escolhidas*, 12 vols. Prefácio e notas de António Sérgio e Hernâni Cidade, Sá da Costa, Lisboa, 1951-1954.

História do Futuro. Introd., actualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu, INCM, Lisboa, 1982.

2. História e Crítica

AMADO, Teresa, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Comunicação, Lisboa, 1984.

ÁVILA, Afonso, *O Lúdico e as Projecções do Mundo Barroco*, Perspectiva, São Paulo, 1980.

BARAHONA, Margarida, *Poesias de Bocage*, Comunicação, Lisboa.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *Ensaio de Literatura Portuguesa*, Presença, Lisboa, 1985.

A Herança Clássica na Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisboa, 1979.

CATZ, Rebecca, *Fernão Mendes Pinto - Sátira e anticruzada na Peregrinação*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1981.

CIDADE, Hernâni, *O Conceito de Poesia como Expressão de Cultura*, A. Amado, Coimbra, 1957.

Luís de Camões, o lírico, 3.^aed., Bertrand, Lisboa, 1967.

Luís de Camões, o épico, 3.^aed., Bertrand, Lisboa, 1968.

CORREIA, João David Pinto, *Autobiografia e Aventura na Literatura de Viagens: A «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto*, Seara Nova, Comunicação, Lisboa, 1979.

DIAS, José Sebastião da Silva, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1981.

Os Descobrimentos e a problemática cultural do século XVI, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1973.

EARLE, T. F., *Castro de António Ferreira*, Comunicação, Lisboa, 1990.

FERRAZ, Maria de Lourdes A., *Guerras do Alecrim e da Mangerona*, Comunicação, Lisboa.

- FINAZZI-AGRÀ, Ettore, *A Novelística Portuguesa do Século XVI*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1979.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *A épica portuguesa no século XVI. Subsídios documentaes para uma theoria geral da epopêa*, S. Paulo, 1950.
- GARCIA, Alexandre M., *Poesia de Sá de Miranda*, Comunicação, Lisboa.
- GONÇALVES, Artur Ribeiro, *Auto da Feira de Gil Vicente*, Comunicação, Lisboa.
- LOPES, Maria da Graça Videira, *Sátiras e outros poemas de Nicolau Tolentino*, Comunicação, Lisboa.
- LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica*, Sá da Costa, Lisboa, 1983.
- MATEUS, J. A. Osório, *Auto da Índia de Gil Vicente*, Comunicação, Lisboa.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, *A Lírica de Camões*, Comunicação, Lisboa, 1981.
- O Canto na poesia épica e lírica de Camões*, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1981.
- MENDES, Margarida Vieira, *Sermões do Padre António Vieira*, 3.^a ed., Comunicação, Lisboa, 1987.
- A Oratória Barroca de Vieira*, Caminho, Lisboa, 1989.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Hospital das Letras*, Guimarães Ed., Lisboa, 1966.
- NAVA, Luís Miguel, *Poesia de Rodrigues Lobo*, Comunicação, Lisboa, 1985.
- PALMA-FERREIRA, João, *Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, INCM, Lisboa, 1981.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Poetas do Período Barroco*, Comunicação, Lisboa, 1985.
- Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, Comunicação, Lisboa.
- RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos Camonianos*, LN.LC., Lisboa, 1980.
- Estudos sobre o século XVI*, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1980.
- REBELO, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Horizonte, Lisboa, 1982.
- RODRIGUES, Graça Almeida, *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina*, INCM, Lisboa, 1983.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *Auto da Alma de Gil Vicente*, Comunicação, Lisboa.
- Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente*, Comunicação, Lisboa.
- SARAIVA, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, Europa-América, Lisboa, 1967.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Para uma interpretação do classicismo*, Almedina, Coimbra, 1962.
- Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971.
- SIMÕES, Manuel, *A Literatura de Viagens nos séculos XVI e XVII*, Comunicação, Lisboa.

Composto, e maquetizado
na **UNIVERSIDADE ABERTA**

IMPRESSO NA LITOGRAFIA AMORIM

Acabou de imprimir-se em Junho de 1992
Depósito Legal n.º 55.641/92