

# **ARTE POÉTICA DE ANTÓNIO DE ATAÍDE**

## **Volume II**

### **Anexos**

Adriano Milho Cordeiro



[artciencia.com](http://artciencia.com)

**ISSN: 1646-3463**

**Secção: Tese**

Título: “A Arte Poética de António de Ataíde. Vol. II. Anexos”

Autor: Adriano Milho Cordeiro

© Direitos de publicação: Adriano Milho Cordeiro | [artciencia.com](http://artciencia.com)

Dezembro de 2018

Da Comedia  
de S. Domingos de Almeida

Foy Jeronimo Romano nas suas Republicas  
gentilicas. dos que nao temo achado, quando se  
inverte a ordem do paiz, comia, e goza  
so de ha quem digua, que oprimido que apez  
Comedia foy Esprocharno, estando de tado  
do na ulla. Cae, e ha ella, que aze, que aze  
laura Cae, que aze digor Comedia, e eu diguo,  
que nao foy em que Cingua, e aze  
Azer, nem foy em que este Autor se foy

Adriano Milho Cordeiro

## ARTE POÉTICA DE ANTÓNIO DE ATAÍDE

Volume II  
ANEXOS

Tese de Doutoramento em Estudos Clássicos, Ramo Poética e Hermenêutica, sob a orientação da Professora Doutora Maria do Céu Zambujo Fialho e do Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Março 2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

# ARTE POÉTICA DE ANTÓNIO DE ATAÍDE

Volume II  
Anexos

Adriano Milho Cordeiro

## Ficha Técnica:

**Título:** *Arte Poética de António de Ataíde*

**Autor:** Adriano Milho Cordeiro

**Orientadora:** Professora Doutora Maria do Céu Zambujo Fialho

**Co-Orientador:** Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes

**Área Científica:** Estudos Clássicos

**Especialidade:** Poética e Hermenêutica

**Ano de Apresentação:** 2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



<b>ÍNDICE</b>	<b>3</b>
<b>ÍNDICE DE IMAGENS</b>	<b>5</b>
<b>SUMÁRIO – <i>CORPUS</i> DOCUMENTAL</b>	<b>7</b>
<b>Sumário dos Documentos</b>	<b>9</b>
<b>ABREVIATURAS E SIGLAS</b>	<b>11</b>
<b>NORMAS E TRANSCRIÇÃO ADOPTADAS</b>	<b>13</b>
<b>ANEXOS (PRIMEIRA SECÇÃO)</b>	<b>15</b>
<b>Transcrição do Manuscrito: Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer /- B.A., Cód. 46-VIII-37</b>	<b>17</b>
<b>Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer /</b>	<b>19</b>
<b>ANOTAÇÕES</b>	<b>147</b>
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO DA TRANSCRIÇÃO DO MAUSCRITO</b>	<b>257</b>
<b>ANEXOS (SEGUNDA SECÇÃO)</b>	<b>269</b>
<b>Documento em PDF do Manuscrito: Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer / - B.A., Cód. 46-VIII-37</b>	<b>271</b>
<b>À GUIA DE EPÍLOGO</b>	<b>311</b>



## ÍNDICE DE IMAGENS

Capa Fig. 1 – D. António de Ataíde, Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer, (B. A., excerto do fl. 12).

Pág. 313 Fig. 2 – Desenho da autoria de Almerinda do Rosário Pereira, Torres Novas, 21 de Junho de 2014, a. D.



## SUMÁRIO

---

*CORPUS* DOCUMENTAL



N.º Doc.	DATA	Sumário dos Documentos	Pág.
		<b>ANEXOS (PRIMEIRA SECÇÃO)</b>	<b>15</b>
I	<i>[Lisboa?], [? 1599]</i>	Transcrição do Manuscrito: Borrador de huma arte poetica <i>que se intenta/ua escreuer /</i>  - B.A., <i>Cód. 46-VIII-37</i>	<b>17</b>
		<b>ANEXOS (SEGUNDA SECÇÃO)</b>	<b>269</b>
II		Documento em PDF do Manuscrito: Borrador de huma arte poetica <i>que se intenta/ua escreuer /</i>  - B.A., <i>Cód. 46-VIII-37</i>	<b>271</b>



## ABREVIATURAS E SIGLAS:

Cód. - Códice  
fl. - Fólio  
Fls. - Fólios  
Mss. - Manuscritos  
v. - Verso  
c. - cerca

B.A. - Biblioteca da Ajuda  
A.N. / T.T. - Arquivos Nacionais da Torre do Tombo  
B.N. - Biblioteca Nacional  
B. P. E. - Biblioteca Pública Évora



## NORMAS DE TRANSCRIÇÃO ADOPTADAS

O documento que compõe este Volume representa o esforço de muitas horas de investigação. A escolha deste manuscrito, «arrancado» à letargia das estantes, da Biblioteca da Ajuda, – testemunho sobre a obra de D. António de Ataíde, 5.º conde da Castanheira e 1.º conde de Castro D’Aire – teve como preocupação principal o sentido de, com ele e através dele, e na medida da nossa capacidade, fixarmos um texto que terá sido escrito nos finais do século XVI e concluído nos primeiros anos da centúria de Seiscentos, segundo um critério que se pretendeu de eficácia, objectividade literária e histórica, e de preocupação cronológica.

Foi seguido um critério de fixação muito próxima do modelo interpretativo<sup>1</sup>. Optou-se por trabalhar todo o manuscrito, dentro dos princípios de transcrição a seguir enunciados, atendendo, sobretudo, às normas prescritas pelo Prof. Avelino de Jesus da Costa, *Normas Gerais de transcrição e Publicação e textos medievais e Modernos*, Braga, 1982, 2.ª edição:

Assim:

Para a fixação do texto **Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer /**, seguimos o manuscrito da Biblioteca da Ajuda, sem correlação com qualquer outra cópia, ou edição, uma vez que não se encontrou até hoje, qualquer outra versão do documento em causa, em Bibliotecas e Arquivos nacionais ou estrangeiros. Deste modo, o editor moderno terá ao seu dispor apenas uma classe de testemunho: a fonte manuscrita.

---

<sup>1</sup> Optámos por uma edição do tipo interpretativo, uma vez que não aactualizámos a ortografia. Como se pode ler no documento *Glossário de Crítica Textual* entende-se por **edição interpretativa**, a «[1] edição crítica de um texto de testemunho único; nesta situação, o editor transcreve o texto, corrige os erros por conjectura (*emendatio opeingenii*) e regista em aparato todas as suas intervenções. [2] Edição de um texto de testemunho único ou de um determinado testemunho isolado de uma tradição, destinada a um público de não-especialistas: para além da transcrição e da correcção de erros, o editor actualiza a ortografia e elabora notas explicativas de carácter geral.»

Na leitura e transcrição do documento **Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer /** a partir Cód. 46-VIII-37, da Biblioteca da Ajuda, assentaram três regras: rigor, objectividade e transparência. Para que o texto adquirisse a forma que se apresenta, seguimos os seguintes preceitos:

**a)** transcrição em linha contínua separando o fim de linha com um traço oblíquo (/) e o final do fólio com dois traços oblíquos (//);

**b)** respeito pela ortografia do texto, mantendo as maiúsculas e as minúsculas e a pontuação original, mas separando as palavras que estejam no original unidas ou reunindo as sílabas ou letras de uma mesma palavra que se encontrem separadas;

**c)** desenvolvimento de todas as abreviaturas assinalando a itálico as letras ou palavras subentendidas;

**d)** colocação entre [ ] de todas as letras e/ou palavras que tenham sido interpretadas pelo leitor ou acrescentadas ao original;

**e)** colocação entre < > de todas as letras, palavras ou texto que se encontrem interlinhadas no original;

**f)** colocação entre { } de palavras e/ou textos que se encontrem nas margens do fólio com remissivas para o texto;

**g)** todas as notas de rodapé existentes na transcrição de um **Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer /** dizem directamente respeito ao documento.

# **ANEXOS**

## **(PRIMEIRA SECÇÃO)**



**TRANSCRIÇÃO DO MANUSCRITO BORRADOR DE HUMA**

**ARTE POÉTICA QUE SE INTENTAVA ESCREVER DE**

**ANTÓNIO DE ATAÍDE**



**Borrador de huma arte poetica *que se*  
intenta/ua escreuer /**



[Lisboa?], [? 1599].

«[fl. A] Borrador de huma arte poetica *que se intenta/ua escreuer /*

42/26 //

[fl. B<sup>1</sup>] Este manuscrito he de D. Antonio de Ataide / Conde de Castro daire, e he da sua propria letra. /

a) J. B. de Castro [?] //

[fl. Bv] Index /

Dois *Capitulos* de *que consta /*

1. Da Tragedia folio 1 /

[2.] Da Comedia //

---

<sup>1</sup> O fólho Av encontra-se em branco.

[fl. 1] Tragedia /

Da origem E nome da Tragedia E sua definição / E partes /

Ludouico Viues inquirindo a origem da Tragedia E a razão<sup>2</sup> / do nome della dis *que* os lauradores gregos fazendo sacre/ficios a Baccho pola nouidade do anno encensando os / altares primeiro comecação a cantar alguma cousa em lugar / de preces E despois *pera* ter o Jdolo mais propicio cantauão / os seus feitos E uictorias e os <triumfos dos> reis uencidos per elle E <sup>3</sup><as> / calamidades dos mesmos reis. Começaua a propor hum premio E / *foj* hum bode ou hum [couro ?] cheo de uinho. E os enge/nhos asi polo premio, *que* não era de pouco momento a res/peito daqueles rusticos, como *per*<sup>4</sup> ostentação se / começarão a ordenar uersos no principio poucos E incultos / despois mais<sup>5</sup><em numero e <sup>6</sup>melhor> polidos. E como <sup>7</sup><ouuese> pouca mate/ria *pera* todos os annos e dos reis uencidos per Bacho pasa/rão se a casos semelhantes noutros reis E delles canta/uão *mu*ito E a isto chamauão Tragedia ou de trago pala/ura grega *que* quer dizer bode o qual recebia o uen/cedor em premio E preço da Victoria ou <sup>8</sup><do jarro de uinho> / *com que* se untauão os rostos nestes actos / as quais fezes em grego se dizem trig<i>as <E dahi tragedia> Hugo / de São Victore escreue *que* a enuenção das

---

<sup>2</sup> Na margem direita do fólio: «Ludouicus [super Aug. ?] / de ciuit. dej Livro 2 / Capitulo 8».

<sup>3</sup> Riscado: «suas».

<sup>4</sup> Riscado: «sua».

<sup>5</sup> Riscado: «em».

<sup>6</sup> Riscado: «mais».

<sup>7</sup> Riscado: «fose».

<sup>8</sup> Riscado: «das feses do uinho das uendimas».

fabulas<sup>9</sup> / atribuem alguns a Alcman. E não dis mais outros / as davão *que* o primeiro inuentor das tragedias foi Thepis <Ateniense [...] *que* Epigene. *Aristoteles que* os Dorienses>. mas platão falando da sua Republica Ateniense dis<sup>10</sup> / *que* a tragedia he antiquissima E *que* não foi inuencão de / Thepis ou phrinico *porque* he muito mais antiga naquela / cidade. <sup>11</sup>{ E da historia nos / consta *que* he tão antiga / *que* ja no sepulcro de Te/seo ouue tragedia / asi não he mais antiga *que* / a Comedia nem tanto *porque* / primeiro se cantauão cousas alegres / [...] bodas *que* mortes [...] / pratica commua *que* a [...] / primeiro a uida pastoral *que* [a ?] / regia / Aschilo foj o primeiro / *que* deu lus a Tragedia / segundo affirma [...] / [...] / [...] / [...] / dis *que* philippides morreo de [...] / da uitoria *que* teue numas [competencias ?] / de poetas / [...] a vitoria nas competências destas compilações *que* a mesma / [...] / } Diomedes define a tragedia Huma recopilação / de fortuna Heroica em casos adversos; Esta definição / se conforma tambem com theophrasto. Mas <se> qui<sup>12</sup><sermos> // [fl. 1v] seguir Aristoteles <sup>13</sup> define asim: Tragedia / he huma imitação de acção Ilustre, absoluta, e *que* tem grande/za <sup>14</sup>{ Scaligero Livro 1 Capitulo 5 em / [...] esta definição inter/[...] a sua dizendo *que* he / [...] imitação per accois de / [...] fortuna, define in/dice, stilo graue E me/[...] em uersos / }. <sup>15</sup> dis mais <sup>16</sup> atras. E he de aduertir *que* [...] / aja

<sup>9</sup> Na margem direita do fólio: «Hugo [...] / excerpt. pr.<sup>o</sup> Livro 2 Capitulo 25».

<sup>10</sup> Na margem direita do fólio: «platão in minor ... / delege ad furor».

<sup>11</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>12</sup> Riscado: «remos».

<sup>13</sup> Riscado: «o qual a».

<sup>14</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>15</sup> Riscado: «mas he de infortunios ou porá nelles».

uulgarmente<sup>17</sup> recebido o nome de tragedia <sup>18</sup><de modo / que> por elle <se entende> huma composição ou imitação de acções que começe / por felicidades e acabe por infortunios e esta ja tão introdu/zido este costume que errará o poeta que fizer huma trage/dia sem estes termos. E asi a de ter choros mortes / perturbaçois, heroes Reis palauras atrozes cousas / grandes e fins funestos. pedio el rei Archelao ao poeta euripides que fizesse delle huma <sup>19</sup><Tragedia>, / respondeo o poeta que rogaria aos deoses que nunca ao / Rei acontecese cousa propria de Tragedia, que/ria dizer triste e infausta. *Aristoteles* constitue / a tragedia de seis partes segundo as quais se dis tra/gedia: fabula, costumes, dicção, senten/ça, aparato, melodia. fabula he a mesma / composição das cousas. <sup>20</sup>{ donde scaligero Livro 1 / Capitulo 11 culpa esta diui/são de Aristoteles porque / se a fabula he a mesma / composição não pode ser / parte della que o todo / não he parte de si mes/mo / } costumes são<sup>21</sup> aquilo segundo / <sup>22</sup> cuja acção [...] dicção / a composição dos uersos. <e explicação do sentido por palauras> sentença he poder expli/car aquelas cousas que quadrão e he necesario / que se expliquem. Aparato e melodia são partes / da tragedia representada e que não tocão ao poeta sal/uo se dissermos que a melodia se entende daquela boa / consonancia dos uersos que a de ter a tragedia mas / *Aristoteles* dis claramente que

---

<sup>16</sup> Riscado: «*Aristoteles* que tem a tragedia seis partes. <segundo as quais [...]> fabula Costumes dicçam / sentença aparato e melodia».

<sup>17</sup> Riscado: «[mal ?]».

<sup>18</sup> Riscado: «porque en/tende se».

<sup>19</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>20</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>21</sup> Segue-se uma letra riscada.

<sup>22</sup> Riscado: «<qual> elle [...]».

não he proprio do poeta / *porque* a [ vaidade ? ] da tragedia <sup>23</sup> enquanto poetica não [...] // [fl. 2] como tambem dis *que* o aparato he mais offiço de <sup>24</sup> / armador ou <sup>25</sup><mestre sala> *que* de poeta <sup>26</sup>{ mas<sup>27</sup> [consta no ?] / a tragedia de sinco [...] / poeta representam o / Bailador, tangedor, e o [...] /dor, destes he o aparato / tangedor o som do [...] / fazer momos e as [...] / cantando do repre[n]te a acção do poeta [...] / inuencão da materia [...] / ma, E ornato da dis[...] / jnuencão he da cousa [...] / forma e modo de repre/<sup>28</sup>sentar [...] os uer/sos *com* suas figuras / Jnuencão he de *uitos* [...] / como se dis em seu lugar o / ornato ou forma pertence / a disposiçãõ a qual se[...] / ria conforme a cousa / } / e *pera que* uamos falando polos mesmos termos *que* falão / os autores he necesario saber *que* peripecã he *huma* / permutaçãõ em contrario do *que* se uai fazendo / E isto se faz ou ueresimel ou necessariamente. como / <sup>29</sup> em lincoo o qual <sup>30</sup><sendo leuado> / *para* o sacrificarem e indo danao *para* sacrificar / socedeeo o contrario *que* danao morreo e lincoo / ficou saluo. asi *que* a esta conuersão ou permutaçãõ em contrario do *que* se uaj fazendo se / chama peripecã. noticia (a *que* os latinos / chamão [Aguitio ?]) he *huma* mudançã de ignoran/çã a *conhecimento pera* amizade ou inimidade / daqueles *que* se determinãõ felices ou infelices. / E então he

---

<sup>23</sup> Riscado: «não».

<sup>24</sup> Riscado: «*que* / guia danças».

<sup>25</sup> Riscado: «guia de danças».

<sup>26</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>27</sup> Riscado: «tendo».

<sup>28</sup> Entrelinhado encontra-se riscado: «Seneca *Tragedia*».

<sup>29</sup> Riscado: «na tragedia <em> o edipo de».

<sup>30</sup> Riscado: «indo *para* ser».

mais formosa esta noticia quando / se faz tambem com <sup>31</sup><permutação> como na tragedia<sup>32</sup> / o edipo quando o uelho ueo a consola lo e o edipo o / não conhecia ueo a descobrir se E a saber o edi/po *que* elle era o *que* lhe auia dado a uida em menino / eis aqui a noticia a qual se fes com <sup>33</sup><permutação> / *porque* uindo o uelho *para* consolar o edipo E dar lhe / nouas da sucesão do reino resultou major ma/goa do mesmo o edipo E arrancar se a si mes/mo os olhos *porque* então conheceo o incesto *que* / tinha cometido *com* sua maj perturbação / he huma accção mortal ou chea de dor como quando // [fl. 2v.] se <sup>34</sup><representão> mortes, tormentos, feridas e cou/sas semelhantes. asima disemos as partes / da tragedia<sup>35</sup> das quais con/uem usarmos como de formas. mas as partes em *que* / se deuide *segundo* quantidade discreta são estas prolo/guo, episodio, exodos, choro. prologuo he sesta parte de tragedia antes da entrada do coro. nesta / parte costumauão os poetas antigos dar huma / noticia de toda a tragedia. agora se mudou este / estilo e serue de prologuo huma representação / <sup>36</sup> a *que* os castelhanos chamão loas em *que* / fazem hum discurso conforme ao engenho de cada hum / sem se acomodarem a tragedia E no cabo sempre / uem a concluir em pedir silencio E atenção / E loguo uem o coro ou musica. do episodio temos / dito em seu capitulo e na tragedia he huma parte / sua entre os choros. exodo he aquela parte / da Comedia apos a qual não ha mais canto <sup>37</sup> *nem* choros. /

---

<sup>31</sup> Riscado: «peripecia».

<sup>32</sup> Na margem direita do fólio: «Seneca tragedia».

<sup>33</sup> Riscado: «peripecia».

<sup>34</sup> Riscado: «descobrem».

<sup>35</sup> Riscado: «que são como suas formas».

<sup>36</sup> Riscado: «ou loa que os».

<sup>37</sup> Riscado: «de».

<sup>38</sup>{ Julio polus dis / duas diferenças auia / antiguamente de choros / [hum ?] era tragico  
 outro co/[mi]co <sup>39</sup><E que> / [o] tragico tinha 15 pessoas e o / [comico] 24 estes choros  
 / [cum]prião as uezes do <sup>40</sup><pouo> / <[...]> modo *que* quando o autor / [...] <sup>41</sup><que o  
 pouo disese> / [al]guem cousa <de si> metia estes / [uersos ?] nos quais huma so /  
 [p]esoa falaua <as> outras res/[pon]dião *Aristoteles* dis *que* o *primeiro* / [in]uentor dos  
 choros foj / Agathon mas asi<sup>42</sup> auião / [...] falar estes coros *que* não se / [im]portasem  
 do intento E / seguimento da obra [...] / [...] cantauão *tambem* o canto / [...] conforme  
 a materia / <[...]> [...] obrigação destes choros / [...] fauoreçer os bons compadeser /  
 [...] dos afflictos persuadir / [...] aconselhar o *que* conuem / à pessoa com *que* [...]  
 moderar / [...] <sup>43</sup>amar os justos, louuar / a [...], a justi/ca das leis encobrir os /  
<sup>44</sup><segredos> E Rogar a deos / *que* melhore os miseros / E humilhe os soberbos / o *que*  
 tudo he exem/plo nos poetas, *que* não <sup>45</sup><alego> / [para ?] escusar prolixidade é /  
 materia clara / } /

### Capitulo dos Actos /

---

<sup>38</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal Ø.

<sup>39</sup> Riscado: «segundo Julio polux».

<sup>40</sup> Riscado: «autor».

<sup>41</sup> Encontram-se algumas palavras riscadas ilegíveis.

<sup>42</sup> Riscado: se».

<sup>43</sup> O texto seguinte encontra-se escrito abaixo na margem esquerda do fólio sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original com o sinal #.

<sup>44</sup> Palavra riscada.

<sup>45</sup> Riscado: «[traga ?]».

Tambem a tragedia tem outra deuisão *que* são os / actos E diuide se em sinco E em cada hum se / trata huma <sup>46</sup><das sinco Diferenças *que* na tragedia ha / os antigos fazião *muitos* actos *porque*> entran/do figuras no teatro emquanto todos ou qualquer / dellas perseueraua não se acabaua o acto E então / se acabaua quando o theatro ficaua de / todo desembaraçado *para* entrarem figuras / nouas falando sem acharem nomes [no theatro ?] /

<sup>47</sup>{ são os actos sinco *porque* em sinco / partes ou sinco diferencas se / diuide a tragedia a primeira / explica o argumento a *segun*/da <sup>48</sup><[tem ?]> de chegar ao <mao> fim a / cousa começada. a tercejra / mostra me as possibilidades / [...] esperança <sup>49</sup><do suceso> / [...] a quarta tras desuio / [...] esperança a quinta / [...] o executa o ultimo / [...] / } //

### [fl. 3] *Capitulo do Coro* /

Choro he huma parte entre acto E acto. E as uezes no fim das<sup>50</sup> / fabulas auia choros. este não era dum Modo sempre *porque* / humas uezes sayão cantando E bailando a som das frutas, outras / se fazia o Choro *per* huma so pesoa. <sup>51</sup><em lugar de coro na Comedia / noua fazião o offiço> so as frutas. Com os coros uinhão os / que saltauão E dançauão. no principio não auia nos <coros das> fabulas mais *que* / huma so pessoa a

---

<sup>46</sup> Riscado: «acção ou huma imitação [...] cujo fim / se ue no mesmo acto E *pera* mais declaração».

<sup>47</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal M.

<sup>48</sup> Riscado: «desejo».

<sup>49</sup> Riscado: «de cousas».

<sup>50</sup> Na margem direita do fólio: «*Scaligero* livro 1 *Capitulo* [...]».

<sup>51</sup> Riscado: «outras em lugar do Coro [auia ?] / se tangerem as frutas».

qual<sup>52</sup> referia E tachaua os uicios dos cidadãos. E isto *sem* / canto, como se ue em Plauto na Comedia [Gurgulio em Chorago ?] / Depois se acrescentou *segunda pessoa porque* com perguntas E repostas ale/grasem os animos dos ouuintes. Depois ouue quatro pessoas asi se par/tirão os coros em dous pares. os coros comicos tinham 24 pessoas / E asi erão <sup>53</sup> de doze pares auia outras diuisões, nos uersos / E ordens. quando o coro Hera permanente E não se [sahia ?] chamaua se choros [tasia ?]. A mesma *ordem* quando andaua caminho direito / ou entrando ou saindo se chamauão coros quadrados, quando chegauão / se chamauao párodos ou parodia, quando cantauão prosodion / quando entrauão isodion e dezião a causa *porque* uinhão. E loguo / <sup>54</sup><[ou ?]> parados <ora> cantauão E cha<ma>uão se a estes stasimon e sinodion / ora cantauão o acontecimento da cousa. ou <se> tornauão loguo E / sação se e era este metastasis. E se tornauão a entrar / loguo, chamaua se epiparados na qual se saltauão *muito* era / cordax, se *com* moderação commation, e aj chorauão. E quando / *ultimamente* se yão aphorodos e xunêxados se aj se cantaua / exôdion. en todos usauão os gregos de huma so fruta, <mas> no sinôdio / de duas. Timaco conta *que* os choros laconicos erão <sup>55</sup><em quadrado> E os / Atenienses <sup>56</sup><em circulo> os quais elles chamauão dionisiacûs. mas / os [siuilos ?] lhe chamauão cambistôs. destes ha *muitos* na Illirriia, / Greçia, maçedonia E tracia, e *antiguamente* em Italia em / poucos lugares E agora *muito* em <sup>57</sup><frança> e em portugal nas / nosas aldeas uemos

---

<sup>52</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>53</sup> Riscado: «de seis».

<sup>54</sup> Riscado: «ou <era>».

<sup>55</sup> Riscado: «quadrados».

<sup>56</sup> Riscado: «redondos».

<sup>57</sup> Riscado: «Italia».

as moças <com as mãos dadas estar ou> andar em roda cantando / E folgando. os antigos coros cubiculares ou redondos / não são sempre com as mãos tomadas, mas as vezes com / ellas soltas e os que cantauão primeiro se mouião para a parte / esquerda com o qual mouimento de [...] <sup>58</sup> imitauão <sup>59</sup><do primeiro ceo a que os Astrologos> chamão primeiro [...] <sup>60</sup> imaginauão // [fl. 3v] os antigos que a parte direita do ceo era <sup>61</sup><o que chamamos> oriente donde pera / a do occidente que he a esquerda se moue o primeiro ceo com cujo [...] <sup>62</sup> / uão tambem os outros ceos dos planetas inferiores que per seu particular / mouimento andão de occidente a oriente. Daqui parece que ueo o uso dos / que danção começarem a mesura com o pe esquerdo E com o mesmo darem o primeiro / paso quasi profesando <encontrar E> separar <sup>63</sup> parte <da> natureza / sendo asi que a natureza primeiro moue a parte direita chamaua se / a este mouimento ou choro que asi se mouia pera a esquerda strophin. E / tendo acabado o dito mouimento tornauão polos mesmos compasos E polas / mesmas pisadas pera a parte direita representando o mouimento dos planetas / parece se com isto o principio da baxa antiga que começaua per <sup>64</sup><huma continencia> / pera a parte esquerda E outra pera a parte direita, E na pauana ha agora / huma mudança que começa com tres pasos pera a parte esquerda E outros tantos / pera a direita chamauão a isto antistrophos. Acabado este termo pa/rauão

---

<sup>58</sup> Borrão de tinta no original.

<sup>59</sup> Riscado: «do primeiro / celeste [...]».

<sup>60</sup> Borrão de tinta no original.

<sup>61</sup> Riscado: «o [oriente ?]».

<sup>62</sup> Riscado: «leua».

<sup>63</sup> Riscado: «[E encontrar ?]».

<sup>64</sup> Riscado: «continencias».

representando a estabilidade da terra, na qual quietação / E parada cantando cousas diuersas dos primejros se chamava *enpodon* / estas leis se achão mudadas em algumas partes; *perque* muitas uemos nos tra/gicos so a strophim outros ordenarão <asi> *per* seu parecer <sup>65</sup>*estrophin* / *epodon*, *antistrophin*, *epodon*, *pera que* ouuesse 4 membros, outros / *começarão do enpodon pera que* ouuese sinco, *epodon*, / *strophin*, *epodon* *Antistrophin*, *enpodon*. <sup>66</sup>< quando> *parauão E falauão com o pouo* <sup>67</sup><se> *chamaua / perauasis* <sup>68</sup>e *culpão a euripides perque* nesta parte / [erarimio ?], *sofocles* <sup>69</sup>não era asi. Antiguamente os choros erão de *sin/coenta* em *sincoenta*, mas *despois que* *Aeschilo* fez a *fabula eumenides* / se *reduzio* aquela turba de quinze em quinze. o *que* *começaua* o *can/to* se *chamaua* *choripheos* e *seguinte* *perastatis*, o *terceiro* *peristotâtis* / *lemos* em *laertio* *que* o *que* *começaua* o *canto* *leuantaua* *hum* *pouco* *mais* / a *uos* os *que* *seguirão* <sup>70</sup><tomauão> o *tom* *hum* *pouco* *mais* *baxo*. // [fl. 4]<sup>71</sup> *acabemos* este *capitulo* com os *lououres* da<sup>72</sup> / *tragedia* *resume* os *bem* *Ateneo* em 19 *uer/sos* *que* *alega* de *Timocles* *poeta* *Comico* / *que* *asi* e na *prosa* *querem* *dizer*. o *homem* *que* *natural/mente* *tem* *trabalhos* *E* *padeçe* *cousas* *tristes* *acha* na / *tragedia* *consolacão* de *tudo*. *perque* a *alma* *ensinada* das / *paxõis* *alheas* *sai* *com* *gosto* *E* *instruida*. *E* *pera* *se* *saber* / *quanto* *ajudam* *estes* *poetas* *tragicos* *a* *diuertem* / o *pobre*

---

<sup>65</sup> Riscado: «as».

<sup>66</sup> Riscado: «os que».

<sup>67</sup> Palavra riscada.

<sup>68</sup> Riscado: «E tinha sete partes».

<sup>69</sup> Duas palavras elegíveis, riscadas no riginal.

<sup>70</sup> Riscado: «era mais».

<sup>71</sup> Escrito lateralmente no fólio: «per que deue *Dom* *antonio* / de *attaide* / 67800 /».

<sup>72</sup> No canto superior direito do fólio encontra-se escrito: «*Atheneo* *Livro* 6. *Capitulo* 1».

conhece a Telefo mais miserauel E asi sofre / melhor a sua sorte. o *que* <sup>73</sup><padece>  
doença de furor / consola se com Alcmenon. doem lhe os olhos ue / os [ifinidos ?]  
cegos. ou quem morreo o *filho* loguo / o consola niobe. se he manco ues a Philoe / [...]  
se uelho miserauel ues a [Enneo ?] E / em resolução quando cada hum ue mayores /  
males noutrem do *que* padeço sofre leuemente / os desgostos E trabalhos *que* lhe  
cairão em sorte. / isto dis Timocles referido per ateneo. E todos / os exemplos são de  
tragedias antigas *que* não / <sup>74</sup><he necesario> declararen se mais, mas todos se /  
resoluem *que* aqueles infortunios *que* na trage/dia se representão são muito  
prouejtosos *pera* / consolarem os trabalhos dos <sup>75</sup><*que* ouuem repre>/sentados E dos  
*que* os lem nos liuros E poesias / tragicas. // [fl. 4v.] Luisino dis *que* o *primeiro* *que*  
<entre os gregos> tirou das tragedias estes en<sup>76</sup>/tremeses foi sophocles E *que* despois  
os admitirão / os latinos. mas *primeiro* *que* sofocles foi Aschilo / *que* deixou os  
entremeses <sup>77</sup>E comtudo / nos tragicos latinos não achamos oje estes entre/meses,  
mas fundo a mjnha openião de / os auer antiguamente em *que* dizem os autores / *que*  
sofocles Euripedes e Aschilo os tirarão / e se os tirarão proua he de *que* os auia. E a /  
mayor de todas he uer *que* Horaçio ensena / como se an de fazer E dis *que* seruem  
*pera* / moderar a tristeza da tragedia / mas ja em tempo de Horaçio deuia de auer as  
torpesas / *que* nos entremeses se representão ou elle as anteuio / quando aduertio os  
poetas *que* os compusesem se guardasem / grandemente de ofender com palauras

---

<sup>73</sup> Riscado: «endoudece com».

<sup>74</sup> Riscado: «ha *pera que*».

<sup>75</sup> Riscado: «ouuintes E».

<sup>76</sup> Na margem direita do fólio: «Luisino in poet. flora».

<sup>77</sup> Riscado: «E de então».

immundas E / desonestas as orelhas dos nobres<sup>78</sup> / *que* fizera se uira as abominacões  
que<sup>79</sup><nestes tempos> se repre/sentão. //

[fl. 7<sup>80</sup>] todos estes actos se acabão com musica E / agora se acabão com entremeses  
coisa<sup>81</sup> / ridicula<sup>82</sup><E *que* alguns dizem ser noua> e não usada dos grauisi/mos poetas  
antiguos. <sup>83</sup>{ eu entendo o contra/rio *per* que me parece que / <sup>84</sup>aquelas a *que* os  
antigos / chamauão satyras / Tragedias erão os entre/meses foj institui[ção ?] / de  
Cratino que o fez *per*[...] / salua a autoridade [...] / [...] a ouuese con *que* en/treter [...]  
/ ouuintes mas estes / erão dependentes da mes/ma tragedia, E não [...] / ou fabula  
diuersa co/mo em Hespanha são / os entremeses os Italia/nos seguem o costume  
an/tiguo neste particular / *perque* fingem *que* alguma das / pessoas da Comedia outra  
[...] / tem hum criado este [...] / o seu [...] ou / E entoe estes [...] / de modo o rediculo  
*que* / uaj a obra continuauão / o mesmo usauão os Comicos / portugueses como se  
pode / uer nas obras de Gil / Viçente Agora he <o> uso / diferente E não me pare/çe  
melhor, *perque* usão dos / mesmos entremeses em muitas / comedias E fora / melhor E  
mais galante / ter cada huma os seus / } Agora digamos de *que* pe<sup>85</sup>/*ças*> se a de fazer  
a tragedia E siguo<sup>86</sup> *Aristoteles* cuja doutrina he a *que* esta escrita ate qui / depois *que*

---

<sup>78</sup> Riscado: «E da mais gente».

<sup>79</sup> Riscado: «agora».

<sup>80</sup> Os fólhos 5v a 6v encontram-se em branco.

<sup>81</sup> Riscado: «noua / E».

<sup>82</sup> Riscado: «mas muito».

<sup>83</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>84</sup> Riscado: «aquilo de Horacio».

<sup>85</sup> Riscado: «[suas?]».

<sup>86</sup> Segue-se uma palavra riscada.

trato de tragedia. dis elle que <sup>87</sup><a Comedia / se faz de> fabulas fingidas <sup>88</sup><E> a trage/dia de sucesos uerdadeiros. mas os poetas mo/dernos parece *que* esgotarão ja as inuentiuas / de fabulas <sup>89</sup>*pera* as comedias E trastornão / esta lei de *Aristoteles* E fazem comedias de sucesos / uerdadeiros como cada dia uemos. alem disto / dis o mesmo autor *que* he cousa indecente fazer / de uarões bons E justos E felices faze los<sup>90</sup> E re/presenta los infelices *perque* não tem tanto de / <sup>91</sup><castiguo> E espanto<sup>92</sup> como de maldade E pre/uersidade. E <sup>93</sup><pola> mesma rezão se não an de / levantar de infelices a felices os maos *perque* / não he isto de tragedia cujos fins an de ser / luctuosos nem tambem se an de representar os / maos *que* de prospera fortuna cayão na aduersa / *perque* a tal composição<sup>94</sup> nenhuma cousa tem / de lastima nem de terror. <senão de justiça e rezão> E asi o proprio *que* se / a de representar he hum meo entre estes. este sera / *aquele que* não se auenta se em uirtude nem em / justiça E *que* não caya na infelicidade *per* uicio ou maldade // [fl. 7v] mas *per* hum erro humano. Horaçio lembra *que* se não / ha de meter <a deos> na representação se não se for *per* causa / de grande socorro ou necesario castiguo *que* so delle / dependa E *que* não ha de auer *nunca* mais de coatro / figuras juntas E a quarta ou não a de falar / ou a de ser *muito* pouco *perque* não entra *pera* mais *que* 3 / ou *pera* consentir E

---

<sup>87</sup> Riscado: «inde/cente cousa».

<sup>88</sup> Riscado: «mas».

<sup>89</sup> Riscado: «nas».

<sup>90</sup> Segue-se uma palavra riscada ilegível.

<sup>91</sup> Riscado: «mi/serando».

<sup>92</sup> Riscado: «[se ?]».

<sup>93</sup> Riscado: «do mes».

<sup>94</sup> Encontra-se uma palavra entrelinha riscada que se encontra ilegível. Riscado: «não».

aprouar ou *pera* lhe mandarem / alguma coisa <sup>95</sup>{ *perque* falando muitas / pessoas confundem os / ouuintes *que* não / podem compreender / as praticas de [tantos ?] / juntos / } E he de aduertir *que* ha 4 generos / de costumes segundo *Aristoteles* E segundo tambem *Horacio* / E asi auemos de uer *que* primeiro seião os costumes / os *que* são bons, logo os *que* são conformes. apos iso os / semelhantes E ultimamente yguais. differem / estas cousas entre si, o *primeiro* genero he do officio / o 2º da decencia, o *terceiro* da semelhança o 4º / da *Constancia*. no *primeiro* ninguem pecca sem mal/dade, no *segundo* quem uaj contra sua dignidade / no 3º quem discrepa do seu genero. no quarto quem / não permanece *consiguo*. no *primeiro* pecou me/nalao em *Orestes*<sup>96</sup> a quem deuia / defender <sup>97</sup>{ <sup>98</sup>*que* era o mesmo *Ores/tes* sobrinho de *menelao* / filho de seu irmão o qual / matando sua maj foj se / [...] de seu tio *pera* seu re/medio E elle em uiez de / lhe ualer o acusou E / perseguio donde elle / ueo a endoudecer / } no *segundo* *Ulises* chorando em *Scilia* / contra a sua decencia, no 3º se *alguem* for deseme/lhante dos seus [pospectores ?] quero dizer da sua / especie <como o seruo dos seruos, o mercador dos mercadores ettc.> no 4º *Iphigenia* em [Aulide ?] *perque* <[dej ?]> o *que* antes auia pedido *que* a liurasem depois ella / mesma <sup>99</sup><se ofereceo ao> pasar. <sup>100</sup>{ [...] [uotou ?] o *Dia* / [...] de <lhe> sacrificar a mais / fermosa cousa *que* ouuese / no seu reino <*pera* aplacar da ira que tinha de lhe

---

<sup>95</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>96</sup> Riscado: «*porque* desbaratado».

<sup>97</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal ☐.

<sup>98</sup> Riscado: «*Orestes*».

<sup>99</sup> Riscado: «profesou de o».

<sup>100</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

elle auer morto [...] sagrada > achou se ser / [...] de ter / [...] sacrificada; derão / [...] foi chorar ao / [...] que a não sacrificase, E / no outro dia ella mesma se / ofereceo ao sacrificio E / [...] *que* Francisco Luisino de / [...] a Euripides poeta / tragico *que* cometeo estas / <sup>101</sup><E alega a Cicero> / em sua defensão toda/ua Aristotiles repro[...] / } Aduerte Jason de / nores comentando aquele uerso de Horatio na poetica / Aut agitur res in scaenis aut acta refertur, *que* // [fl. 8] não se a de representar tudo quanto fica a fabula / ou *composição* da tragedia, *perque* tres cousas se auião / de referir E não representar. *conuem* a saber aquelas / *que* fosem *muito* teribeis <incriueis> E miseraueis, E as *que* se não <sup>102</sup><podem> / fazer, E as *que* são *muito* torpes. E asi em Euripides não / se mata Polixena diante de todos, mas da Talthibio / a Hecuba nouas de ser ella morta, *nem* no mesmo poeta / desaparece Iphigenia quando a leuauão a sacrificar / mas conta hum nuncio a Clitemnestra como auia / desaparecido. *nem* em Terentio comete Cherea o strupo / diante de todos, mas contão a Antiphoni como elle / dentro se cometeo. E a <sup>103</sup><inda> *que* este *terceiro* genero não / *serue* *pera* as tragedias *perque* nellas não acontece / *nem* he bem *que* aconteção semelhantes sujidades / todauia *serue* *pera* aduertencia das Comedias / E de todas as representaçõis; E não se dis *que* estas cousas / *que* se não representão se an de deixar, mas *que* não se an / de representar, referir / se *perque* he importante referir *que* acontecerão. E o mesmo Jason mais adeante faz huma / grande digresão em defenza desta openião, quei/xando se *muito* d[e] alguns, E com *muítas* afrontosas palauras, os / quais por desculparem a Seneca Tragico *que* na Tragedia / Medea não observou este

---

<sup>101</sup> Seguem-se algumas palavras riscadas.

<sup>102</sup> Riscado: «pudesem».

<sup>103</sup> Riscado: «m».

preçeiço introduzindo / a medea matando seus *filhos* guardando o mesmo / poeta  
melhor esta obrigação em Thieste e [Atreo ?]. / *querem* reprovar a Horacio E com  
[solistarias ?] intenção / prouar *que* discorda isto de Aristoteles. E pola / particular  
afeição *que* eu tenho a seneca e ao seu estilo // [fl. 8v] faço *muito* em não romper con  
todo mundo *pera* prouar / o *que* elle fez, mas polo menos desculpem o em dizer / *que*  
ainda *que* a lei precisa da Tragedia fose a *que* / elle quebrantou <sup>104</sup><todauia> sendo  
*huma* molher irada <[ociosa ?]> / <agruada> a *que* auia de <sup>105</sup><fazer aquela crueldade  
não era *muito*> proçeder em uingança sua con/tra tudo o *que* fose <sup>106</sup>ordem; E asi não  
entendo / *que* foj descuido de seneca se não muj boa consi/deração *pera* mostrar a  
eficácia E furia de medea / como *tambem* se medea se ponderara e <sup>107</sup><tentara  
*primeiro* / remedear> o acontecimento com paçiençia E com brandura não so não /  
fora tragedia se não Comedia feliziçima, mas *alem* / diso não bastaua toda a poesia de  
seneca a lou/ua la. Ainda Horacio pasa adiante na lição / do *que* se a de <sup>108</sup>fingir E  
representar / publica ou ocultamente *perque* quanto ao fingir / dis *que* as cousas  
fingidas *pera* dar gosto an de ser / *muito* uesinhas da uerdade E *que* não a de  
<sup>109</sup><pedir> / <sup>110</sup>a fabula *que* lhe creão tudo o *que* quiser e dis isto / galantemente com  
estes uersos /

---

<sup>104</sup> Riscado: «*que*».

<sup>105</sup> Riscado: «fazer».

<sup>106</sup> Riscado: «rezão».

<sup>107</sup> Riscado: «remedeara».

<sup>108</sup> Riscado: «representar E».

<sup>109</sup> Riscado: «querer».

<sup>110</sup> Riscado: «querer».

ficta uoluptatis causa sint proxima ueris, / ne quodcumque uolet poscat sibi fabula  
credi<sup>111</sup> /

<sup>112</sup>{[...] esta lição serue / [...] Heroicos E comicos / [ad]uirto *que* Horatio dis *que* se a de  
/ fingir o uerisimil somente / [...] acreçenta *que* a de ser / *tambem* necesario em fa/[...]  
de Horaçio temos o exem/[plo de?] poetas antigos (como / [an]otou Francisco<sup>113</sup>  
ro/[bor]tello<sup>114</sup> nos comen/tarios sobre a a poetica / [de?] *Aristoteles*) *que* fingem *que*  
os deo/[ses] ouuem ambrosia, [...] / [...] nectar, *que* são feri/[...] como Venus de  
dio/[...], *que* estão patentes / [nos?] caminhos dos infer/[nos] aos uiuos *que* falão / [...]  
como escreue Aris/[to]phanes, *que* se mudão os ho/mens em feras *com* aquela be/[...]  
de Cerces, cousas / [...]*das* *que* não somente não são / *necessarias* *mas* *nem* ainda / [...]  
Responde / ..bortelo *que* os poetas<sup>115</sup> / <sup>116</sup><fingem> nas cousas ou segundo / a  
natureza o *que* pode fa/zer cada hum contanto / }

<E quanto ao representar> Bem aduerte Jason de nares *que* não so se não a de  
re/presentar publicamente o *que* parecer imposiuel ou / o *que* se não pode fazer, *mas*  
*nem* ainda <sup>117</sup>se a / de escrever como representado E aconteçido / E alega *com*  
euripides o qual quando trata / de se conuerter Hecuba em cão *nem* dentro // [fl. 9]  
*nem* fora o representa, *mas* introdus [Polaim Nestor ?] *que* o pronostique. Aqui se

---

<sup>111</sup> Na margem esquerda do fólio: «[...] Horatio».

<sup>112</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal \*.

<sup>113</sup> Riscado: «[rober ?]».

<sup>114</sup> Riscado: «sob».

<sup>115</sup> Riscado: «[fingem ?]».

<sup>116</sup> Segue-se uma palavra riscada ilegível.

<sup>117</sup> Riscado: «dentro».

leuanta huma ques/tão *que* parece difficil. temos dito E alegado autores / *que* o  
aprouão *que* o fim da poesia he deleitar, agora / imos uendo *que* o fim da Tragedia são  
mortes choros / danos infeliçidades, isto <parece *que*> não deleita antes entris/teçe  
loguo parece *que* ha aqui encontro. a isto se / responde *que* a deleitação *que* a poesia  
pretende não / he so no gosto e no riso *que* iso mesmo faz huma chocarrise / E huma  
apodadura, se não *que* tambem<sup>118</sup> E principalmente / deleite <sup>119</sup>o entendimento.  
uendo a dificuldade E boa / ordem da composição E representação E tanto he / isto asi  
*que* se uemos huma tragedia *que* nos não marca muito / a misericordia a <sup>120</sup>magoa E o  
terror, não / aprouamos a obra *nem* o poeta, de modo *que* a deleitação / consiste na  
nosa mesma dor. E asi se a de en/tender *que* o a *que* chamamos deleitação se entende  
/ mouer *per* qualquer das uias *que* seja <sup>121</sup>/ E he tão neçesario ao poeta / tratar do *que*  
deleita Juntamente *com* o *que* aproueita<sup>122</sup>/ *que* quando o poeta o / consegue dis  
Horacio *que* põe o ponto mais alto *que* todo /

omne tulit punctum qui miscuit utile dulci /

### *Capitulo /*

---

<sup>118</sup> Riscado: «de».

<sup>119</sup> Riscado: «n».

<sup>120</sup> Riscado: «lasti».

<sup>121</sup> Riscado: «E he / tão neçesaria ao poeta».

<sup>122</sup> Riscado: «*que* manda / Horaçio misturar o util *com* o d».

mal se pode ensinar <sup>123</sup>escrito como he / necesario mesturar as figuras E os acontecimentos de / modo que se uão sempre entresachando huns // [fl. 9v] com outros pera que nenhuma<sup>s</sup> enfastiem <sup>124</sup>continuando / muito nem dos outros se esqueção tardando muito. E de como / se an de ir enredando as maranhas e a hystoria / de modo que no cabo se uenha a concluir tudo. Asi que / estas cousas E miudezas mal se podem escreuer he nece/sario recorrer aos liuros E uer o como proçedem tomando / os exemplos de euripides sofocles libio Andronico. E dos / antigos <sup>125</sup>que Jllustrarão a tragedia. E tomando particu/larmente das tragedias do padre luis da Crus <sup>126</sup><da Com>/panhia de Jesus noso portugues que tem exce/dido todos neste estilo com grande excelencia //

[fl. 12<sup>127</sup>] Da Comedia /

Capitulo da origem da Comedia /

Frey Jeronimo Romano na<sup>128</sup> sua<sup>129</sup> Republica<sup>130</sup> / gentilica dis que não tem achado, quando se / inuentasse o genero da poesia comica, e que / so acha quem digua que o primeiro que compos / Comedia foy Epicharmo estando desterra/do na ilha Cos, e dis elle que cre que esta pa/laura Cos, quer dizer Comedia, e eu diguo, / que não sey em

---

<sup>123</sup> Riscado: «escreuendo por».

<sup>124</sup> Riscado: «sem».

<sup>125</sup> Riscado: «todos».

<sup>126</sup> Riscado: «noso por/tugues».

<sup>127</sup> Os fólhos 10 a 11v encontram-se em branco.

<sup>128</sup> Riscado: «s».

<sup>129</sup> Riscado: «s».

<sup>130</sup> Na margem direita do fólho: «Libro 7 capitulo 3».

que lingua o queira / dizer, nem sey em que este Autor se fun/dasse a dar tal significação a esta pala/<sup>131</sup>ura, <E tem contra si a iulio Cesar scaligero o qual dis que ja quando epicharmo escreueo tinha o / nome a Comedia que elle com seu / estilo illustrou> e uisto como elle foy tão curiozo, como / se ue das suas obras, e não acha origem a / Comedia parece que bem <sup>132</sup><puñera> eu escusar / o trabalho de lha buscar, mas por com/prir com a obrigação direi o que acho nos / liuros. <sup>133</sup>o que frey Jeronimo dis <sup>134</sup>{ se conforme com Do/nato sobre Terencio onde <sup>135</sup>se [re]/solue que <he> a duuida / de quem entre os gre/gos <sup>136</sup>inuentou a / Comedia, e ambos / } parece / o tirarão de Aristoteles na Poetica, onde dis / estas palauras: igitur de promotione Tra/gediae, et per quos satis constat secus / iuro de Comedia Siquidem initio, / quod parum sui studiosos habuerit latuit / sero enim A ab Archonte comaedorum / chorus, ut quisque se se [obtulisset?] induet/us est. Eius uero professores ubi jam / aliquam speciem pra se tulit memo/rantur. Quis autem personas, pro//[fl. 12v]<sup>137</sup>logos, histrionum multitudinem caetera quae / huius modi protulexit, prorsus obscurum / caterum confingere fabulas, quod quidem / a Secilia primum [mansuil ?], Epichar/mus, et phormis caeperunt. E assi / desta confusão, com que Aristoteles falla na o/rigem da

---

<sup>131</sup> Na margem esquerda do fólio: «scaligero Livro Capitulo 5».

<sup>132</sup> Riscado: «puñera <posa>».

<sup>133</sup> Riscado: «Aristoteles».

<sup>134</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal \*.

<sup>135</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>136</sup> Riscado: «se o».

<sup>137</sup> Na margem esquerda do fólio: «[...] os sisilianos [...] / lauradores de megarense / [co]nfesarem a epicharmo per seu / [...] se applicão a si a primeira in/uenção da Comedia».

Comedia, deuia frey jeronimo de / <sup>138</sup><entrar> na sua duuida. Atras diz o mesmo Aris/toteles que os Megarenses atribuem assi, a / Comedia inuentada no tempo que a sua Repu/blica se regia por administração popular. / <sup>139</sup>[Lansicodo ?] Pagio, que coriosa<sup>140</sup>, ainda que / Sucintamente, trata esta materia, diz que / <sup>141</sup><quando> Theseo reduzio em forma de cidade / os moradores Athenienses que uiuião espa/lhados, e em lugarinhos então começarão as / Comedias <tambem> e alega a Tarro o qual diz que Co/mo são huns conuenticolos de rusticos e que / como os mançebos daquelle tempo costumauão / andar pellas aldeas pronunciando este ge/nero de <sup>142</sup>poesia para ganharem des / dahi se chamou Comedia <sup>143</sup>{ mas contra isto dis Scaligero / livro 1 Capitulo 5 que primeiro foy conhecida / a Comedia nas aldeas do que fose / [pasada ?] de lugar em lugar E que / primeiro foi o exercicio que o ganho / } Solino quer dar / a primeira inuenção da Comedia a Siçilia / donde era o Epicharmo que Aristoteles / refere. Laertio que diz que Democrito foy o / primeiro que escreueo Comedias. Ludouico uiues / <sup>144</sup>dis que alguns querem que a Comedia tiuesse/ <sup>145</sup><principio> nas mesmas festas de Bacho em que / o teue a Traiedia. E que outros querem que / tiuessem principio nas festas de Apolo No/mio, que <he> o Orago dos pastores e das aldeas. / Mas que o seu parecer he o mais uulgar // [fl. 13] e que a Comedia tem

---

<sup>138</sup> Riscado: «tirar».

<sup>139</sup> Na margem esquerda do fólio: «lit. non uulg. livro 2 [capitulo] 41».

<sup>140</sup> Riscado: «mente».

<sup>141</sup> Riscado: «despois que».

<sup>142</sup> Riscado: «uersos».

<sup>143</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>144</sup> Na margem esquerda do fólio: «super Augustinho de ciui/tate Dei, libro 2 capitulo / 8».

<sup>145</sup> Riscado: «origem».

principio [...] / andando espalhados por lugarinhos e antes de / reduzidos por Theseo em forma de cidade e que / os lauradores acabadas as solenidades zombauão / e apodauão com ditos galantes assi os que assistião / aos [taes officios ?] como aos passageiros, como que / mouião ao riso aos ouuintes. Depois de feita a / cidade em çerto tempo e dia, uinhão os laura/dores em seus carros a cidade e pello antigo / costume zombauão per seus modos galantes dos / rusticos, e dos mais çidadões e mordião mais na/quelles de que estauão queixosos, depois contentou / este costume ao pouo çidadão, e aquelles <sup>146</sup><de> mais / engenho e erudição começarão a escreuer com / mais sciencia e consideração uersos daquella ma/teria. E assi pouco a pouco se forão excluindo / os rusticos. <sup>147</sup>E conforme / ao ditto me parece que a palaura Comedia uem / do<sup>148</sup> uerbo grego Comodeo que quer dizer re/prendo, mordo e afronto, porque este era o officio / que se fazia naquellas zombarias antigas, ou/tros lhe dão as outras <sup>149</sup><deduccões> sobre as quais / ha uarios pareceres, o de Ateneo he que a Come/<sup>150</sup>dia E tragedia<sup>151</sup> se inuentarão num lugar de / Atica que se chama Jeario. E que a tragedia se / chamava primeiro<sup>152,153</sup> //

---

<sup>146</sup> Riscado: «que».

<sup>147</sup> Riscado: «os quaes com a sua simplicidade, odio / ou enueia mordião mas não com dentes [...] / mas sem fazer muito sangue».

<sup>148</sup> Riscado: «hum».

<sup>149</sup> Riscado: «Etimologias».

<sup>150</sup> Na margem direita do fólio: «Atheneo Libro 2 Capitulo 1».

<sup>151</sup> Riscado: «em».

<sup>152</sup> Riscado: «Comedia Julio Cesar Scaligero».

<sup>153</sup> Na margem direita do fólio: «Scaligero Livro 1 Capitulo 5».

[fl. 13v] <sup>154</sup>*Capitulo* da definição da Comedia / E em *que* difere da tragedia E o seu  
ar/gumento E diuisões antigvas E modernas

<sup>155</sup>{ Scaligero *Livro 1 Capitulo 5* me / parece *que* define a comedia / melhor *que* todos  
poema de / [co]loquios, E de negócios com / [...] alegre, <com> stylo popular / e  
argumenta contra outra / muito comum E recebida definição / dis ser a Comedia<sup>156</sup> / }  
<sup>157</sup>huma <sup>158</sup><compreensão<sup>159</sup> de particular> E ciuil / fortuna sem perigo asi a definem  
todos os *que* della / tratão disse *compreensão* de particular fortuna / *porque* sempre  
o seu sogeito he de casos E pessoas par/ticulares E não heroicos *que* <sup>160</sup><esta he huma  
das cousas em *que*> differe da <sup>161</sup> / tragedia. disse ciuil fortuna *porque* não he heroica /  
nem regia. disse sem periguo *porque* os fins da / Comedia são alegres E prosperos  
encontrados *com* os da tragedia *que* são infelices E luctuosos / <sup>162</sup>{ contra esta  
definição dis / Scaligero, *que* *tambem* conuem as fa/[bu]las *que* se contão *com*  
narracão / simples, E *que* na Comedia ha / perigos *que* doutro modo serião os / [...]  
frigidissimos E não so ha / perigos mas dar os aos competidores / [...] e alcouiteiros

---

<sup>154</sup> Na margem esquerdo do fólio: «[...] Donato a Comedia [...] / fabula *que* contem diuer/sos titulos de affectos ciuis [cou]sas priuadas *com* a qual / [...] o *que* he util na uida / [que] se a de euitar. Cicero / [de]fine imitação da uida [fi]lho do costume, imagem / [da] uerdade».

<sup>155</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>156</sup> Riscado: «[contra ?]».

<sup>157</sup> Riscado: «Comedia he».

<sup>158</sup> Riscado: «recopilacão da uida priuada».

<sup>159</sup> Riscado: «hum perigo».

<sup>160</sup> Riscado: «nisto».

<sup>161</sup> Riscado: «comedia».

<sup>162</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

que alem diso / as comedias pretextos não conueria / [a d]efinição *porque* não são de  
 pessoas parti/culares E a definição das cousas / [...] so as de *huma specie* E a todas /  
 daquela specie como a definição / [do] *homem* ser animal racional / [...] / [...] / specie /  
 [...] E / [...] / } difere a Comedia da tragedia *segundo* <sup>163</sup>*Aristoteles* / Horacio E luisino  
 seu comentador <em que> a Comedia he hu/<sup>164</sup>milde E não pede uersos inchados E  
 sonoros Cicero / parece *que* uio bem esta differença quando dise que era / aborriuel  
 <E uiciosa> cousa entremeter o estilo comico no tragico E o tra/gico no comico *porque*  
 cada<sup>165</sup> com/posição tinha seu estilo E seu modo de falar / proprio <sup>166</sup>{ [Do]nato tras  
 outras <duas> diferen/[ças] dizendo *que* a Comedia / [m]ostra a uida *que* se a de /  
 [se]guir, a tragedia o *que* se / [de]ue fugir. Esta se faz / [de] historia[s] uerdadeiras /  
 [aq]uela de fabulas fin/[gi]das. Tambem diferem na / [con]dição das pesoas, qualidade  
 de / [negoci]os E fortunas, E no fim, E asi con/[...] *que* tambem diffira no estilo / }  
 difere tambem <sup>167</sup><na ordem dos actos mas não / no numero delles> os da tragedia ja  
 disemos os da / Comedia são tambem sinco o *primeiro* explica o ar/gumento o  
 segundo deseja de leuar ao cabo a / cousa começada. O terceiro tras perturbaçõis / E  
 impedimentos E desesperação da cousa desejada / o quarto tras remedio ao mal *que*  
 suçede o quinto / conclue o fim <que se> deseja<sup>168</sup>. Asi os reparte / <sup>169</sup> <sup>170</sup><Landino>.

---

<sup>163</sup> Riscado: «Horatio».

<sup>164</sup> Na margem esquerda do fólio: «Libro de op. oratora».

<sup>165</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>166</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>167</sup> Riscado: «nos actos E ordem / delles».

<sup>168</sup> Riscado: «do».

<sup>169</sup> Na margem esquerda do fólio: «<laudino> [riscado: «Luisino»] in poetica Horacio».

<sup>170</sup> Riscado: «francisco luisino».

Nas Comedias modernas andão // [fl. 14] estes actos muito uariados *porque* parece *que* se tirarão / da ordem da arte E uierão os poetas a fazer / da confusão huma noua ordem *que* consiste so em / enredar maranhas de modo *que* se uão encadean/do humas com outras E anouelando E embaraçan/do cada uez mais E nunca em toda a comedia se / promete bom suceso se não no ultimo acto ou na ulti/ma scena do ultimo acto ali se desembaração / os maranhos todos, E quanto mais intricado uaj / a maranha<sup>171</sup> E *com* quanto menos esperanca de / bom suceso tanto mais estimada he a Comedia / *excelentemente* se tem sinalado no<sup>172</sup> Comico / Lope de Vega E pasado com o seu engenho polos / lemites a *que* ate guora tinhamo chegado os Comicos / antiguos E modernos E se elle quisera escreuer / as leis E obrigacões da Comedia fizera o assas mi/lhor *que* eu Asi *porque* tem mais lição<sup>173</sup> mais uso<sup>174</sup> <e mais sciencia> / como *porque* tem muito diferente E muito melhor en/genho *que* eu pera tudo<sup>175</sup> o argumento da Comedia<sup>176</sup> / ensina Horatio dizendo *ex nolo fictum* / sequor E Landino no comento declara *que* o argu/mento a de ser de cousas muito conhecidas *porque* / todos<sup>177</sup> *sabem* de amores de mancebos, esqui/uanços E uariedades de damos, ettc<sup>178</sup>.

---

<sup>171</sup> Riscado: «tant».

<sup>172</sup> Riscado: «estilo».

<sup>173</sup> Riscado: «E».

<sup>174</sup> Riscado: «[co ?]».

<sup>175</sup> Riscado: «E pesar me a <de> quem ler / a sua Arcadia [cuidar ?] *que* diguo eu isto per / retribuição *que* certo o não diguo senão *porque* entendo *que* tenho / razão <E razão> E elle teue muj pouca d[e] alguma cousa / *que* ali dise».

<sup>176</sup> Riscado: «declara E».

<sup>177</sup> Riscado: «conhe».

<sup>178</sup> Riscado: «podese / tirar o argumento da Comedia da odisea de // [fl. 14v] Homero asi o entendeo Donato e Erasmo posto *que* / francisco luisino he de contrario parecer E elle mesmo».

<sup>179</sup> // [fl. 14v] <luisino> / dis *que* os gregos dauão tres partes à Comedia, Diuer/bios e canticos e choros. Diuerbios são partes da Come/dia nas quais tratão as pesoas de diuersas cousas, E *que* as / pesoas dos diuerbios são duas ou tres, raras uezes / quatro, E *que* pasar daqui não era liçito; nos canticos / auia huma so pesoa, E se <sup>180</sup><auia> duas huma esta<ua> escondida / E ouvia, E se <sup>181</sup><era> necessario fala<ua> so consigo; nos choros / não auia numero determinado *porque* todos iuntos cantando / fazião huma uos so E o seu offiço era tachar ou aprouar / o *que* auia passado no acto precedente o fim da Comedia / <sup>182</sup>entre os gregos (*segundo* Rodiginio) não era outro senão / prazer E alegria mas esto era a custa das honras / dos homens como se uera no *que* trataremos loguo de/clarando<sup>183</sup> a deferença *que* ha entre Comedia /<sup>184</sup><antigua<sup>185</sup>> mea <E noua><sup>186</sup> /

<sup>187</sup>Comedia <sup>188</sup><antigua> era <(segundo Ludouico uiues)> aquele modo de compostu/ra E representação liure em *que* publica E declaradamente / se tachauão os erros E culpas dos uesinhos E ainda *que* / no prinçipio foi isto de proueito *pera* a emenda comum / ueo depois a soltura a tanto *que* mereceo castiguo E / lej de prohibiçãõ feita por Alcebiades na qual man/daua *que* nenhum poeta nomease as pesoas na Come/dia E

---

<sup>179</sup> Na margem esquerda do fólio encontra-se riscado: «luisino in parergis».

<sup>180</sup> Riscado: «auer».

<sup>181</sup> Riscado: «for».

<sup>182</sup> Na margem esquerda do fólio: «Rodiginio Livro 6 Capitulo 17».

<sup>183</sup> Riscado: «*que* auia».

<sup>184</sup> Riscado: «noua E uelha E».

<sup>185</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>186</sup> Riscado: «E entre Comedia / tragedia E pretexto».

<sup>187</sup> Na margem esquerda do fólio: «Ludouico Viues in Augustinho de ciuitate dej livro 2 Capitulo 8».

<sup>188</sup> Riscado: «uelha».

primeiro executou<sup>189</sup> o Castigo *que pro/mulgase a lei porque* maltratando o E difamando o / eupolis poeta na Comedia de [baptis ?] <sup>190</sup><ele> Alcibiades o mandou<sup>191</sup> afogar no mar aonde / elle então tinha huma armada dizendo tu / me afogaste *muitas* ueses nos teus teatros eu a ti / te afoguei apenas huma vez no mar // [fl. 15] <sup>192</sup>E significa esta palaura / <piitis> em grego, poeta, fazedor E criador / E desta<sup>193</sup> <ultima> significação da palaura poeta deuia / Cristouão Landino tirar aquele seu descurso *em*<sup>194</sup> / o qual dis *que pera* o poeta ser digno do seu nome / a de ter tal entendimento, *que* deixando<sup>195</sup> *por* baxo to/da humanidade emprendão<sup>196</sup> os altisimos E / se ponha<sup>197</sup> quasi *hum*<sup>198</sup> meo<sup>199</sup> entre deos E homem / *porque* o homem<sup>200</sup> tudo o *que* faz he de materia / Deos cria de nada, mas o poeta ainda / *que* não crie <sup>201</sup><<sup>202</sup>propriamente> alguma cousa de nada, to/dauia cheo do diuino furor <sup>203</sup><de tal modo> *fin/ge* elegantemente em seus uersos, *que* quasi *pare/çe que* produs de nada

---

<sup>189</sup> Riscado: «a lei *que*».

<sup>190</sup> Riscado: «elle».

<sup>191</sup> Riscado: «tomar».

<sup>192</sup> Riscado: «nuncião piitis».

<sup>193</sup> Riscado: «s».

<sup>194</sup> Na margem direita do fólio: «na prefação / do comento / da arte poeti/ca de Horatio».

<sup>195</sup> Riscado: «inj?».

<sup>196</sup> Riscado: «o».

<sup>197</sup> Riscado: «o».

<sup>198</sup> Riscado: «s».

<sup>199</sup> Riscado: «s».

<sup>200</sup> Riscado: «o *que* faz».

<sup>201</sup> Riscado: «totalmente».

<sup>202</sup> Riscado: «perfeitamente».

<sup>203</sup> Riscado: «tais cousas».

com<sup>204</sup> suas ficções / humas cousas muito grandes <sup>205</sup><E muito verdadeiras> / E dignissimas de admiração / <E asi apareceu aquele que disse que a trombeta poetica leuantava sempre tudo a / mais do que Era>. / Deste furor poetico trata Platão<sup>206</sup> <sup>207</sup> /definindo <primeiramente<sup>208</sup>> o furor que he dis elle alienação da mente, da qual alienação faz dois / generos, huma que procede de enfermidades / humanas outra que vem de deos a primeira / chama Insania, a segunda furor diuino. com a insania fica o homem abaxado// [fl. 15 v] da especie humana E em certo modo <sup>209</sup><se faz> quasi / bruto E com o diuino furor se leuanta sobre / a natureza de homem E se semelha a deos. / Este furor reparte em 4 especies o primeiro he / o poetico, <o 2º> misterial<sup>210</sup>, o terceiro profetico, o ultimo amatorio. E logo de<sup>211</sup><creue> o poetico / dizendo que he hum rapto da alma E huma conversão no espirito das musas, com que a alma fica / insuperavel E isenta de se contaminar, o qual / se faz para instruir o genero humano, E faz / ali platão tanto caso deste furor poetico / que afirma que sem elle, todo o poeta / que chega as portas da poesia ella E elle / são uãos E sem fundamento<sup>212</sup> / atribuindo tanto a poesia que sem summo / fauor de deos não se possa alcançar / <sup>213</sup>E o mesmo

---

<sup>204</sup> Riscado: «seus».

<sup>205</sup> Riscado: «E totalmente espan/tosas».

<sup>206</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>207</sup> Na margem direita do fólio: «macro [...] / Livro 2 capitulo 8 / in phaedro».

<sup>208</sup> Riscado: «asi».

<sup>209</sup> Riscado: «fica».

<sup>210</sup> Riscado: «o segundo».

<sup>211</sup> Riscado: «fine».

<sup>212</sup> Riscado: «como que se fosse».

<sup>213</sup> Na margem esquerda do fólio: «io[...]uel / de furore poe/tico».

platão faz hum liuro <que intitula > deste / furor em o qual prova que<sup>214</sup> he/ <sup>215</sup>dom de  
 deos porque em outra parte tinha dito / <sup>216</sup>que <de> deos <da> fortuna E <da> arte<sup>217</sup> /  
 se alcancaão os dois E asi argumen/taua que não era o poeta acaso porque se asi /  
 fora não tratara tudo E por ordem conti/nua se não com interpolação E ou não // [fl.  
 16] disera tanto o poeta casual ou o não / disera com tanta ordem E nem por arte  
 desia / se pode alcançar a poesia porque os poetas tra/tão todas as artes E sciências  
 como se em / cada huma fosem perfeitos mas aprender / todas com humano estudo  
 he imposiuel sendo / deficultoso alcançar <sup>218</sup><parte de> huma so loguo não / por arte  
 humana <nem acaso> mas per influxo deuino / são poetas, do que he boa <sup>219</sup><proua> /  
 que muitos poetas acabando se lhe o furor com / que escreuerão nem elles mesmos  
 entendem / o que <sup>220</sup><diserão> nem sabem dar reação de si / <sup>221</sup>em todas <as> artes  
<sup>222</sup><a qual> os profeso/res dellas despois achão E uem E se admirão / Alem disto  
 uemos hum homem em tudo o mais / rude, sem conuersação sem graça E sem / modo  
 E na poesia eminente, E ainda / (o que he mais) uemos que de repente pasa de / idiota  
 a poeta o que não pode ser / dis platão sem grande concurso deuino / com isto se  
 conforma Aristoteles <sup>223</sup><dando a><sup>224</sup> / rezão do porque os poetas participão de furor /

---

<sup>214</sup> Riscado: «este furor».

<sup>215</sup> Na margem esquerda do fólio: «deleg. libro 4».

<sup>216</sup> Riscado: «E prouado».

<sup>217</sup> Riscado: «gouer/nauão».

<sup>218</sup> Riscado: «tem».

<sup>219</sup> Riscado: «testemunha».

<sup>220</sup> Riscado: «escreuerão».

<sup>221</sup> Riscado: «E do que diserão». Entrelinhado encontra-se riscado: «muito».

<sup>222</sup> Riscado: «o que».

<sup>223</sup> Riscado: «afirmando».

que não seruem pera este lugar mas affirma / elle que Maraco cidadão siracusano  
fi/cara melhor poeta quando se alienou da / mente. // [fl. 16v] <sup>225</sup>{ E antes delle o tinha  
/ afirmado platão / dizendo que emquanto / hum homem esta em s<eu><sup>226</sup> / natural  
juizo nam pode / <sup>227</sup>fazer uersos / <sup>228</sup>donde parece que deuia / o nosso francisco de sa  
de mi/randa tirar aquela / sua consideração / mas porque [son ?] muj diuer/sos modos  
de enloquecer / E se a mi parecer / anda [componiendo ?] uersos / chamando diuersos  
/ modos de enloque/cer aqueles furores / ou alienacõis da / mente que disemos que  
platão / deuide em 4 species / E asi me parece esta / troua doutissima E / não em  
sombaria / dos poetas como uul/garmente se ella / entende / } <sup>229</sup>Daqui dise ouidio  
que estaua <sup>230</sup>deos nos poetas / <sup>231</sup> <sup>232</sup><E que o seo impeto tinha huma semente de  
sacra E deuinamente / > Cicero dise que todos os mais estudos alcan/çamos dos  
mestres per arte E doutrina mas / o poeta era per natureza E excitaua se com / as  
forças da mente E que era inspirado qua/si com hum deuino furor este he o a que  
cha/mamos Vea per outro nome perque asi como / na terra ha<sup>233</sup> huma que tem ueas  
de ouro / outras não asi dos homens huns tem uea poe/tica e outros <a> não ha E não

---

<sup>224</sup> Na margem direita do fólio: «proble. sec. 30 / [...] 1<sup>a</sup>».

<sup>225</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

<sup>226</sup> Riscado: «ua».

<sup>227</sup> Segue-se uma palavra riscada, ilegível.

<sup>228</sup> Riscado: «[nem dar ?]».

<sup>229</sup> Na margem esquerda do fólio: «Fast. 6.».

<sup>230</sup> Riscado: «hum».

<sup>231</sup> Na margem esquerda do fólio: «na oração pro Archita / poeta».

<sup>232</sup> Seguem-se algumas letras riscadas.

<sup>233</sup> Riscado: «uea».

me parece bem / a etemologia *que* dão a *Ve*a dizendo *que* he / como no corpo humano *perque* he muj deseme/lhante *que* <sup>234</sup>os corpos todos estão cheos de ueas / <sup>235</sup><e lhe são naturais> E o <sup>236</sup><entendimento> não he asi <com a poesia> *por on[de]* / me parece *que* se deriua <sup>237</sup><uera do uerbo latino uenia E> do uerbo <portugues> [uenho ?] *porque* <sup>238</sup>ter o entendimento / E uea poetica <sup>239</sup>nem lhe he natural / nem a tem todos entendimentos senão muj / poucos E ainda eses mesmos *que* ao tem / não he continua pola mayor parte / antes uaj E uem So ouuidio desia / de si *que* tudo o *que* queria dizer / rompia em uerso<sup>240</sup> E esto parece *que* bas/ta do nome do poeta E poesia / E do seu furor ou uea <sup>241</sup> parece / *que* fica neste capitulo huma duuida a *que* he necesario sa//[fl. 17]<tisfazer pera [...] / conforme ao alegado parece infructuoso trabalho este *que* tomo E o *que* tomavão os *que* / escreuerão antes de mj[m] ao *que* respondo *que* a poesia *que* se não aprende he aquela uea / E aquele furor em *que* / o entendimento o mete / a escreuer E a saber / as cousas *que* he o primeiro / paso E fundamento poeti/co, mas ordenar esas mesmas cousas e saber / em *que* estilo E com *que* figuras / se *am* de escreuer iso de/pende da arte E *pera* / iso se faz esta E se fi/zerão todas as artes poeticas>. /

---

<sup>234</sup> Riscado: «n».

<sup>235</sup> Riscado: «a terra».

<sup>236</sup> Riscado: «engenho».

<sup>237</sup> Riscado: «uen».

<sup>238</sup> Riscado: «ter a terra ouro».

<sup>239</sup> Riscado: «não».

<sup>240</sup> Seguem-se algumas letras riscadas.

<sup>241</sup> Riscado: «mas».

### Capítulo 3 <sup>242</sup>Definição / da poesia /

Buscando a etimologia <no *Capítulo* pasado> dos nomes poeta E poesia / fomos em certo modo E quasi insensivelmente dizem/do também <o principio> da sua definição E o que he poesia pois / vimos com<sup>243</sup> os autores alegados que he hum / <sup>244</sup>furor poetico agora acrescentamos com Aristoteles / ou com o que delle se colige que <sup>245</sup><o efeito deste furor> / he huma imitação porque dis elle que a epopeya / Comedia Tragedia E<sup>246</sup> ditirambica<sup>247</sup> / E todas as mais poesias ou sejam pera can/tar ou pera referir conuem nisto que he serem todas / imitação ainda que diferem no modo E em outras / cousas que adiante diremos asi que parece sera / <sup>248</sup><boa descrição> da poesia dizendo que he huma imita/ção <[da acção ?]> exprimida com <sup>249</sup><peso conta> E medida <sup>250</sup>{ por huma uniuersal / idea contia em / faculdade me/trica jacobus / [falemas ?] folio / 105 / } A qual procede / de hum furor poetico <cujo fim he ensinar deleitando> Digo imitação porque nenhuma / outra <sup>251</sup><primeira> obrigação tem o poeta que imitar per/feitamente o que escreue em seus uersos se trata / Como Daud de hum penitente

---

<sup>242</sup> Riscado: «Da origem da poesia E sua nobresa / origem e nobresa da poesia».

<sup>243</sup> Riscado: «Platão Aristo».

<sup>244</sup> Na margem esquerda do fólio: «(poetica)».

<sup>245</sup> Riscado: «isto que he reduzir».

<sup>246</sup> Riscado: «[coriem ?]».

<sup>247</sup> Riscado: «conuem toda».

<sup>248</sup> Riscado: «bem definido».

<sup>249</sup> Riscado: «conta».

<sup>250</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

<sup>251</sup> Riscado: «mayor».

descreue lo *com todos* / os requisitos necesarios como o elle faz<sup>252</sup> / de modo *que*  
pareça E asi seja *que* não aja na/quela materia mais *que* dizer se trata *huma* /  
conquista <<sup>253</sup>*huma tormenta hum* [...] de capitais E o mais a isto tocante> descreue lo  
como Vergilio *que* asi / pinta <todos> *que* parece ao *que* ele *que* esta presente / a tudo  
E ao *que* alguma hora se uio naqueles / tranzes<sup>254</sup><não so lhe parece *que*> não  
experimentou cousa que ali não ache mas cuida *que* / <sup>255</sup><se torna a uer no mesmo> se  
<sup>256</sup>quer escrever cartas de // [fl. 17v] mulheres resentidas E enamoradas De seus /  
ausentes seja como Ouudio nas epistolas *que* asi / imita a uerdade *que* parece *que*  
estais uendo o a/conteçimento e não alego a lauoura nas georgi/cas os epigramas em  
marcial as satiras / em persio os infortunios tragicos em seneca / *per* me não alargar  
E *porque* bem he *que* não par/ticularise as excellências dos latinos, pois deixo / luis de  
Camões no heróico *francisco* de sa no lirico / *Dom manuel* de Portugal <sup>257</sup><em tudo  
todos portu/gueses> aos quais nenhum / dos antiguos uencerão E poucos ygualarão /  
asi *que* he a *primeira* obrigação do poeta a imita/ção *porque* a de imitar a tormenta de  
modo *que* / os uersos o parecão os conceitos as ponderacois / e tudo uos faça ir asi em  
tormenta *que* com/pita *com* os efeitos da mesma tempestade / <sup>258</sup>a de imitar antes  
*competir com* a natureza / descreuendo *hum* prado de boninas regado / de uarias  
correntes de agoas asi crista/linas asi quebrando de pedra *em* pedra / *que* pareça *que*

---

<sup>252</sup> Na margem direita do fólho: «ps. 50».

<sup>253</sup> Riscado: «E *hum* naufragio».

<sup>254</sup> Riscado: «*que*».

<sup>255</sup> Rscado: «ache».

<sup>256</sup> Riscado: «trata».

<sup>257</sup> Riscado: «no deuino E seu [...] / [...] o *primeiro* Conde do [...] se nos p».

<sup>258</sup> Palavras entrelinhadas riscadas.

esta criando o mesmo prado / diante dos olhos <sup>259</sup> { daqui naceo cha/marem a poesia /  
pintura *que* fala/ua E a pintura / poesia muda / } dise *que* auia de ser ex/primida  
*porque* não tratamos aqui de poesia / mental se não da *que* sae a escritos // [fl. 18]  
<sup>260</sup>deu a isto ocasião E fez a segunda / causa a ociosidade<sup>261</sup> de [Vida ?] / *que* nestes  
enuernos he grande E nos / uerõis em *que* a guerra nos deixa ain/da he mayor. A  
terceira causa *que* / tiue E tenho <sup>262</sup>[pera pu]blicar esta Arte / Poetica he uer<sup>263</sup> como  
se uaj estragan/do a poesia E a pouca noticia *que* della / ha diguo das suas leis E  
obrigaçõis <pera a perfeição> <sup>264</sup>{ isto me fez / <sup>265</sup><tratar esta materia> tendo /  
<sup>266</sup><tratado> heroico / pedro Crinilo Rodiginio [...] / [...] <sup>267</sup>[...] / Robotello [...] / Julio  
Cesar / Scaligero [...] / moderno <Jeronimo [...]> <sup>268</sup> [...] todos / dicipulos da *primeira* /  
doutrina de pla/tão E da segunda de / Aristoteles / hum no liuro <10> do <[...]> furor /  
poetico outro na / poetica / } / E os *que* estudão não podem sem gran/de trabalho  
saber todos os indiuiduos / desta arte *porque* em nenhuma <sup>269</sup><pode ser / os aja mais

---

<sup>259</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

Na margem esquerda encontra-se uma anotação riscada: «de discr. Adu[...] et ami».

<sup>260</sup> Na margem superior direita do fólio encontra-se riscado: «E *porque* os poemas com[...] / poeticas deferem em tres modos / no *que* imitamos com *que* imitam / como imitamos».

<sup>261</sup> Riscado: «da Aldea?».

<sup>262</sup> Buraco no original.

<sup>263</sup> Riscado: «*per*».

<sup>264</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

<sup>265</sup> Riscado: «escreue la».

<sup>266</sup> Riscado: «escrito».

<sup>267</sup> Riscado: «moderno».

<sup>268</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>269</sup> Riscado: «estão / tantos E tão».

succinto e mais> distinctos <sup>270</sup>/ que nesta<sup>271</sup> primejro tratarej do / nome E origem <E partes> da poesia <sup>272</sup><em comum> / E loguo das <sup>273</sup><leis> della deuidindo a em / poemas <(que asi chamo as obras epicas)> em tragedias comedias E liricas / <sup>274</sup><E porque toda a poesia consta de estilo palauras E uersos> direj todas as diferenças / de <sup>275</sup><estilos<sup>276</sup>> pees E uersos latinos que puder / alcançar E suas origens E ultima/mente das medidas <acentos> E ordens de / uersos portugueses que so nisto difere // [fl. 18v] a poesia portuguesa da latina, tendo em / tudo o mais a obrigação indifferente en/fim sempre esta arte sera de proueito / porque<sup>277</sup> se for boa ensinará os que não sou/berem E se não for tal dará ocasião aos / sabios a ensinarem <outra> melhor mostrando / os erros desta. <sup>278</sup>{[...] de Mendonça/ [...] / [...] 3.<sup>a</sup> exposi/[...] a frei luis / [...] que o nome / [...] / [...] /[...]duzido da / [...] que / [...] poeta / [...] que sem/pre buscão suas de/duccõis dos gregos / dizem que / } /

<sup>279</sup>{ E se ouuer quem diga que não poso dar documentos / na arte que não <[...] nem> sej bem exerçitar Horacio responde / por mj[m] aonde [...] terej o officio / de pedra de afiar que não podendo ella cortar aguça / os gumes no aço que corta preguntado

---

<sup>270</sup> Riscado: «como estavam».

<sup>271</sup> Segue-se uma letra riscada.

<sup>272</sup> Riscado: «E loguo».

<sup>273</sup> Riscado: «obrigações».

<sup>274</sup> Riscado: «apos isso».

<sup>275</sup> Riscado: «uer».

<sup>276</sup> Riscado: «palaur».

<sup>277</sup> Riscado: «ou».

<sup>278</sup>O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>279</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito num papel à parte, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

Socrates como / podia ensinar a tratar as cousas publicas, não ousando / elle a orar em publico respondeo *com a mesma comparação* / [...] da pedra; E Cicero fala nesta materia em <os proprios> termos / disendo *que* não he absurdo<sup>280</sup> *que* posa dar precej/tos de poema *quem* o não posa compor quanto / mais *que* eu não dou preçejtos pois não farej majs / *que* iuntar os *que* outros derão // [fl. ] Lanceloto [pasio ?] conta antes de Homero<sup>281</sup> / Lino philemon, [Thamjris ?] Amphin E outros / <sup>282</sup> mais *que* não he necesario nomea los Stra<sup>283</sup>/bo tras a origem da poetica E musica dos / [Traces ?] o mesmo Laceloto dis *que* he opinião / d[e] alguns *que* a poesia começou de phenomoe / o qual foi 27 anos mais antigo *que* orfeo / E Lino E Homero mas refere a eusebio *que* / proua uir a poesia dos [Hebreos ?] dos quais / conta *que* muito antes e de phenomoe escreuerão / odas, E compuserão uersos E de moises conta / Josefo *que* <lhe> chamaão mercurio os antigos e *que* / inuentou o Verso hexametro // [fl. ] Dom Antonio d'Attajde *que* / deos guarde // }

#### Do nome da poesia E poeta E do furor / poetico /

Poesia he palaura grega<sup>284</sup> *que* se pronuncia / piisis <sup>285</sup> <e os latinos *que* a tomarão dos gregos *por* corrupção / <sup>286</sup>E nos delles poesia> uem esta palaura nos gregos de hum /

---

<sup>280</sup> Riscado: «dar».

<sup>281</sup> Na margem direita do fólio: «[...] de Litteratura / non uulgari Livro 2».

<sup>282</sup> Riscado: «onze».

<sup>283</sup> Na margem direita do fólio: «Str. livro X».

<sup>284</sup> Entrelinhado riscado: «*que* todos tomamos dos latinos a *que* elles chamão poesis [e elles ?] tomarão[...]».

<sup>285</sup> Riscado: «E escreue se [com ?] em grego deste modo ποιησις / <[...] de ler asi como esta [palaura ?] disera poesis> E *porque* entre os gregos o pequeno E he hum dittongo / *que* uale [...] pronúnciação elles piisis, E *porque* esta pala/ura a escreuerão <[riscado: «tomarão»> os autores latinos com os mes/mos [...] <caracteres> gregos os *que*

uerbo<sup>287</sup> [pieo ?] *que* significa < muitas cousas E huma dellas he > escreuer uersos /  
<sup>288</sup><ou doutro uerbo> [poeo ?] *que* signi<fica o mesmo / a palavra /> Poeta tem <sup>289</sup> <a>  
deduccão do mesmo uer/bo, <sup>290</sup><em grego se dis piitis por cuja<sup>291</sup> imitação / mas  
corrupta diserão os latinos poetas > // [fl. 18] dise *que* auia de ser com < peso conta E >  
medida <sup>292</sup> / *porque* asi conuem *que* seja *porque* nisto difere / da retorica ou nisto  
<sup>293</sup><excede> a retorica *que* tendo ambas as mesmas leis E obrigacois tem de mais a  
poesia as contas / pesos E medidas a *que* esta obrigada contas / diguo os numeros das  
silabas de cada uerso / E o dos uersos de cada obra, pesos chamo / as ualias das silabas  
breues ou longas / medidas a *que* os latinos chamão [escau/dir ?] *que* he saber se a de  
ser o pe do es/tilo se espondeu se doutra specie dise / mais *que* auia de proceder de  
hum furor / poetico *porque* não sendo asi não ha fazer / uersos asi o entenderão todos  
os *primeiros* / mestres *que* nos aconselharão *que* não / começamos *nem*  
intenta<se>mos uersificar / forçando o engenho *que* nunca fariamos / cousa perfeita  
entendendo bem / *que* so quando a uea corria E o furor / instaua então era o tempo<sup>294</sup>

---

despois forão lendo mal / o grego uião <[palavra entrelinhada riscada: «[...]»> asi como esta adicção sem dit/tongo  
E assim pronunciarão poisis E deles poesia».

<sup>286</sup> Na margem esquerda do fólio: «uierão a cha/mar poesis».

<sup>287</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>288</sup> Riscado: «tambem este uerbo se escreue ποεω».

<sup>289</sup> Riscado: «a mesma».

<sup>290</sup> Riscado: «E escreue se em grego ποιητης que se se ouue/ra de ler asi como as letras estão disera/mos poeitis  
mas por razão do dittongo pro».

<sup>291</sup> Riscado: «corrup».

<sup>292</sup> Riscado: «E conta».

<sup>293</sup> Riscado: «sobrepuja».

<sup>294</sup> Riscado: «isto quer / dizer o uerso de Horaçio [...]».

<sup>295</sup>{ temos dito *que* a poesia / he imitação E asi se diuidem / em tres modos todas as obras / poeticas no *que* imitamos com *que* / imitamos, como imitamos / A mesma [media ?] imita Ouidio no metamorfosis *que* Seneca na Tragedia A cousa / he a mesma, mas os uersos / com *que* imitão diuersos E o / modo de imitar tambem / diuerso *porque* hum he *por* re/presentaçõis cenas E actos / nas Scenas, outro he historicamente em hum genero mix/to os mesmos uersos ha / na eneida que na egloga / [Tiro ?]. A cousa E o modo / diferente o mesmo modo / em Tiro E nas Comedias / A cousa e os uersos diferen/tes como tudo bem nota / Scaligero Livro 1 Capitulo 2 E / conforme a isto temos dito / *que* trataremos de poema tra/gico comico E lirico / <sup>296</sup>onde entra o *que* / se a de imitar; *que* trata/remos <sup>297</sup><das> pa/lauras uersos medidas / acentos E consoantes *que* / he o com *que* se a de imitar / *que* trataremos dos estilos / E modo de *compusturas* / *que* he o [...] se a de imitar / [Dise ?] ultimamente *que* o fim / da poesia era ensinar dele/tando <*porque* asi o dis Escaligero Livro 7 Capitulo 2> *porque* he huma parte da / politica *que* se contem debaxo / do legislador ainda *que* com / diferente rasto E cores *porque* / quanto mandão as leis quantas / persuasõis se achão nos go/uernadores das republicas tudo / esta na poesia com <sup>298</sup>mais sua/uidade E deleitação este he / o fim da poesia E ainda *que* o sone/to namorado o epigrama em / lououres E o mais desta qualidade / pareça *que* não he ensinar todauia / Santo Agostinho no livro de magistoo Capitulo 1 / proua agudissimamente *que* tudo / quanto se fala *pera* ensinar E *que* / ate quando pergunto

---

<sup>295</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>296</sup> Riscado: «*que* / he o *que*».

<sup>297</sup> Riscado: «dos estilos».

<sup>298</sup> Riscado: «*humas*».

alguma cousa / ensino a quem <sup>299</sup><falo> / *que* ignoro o *que* pergunto suposto is/to  
quando <sup>300</sup>se faz o soneto [...] / elegia o epigrama E o mais ensina o poeta os affectos  
daquele estado em que se aquilo escreue E [...] / mais o estado em *que* esta a quem  
escreue, E *porque* <algumas> das outras sciencias parece *que* tambem conuem nisto  
com esta *por* / iso se dis *que* o ensinar da poesia he deleitando E com modulação  
*porque* a nenhuma outra he proprio / este atributo no ensinar se não a poesia. /} //

[fl. 18v] *Capitulo 4 /*

Da origem da poesia E sua nobresa /

Grandamente discordão os autores entre si sobre / a origem da poesia <sup>301</sup>{ E bem o  
mostra Pli/nio *Livro 71 capitulo 5* dizen/do *que* da origem do poema / ha grande  
conteudo E / se proua *que* foj antes / da guerra de troya <sup>302</sup>não dis mais / } *porque*  
Beneto bispo de puzal / grande inquiridor das historias, quer que seia / quasi do tempo  
de Nenbrot <*que* foi antes de moso> Leoncio tem que / <sup>303</sup><fose> o seu principio dos  
Gregos dizendo com seu / <sup>304</sup>mestre<sup>305</sup> *que* Museo anti/guo Thecolego [e poeta ?]  
floreceo no anno tres mil / e tresentos e outenta e sinco no tempo de [...] / [...] rei dos  
Arguios Paulo [...] por / inuentor da poezia a Orpheo, o qual <[floreceo ?]> no tempo /

---

<sup>299</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>300</sup> Riscado: «[te digo ?]».

<sup>301</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>302</sup> Riscado: «E com isto».

<sup>303</sup> Riscado: «teuesse».

<sup>304</sup> Na margem esquerda do fólio: «Barlaaam [Cala/bres ?]».

<sup>305</sup> Riscado: «Barlaam calabres».

<sup>306</sup>de são medonte Rei dos Troianos e por isso muito / mais moderno. Pausanias diz que [olen lyçio ?] foy / o primeiro que cantou uersos e depois delle Mela[...] / <sup>307</sup>[...] e que os Delios louuauão a Deoza Lucina / e cantauão nos seus altares hymnos de Olen Aris/<sup>308</sup>toteles, diz que antes de<sup>309</sup> Homero não auia<sup>310</sup> / poema algum<sup>311</sup> ainda que era de crer que ia / <sup>312</sup>dantes os auia, e assi o affirma Heliano dizendo / que antes de Homero<sup>313</sup> ouue poetas, {[Oxiba<sup>314</sup>/~~sio~~ ?]}, Darente, e Melisandro, <E> mas seguindo a dou/trina de Aristoteles atras referida onde diz que / <sup>315</sup>a poesia naçe da imitação diz mais no mes[mo] lugar / que he natural aos homens imitar desde me/ninos, e que diferem dos outros animais, assi em / serem acomodissimos pera a imitação como por/que aquirem as primeiras disciplinas emi/tando a<sup>316</sup> e iunto a isto a grande antigui//[fl. 19]dade que achamos de poetas e não lhe<sup>317</sup> sabere/mos dar principio bem parece que argumenta Rodiginio<sup>318</sup> / aprovando a Quintiliano, que se a poezia não he / senão huma jmitação, e esta he natural aos homens / desde mininos, que

---

<sup>306</sup> Na margem esquerda do fólio: «libro 5».

<sup>307</sup> Na margem esquerda do fólio: libro 1».

<sup>308</sup> Na margem esquerda do fólio: «na poetica».

<sup>309</sup> Seguem-se algumas letras riscadas.

<sup>310</sup> Riscado: «na».

<sup>311</sup> Riscado: «alg».

<sup>312</sup> Na margem esquerda do fólio: «libro 11 capitulo 2».

<sup>313</sup> Riscado: «erão».

<sup>314</sup> Riscado: «[...]».

<sup>315</sup> Na margem esquerda do fólio: «poetica».

<sup>316</sup> Riscado: «e esto».

<sup>317</sup> Riscado: «ch».

<sup>318</sup> Na margem direita do fólio: «Libro 7 capitulo 4».

iuntamente com a sua criação / delles nação logo a poesia, mas contudo rudemente / e com hum inculto principio que despois se foy pluri/ficando e repartindo em membros e polindo, em es/tilo e reduzindo sse a medidas acentos, e consonancias / com a perfeição a que despois chegou, porque confor/me a natureza e costumes de cada hum assi<sup>319</sup> / se inclinava a imitar / donde o que queria imitar / proezas escreuia em estilo heroico etçet <sup>320</sup>{ <sup>321</sup>ej de uer os quod / libelos de men/doca folha 252 / } isto he / o mais que pude alcançar que posso prouar da / antiguidade e origem da poesia agora tratemos / de sua nobreza e não parece que he isto diuirtir / e ampliar, porque como o meu intento he tratar / esta materia mui de Rais não he he que fique per discorrer sobre a dignidade della e ainda / que este ponto parecia mais para prologo toda/uia respeitos tiue por onde me pareço aqui ma/is conueniente não he so inuencão e aprouação dos ho/mens a po<e>sia antes nos consta que he aprouada por deos / e ensinada por elle <sup>322</sup><[uersos ?]> isto da escriptura aonde<sup>323</sup> / judith naquelle<s><sup>324</sup> uersos que cantou / a deos morto [Holofonos ?] e leuantado o exercito dis que / cantem a deos psalmos e uersos nouos Job compos / em versos grande parte das suas afficoes e [saias ?] das / suas prophecias salamão <sup>325</sup>os seus liuros <e> jeremias / as suas Lamitações como querem Iosepho e Ori/genes, e Cassiodoro chega a

---

<sup>319</sup> Riscado: «tinha».

<sup>320</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólho, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal \*.

<sup>321</sup> Riscado: «ueja».

<sup>322</sup> Riscado: «[...]».

<sup>323</sup> Na margem direita do fólho: «Iudith 16».

<sup>324</sup> Riscado: «cantico que [...]».

<sup>325</sup> Riscado: «a».

diser que todo<sup>326 327</sup> / o estilo poetico tomou principio das es/cripturas <sup>328</sup>{ [...] vergilio / libro p. de inuent. [...] / [...] *capitulo 8* dis *que* / os hebreos forão / os inuentores dos uer/sos Lactantis [...] / miano de [...] / *Livro 5 Capitulo 5* dis *que* os poe/tas forão muito mais anti/guos *que* os filosofos E *que* / antes *que* nacesse o nome / da filosofia erão os / poetas os tidos *por* uni/cos sabios E em outra / parte de diuino [...] / *Capitulo 22* os faz mais an/tigos *que* os historiadores / oradores E mais *que* todo / o genero de escriptores / } <sup>329</sup> <de S. Gregorio E d[e] outros> // [fl. 19v] <sup>330</sup>S. paulo estudou os poetas<sup>331</sup> E alega aquelle uerso de Parmenides poeta Cre/tenses sempre mendaces, malae bestiae et uen/<sup>332</sup>tus pigri, e desputando com os Athenienses no A/riopago, tras aquelle uerso do Arosto, in <sup>333</sup><ipso> [uni/<sup>334</sup>mus ?] [...] mur et sumus, e muitos do<c>tor<e>s escre/uerão obras sagradas em uersos aceitos de toda / a igreja uniuersal e bem grande proua he da a/prouação que a poesia tem do espirito santo a psal/terio da Daudid escrito em uersos tão poeticamente / *porque* com dificuldade se pode achar outra <poesia> que lhe / semelhe quanto mais que lhe iguale Da *Santo* / <sup>335</sup>*Agostinho* a resão disto disendo *que* misturando o spi/rito santo a força da sua

---

<sup>326</sup> Riscado: «a qual / parti».

<sup>327</sup> Na margem direita do fólio: «*Casiodoro* prol. iuosalt. *Capitulo* / 15 id ha betr, *casiodoro* / leginus 37 [...] / [...]».

<sup>328</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>329</sup> Riscado: «da igreja com poesia de S. Ambrosio / e de S. thomas Recita todos os dias o officio diuino».

<sup>330</sup> Na margem esquerda do fólio: «[epistola ad / Tatun?]».

<sup>331</sup> Riscado: «em a epistola a [...]».

<sup>332</sup> Na margem esquerda do fólio: «[...] apos [...] 17».

<sup>333</sup> Riscado: «quo».

<sup>334</sup> Na margem esquerda do fólio existem algumas palavras riscadas.

<sup>335</sup> Na margem esquerda do fólio riscado: «Prologo sup. / psalmos».

do<u>trina com delectaues / modulações da<sup>336</sup> musica para que emquanto / o ouvido se adoçasse com a suavidade do uerso [...] iuntamente o proueito da palaura [...] / a quem ler este mesmo prologo dos psalmos em / que *Santo Agostinho* isto dis uera as grandes exce/lencias que o santo uai dando a poesia do psal/mo que deixo porque não he tratar da poesia / em *Comum* que he a materia deste capitulo / <sup>337</sup>Strabo dis da Rethorica que he como hum [...] da / poesia Aemo chama aos <sup>338</sup><aos [sic] poetas> santos por / <sup>339</sup>antonomasia. As sibilas escreuerão em uerso / todas as suas propheçias ate os oraculos e res/<sup>340</sup>pondiam em uerso e so quero apontar os que respon/deo o oraculo de Apollo em Delfos A Augus/to Cesar quando <sup>341</sup><no sacrificio> lhe pergun/tou *porque* não respondeo *muitos* tempos auia E era / isto no <tempo do> nacjmento de *christo*. /

<sup>342</sup>me puer Hebreus deuos Deus ipse gubernaus / Cedere sede iubet, tristem *per* redire se[...] / Arisergo de hinc tacitus abscedilo nostris //

[fl. 20] vai te E o sacreficio loguo deixa / *que* manda o Hebréo menino deos eterno / *que* me<sup>343</sup> <deça> do trono E torne ao inferno. /

*muitas* outras repostas pudera alegar dos oracu/los em uerso, mas esta *alem* de prouar o intento / consola E fortifica *muito* a uerdade de nosa ley. / Bem se alarga

---

<sup>336</sup> Riscado: «poesia».

<sup>337</sup> Na margem esquerda do fólio: «Libro 1 de situ / orbis».

<sup>338</sup> Riscado: «philosophos».

<sup>339</sup> Na margem esquerda do fólio: «[lactan ?] libro 1 *capitulo* 7».

<sup>340</sup> Na margem esquerda do fólio: «o mesmo *capitulo* 7».

<sup>341</sup> Riscado: «sacreficando lhe».

<sup>342</sup> Na margem esquerda do fólio: «[panigarola ?] no / *compendio* dos / [...] e elles».

<sup>343</sup> Riscado: «tirej».

<sup>344</sup><fabio quintiliano> nos lououres<sup>345</sup> / dos poetas dos quais affirmão todos os auto/res *que* erão os teologos E sabios antigos<sup>346</sup> / Antiquissimo he entre os gentios da India<sup>347</sup> / Oriental ser a sua teologia E filosofia / em uerso, E ainda *que* as suas openiões são erradas / todauia len se em Academias publicas E tratão / a materia dos anjos; do principio do uniuerso da cria/ção geração E corrupção E tudo isto E tudo o mais / *que* he *muíto* esta escrito em uerso. licurgo man/<sup>348</sup>dou *pera* esparta<sup>349</sup> a Thaletos poeta lirico *pera* / exercitar áquela arte. E illustrou a poesia / *que* andaua acanhada entre os gregos. E não<sup>350</sup> / falta *quem* diga alegando a outros *que* a poesia he / <sup>351</sup>humã primeira filosofia *que* des do berço nos / começa a mostrar o *que* deuemos seguir E imitar / donde dis o mesmo *que* affirmauão *muítos que* so o poeta / era sabio. platão affirma *que* o poeta he gera<sup>352</sup>/ção deuina mas não me espanto de elle dizer / isto <*que* sera> em restituição da honrra *que* tinha tirado / a poesia<sup>353</sup> a *quem* tão afeicoado era<sup>354</sup> / E em cujo seruiço tantos uersos tinha feito<sup>355</sup> / <a qual

---

<sup>344</sup> Riscado: «Cornelio tacito».

<sup>345</sup> Na margem direita do fólio: «*Cornelio Tacito de / oratoribus*».

<sup>346</sup> Na margem direita do fólio: «*Augostinho De Ciuitate Dej / Livro 18 / Capitulo 14*».

<sup>347</sup> Na margem direita do fólio: «o *padre* João de Lucena / na vida do *padre* mes/tre francisco *Livro 2 Capitulo 11*».

<sup>348</sup> Na margem direita do fólio: «Plutarco [palavra riscada: «[...]»]<[...]> / de [licurgo ?]».

<sup>349</sup> Riscado: «a hum».

<sup>350</sup> Na margem direita do fólio: «*Rodiginio Livro 7 Capitulo 1*».

<sup>351</sup> Riscado: «a prim».

<sup>352</sup> Na margem direita do fólio: «leg. 3».

<sup>353</sup> Riscado: «com a deixar».

<sup>354</sup> Na margem direita do fólio: «*plutarco in / uita*».

<sup>355</sup> Riscado: «[per?]».

deixou> como tocou a escola de Socrates // [fl. 20v] <sup>356</sup>eratostenes referido por  
rodeginio conta *que* não / so os poetas mas tambem algumas cidades E le/gisladores  
ordenauão suas leis em uerso<sup>357</sup> / *com* o *que*<sup>358</sup> poderão redusir a multidão do pouo / a  
milhores costumes. He tal a poesia *que* ate / <sup>359</sup>ao mao poeta mandaua Sila *que* se  
dese pre/mio – nunca quando falo em poesia E em / poeta trato dos uersificantes  
aplicados a / desonestidades <sup>360</sup><e cousas contra deos ou contra o seu uerdadeiro  
culto> [que ?] eles se tiue/*rem* furor será diabolico. E não ha *que* tra/tar delles <sup>361</sup>{  
Contra os quais / se escreueo <sup>362</sup>no liuro / de [marmidel ?] [...] / o inferno 6º dos [...] /  
[...] E contra estes / são todas as inuecti/uas *que* por aj andão / e estes são os *que*  
Platão no / Livro 2.º da sua republica quer *que* / [...] nella E o aproua *santo Agostinho*  
de ciuita dei Livro 2 / Capitulo 14 E no 8 Capitulo 13 mas se [...] / [...] E tratarem  
materias / limpas pias E graues E por / modo conueniente estes / quer Platão no X da  
republica / *que* se <conseruem> <sup>363</sup>na cida/de E a esta poesia cha/ma ali socrates  
poesia / masculina E casta E / digna de se estimar // [fl. ] <sup>364</sup>E asi estas cousas não  
podem ter nomes de [...] / quanto mais *que* todos se compoem por respeitos E razões /

---

<sup>356</sup> Na margem esquerda do fólio: «Livro 7 Capitulo 1».

<sup>357</sup> Riscado: «por».

<sup>358</sup> Riscado: «forão».

<sup>359</sup> Na margem esquerda do fólio: «[riscado: «idem»] ibi/dem».

<sup>360</sup> Riscado: «E impertinências».

<sup>361</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal A.

<sup>362</sup> Riscado: «em».

<sup>363</sup> Riscado: «an de conseruar».

<sup>364</sup> Riscado: «porque».

dignas da <poesia> <sup>365</sup>Bem delicada E elegante/mente faz sobre isto hum discurso  
aquele nosso / lume da eloquencia, insigne <sup>366</sup>E dignissimo Bispo / do Algarve dom  
Jeronimo Osorio E resumindo / o *que* elle dis mais copiosamente <sup>367</sup> / se resolve em  
*que* os poetas disem dos homens o *que* elles ouuerão / <E deuião> de ser, E asi como  
seja o officio do poeta dizer o *que* he Jllus/tre honesto graue, digno de se fugir ou de se  
buscar / aquele *que* melhor *cumprir com* esta obrigação será uerdadej/ro do poeta E  
asi quem ler em [...] as peregrinacõis / de Ulises os seis acontecimentos E desastres os  
naufragios, os <sup>368</sup>perigos de Scila E Caribdis não cuide *que* tudo foj asi / *nem* as cousas  
são criueis mas pinta homero em Ulises / a força da uerdadeira uirtude a quem  
nenhum trabalho / uençe nenhum perigo desanimo nenhuma tormenta / afoga,  
nenhuns afogos enganão o mesmo se entende / das geracois *que* os poetas pintão dos  
deoses quando fazem / Achilles filho de Thetis [memnim ?] da aurora, [...] / dona de  
Jupiter *porque* o fazem os poetas *pera* significarem / *que* os homens muito excelentes  
tem huma participão de / deos E são naçidos *por* particular prouidencia / sua ate qui o  
grande osorio // } mas *sem* embargo <diso> tinham e / muito descontente uer *que* os  
mais famosos / E primeiros poetas se empregarão em muitas / impropriedades  
poeticas. <sup>369</sup><chamando deoses a homens / mortais E outras piores ainda>. / <sup>370</sup>mas  
[tripei ?] *com* lactancio firmano *que* me / tirou esta neuoa dizendo *que* em tudo os

---

<sup>365</sup> Riscado: «policia».

<sup>366</sup> Riscado: «B».

<sup>367</sup> Riscado: «se conformasem *que*». Entrelinhado e riscado: «ser [...] em *que*».

<sup>368</sup> Riscado: «[...]».

<sup>369</sup> Riscado: «Como Ouuidio nas suas / metamorfoseas *que* he E Vergilio aos seus deoses / aplicando lhes cousas *que* *nem* [...]».

<sup>370</sup> Na margem esquerda do fólio: «de fals. Rel. Libro 1 / *Capitulo* 11».

poetas / falão uerdade *nem mentem* dos deoses *que* adorão / mas com aquelas  
sombras E figuras, fazem / galantarias nos uersos E tras o exemplo do monte / olimpo  
dizendo *que*<sup>371</sup> os poetas chamaão / a Jupiter deos do ceo, *porque* olimpo aonde /  
elle naçera queria tambem dizer ceo<sup>372 373</sup> *muito* / boa solução da tambem Rodiginio a  
esta duui/da dizendo *que* os poetas antiguos cobri/rão com ueos de figuras E ficções os  
// [fl. 23] misterios todos de modo *que* os pode alcançar a / coriosidade de poucos esta  
dis elle he a majes/tade da natureza<sup>374</sup> *que* aborreçe a demasiada / clareza de seus  
secretos. A qual asi como se escon/deo á multidão ignorante asi estimou *que* os /  
doutos a tratasem *por* figuras E pouca clareza E / alega numenio filosofo *que* foi  
castigado *por* diuulgar / <sup>375</sup><[...]> ao pouo os misterios eleusinos <sup>376</sup>{ E no mesmo  
*capitulo* se da / a rezão do *porque* os poetas / atribuição aos deoses cou/sas indecentes  
E hum exem/plo basta fingem *que* o / deos jupiter pera uiolar / a [...] <se> transformou  
<sup>377</sup>numa nuem d[e] ouro *que* lhe / cajo no regaço dis <sup>378</sup><pois> / lactancio *que* como  
os poetas / querião louuar *muito* al/guns homens leuantauão / tanto os lououres *que*  
lhe uinhão a chamar / deoses E despois *pera* contar / suas historias encubrião / nas o  
milhor *que* podião E / *que* a uerdade foj *que* Jupiter / era hum homem *que* [...] /

---

<sup>371</sup> Riscado: «por isso».

<sup>372</sup> Riscado: «Com quasi a mesma solução da Rodiginio».

<sup>373</sup> Na margem esquerda do fólio: «Livro 7 Capitulo 1».

<sup>374</sup> Riscado: «a qual».

<sup>375</sup> Riscado: «com clareza».

<sup>376</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>377</sup> Riscado: «se».

<sup>378</sup> Riscado: «[...]».

corrompeo a [...] <sup>379</sup> / E o poeta *que* o nomeaua / por deos [...] isto / com fazer deste  
[...] / huma transformação / de nuuem d[e] ouro // [fl. ] <sup>380</sup>E quanto a uerdade dos  
poetas de *que* elles são calum/niados faz <sup>381</sup>em sua abonação [lançiloso pasio ?] <sup>382</sup> /  
hum capitulo doutisimo E dis *que* asi o fim do Historiador he / Verdade E do poeta  
uerdade iunta com delejtação E culpa / a eratostenes *que* dise *que* não se auia de  
buscar <sup>383</sup><a historia> / nos poetas *porque* era mentirosa não entendendo *que* as  
fabulas / ou exageracões ou digresões não desmentem nem desacre/ditão a historia e  
nos poetas antes a ornão E a [uestem ?] / como se ue na de Lucano E na de  
<sup>384</sup><Homero e en todos> / nas quais não faz menos cabo <sup>385</sup>dizer lu/cano *que* Roma  
apareceo a Caesar E na de Homero / que Eolo era rej dos uentos *nem* en torcato taso  
se / desacredita a Historia com a ficção de [corjnia ?] / E clorinda *nem* em luis de  
Camois a chegada das naos aquella jlha de Venus // [fl. ] E *pera* mj não faz muito ao  
caso reprouar hum autor huma cousa / *nem* ainda huma prouinçia ou huma nação  
*porque* não <sup>386</sup> faz loguo <sup>387</sup> lej *que* se deua seguir a cousa / a de ser <de> estimação a  
judicis sauis uniuersalis / como bem dis Ariosto E não *por* hum uoto so A / filosofia  
bem estimada E bem aprouada esta no / mundo E todauia <sup>388</sup>Atheneo refere a <sup>389</sup> /

---

<sup>379</sup> Riscado: «d[...]».

<sup>380</sup> Na margem superior esquerda do fólio: «de nobilit. Ciui. Livro 1 [Capitulo ?]5».

<sup>381</sup> Riscado: «dellas».

<sup>382</sup> Na margem direita do fólio: «[Lanciloto ?] Livro 2 Capitulo [...]».

<sup>383</sup> Riscado: «uerdade».

<sup>384</sup> Riscado: «Vergilio e .. *que*».

<sup>385</sup> Riscado: «as fabulas».

<sup>386</sup> Riscado: «esta».

<sup>387</sup> Riscado: «exemplo».

<sup>388</sup> Riscado: «conta». Entrelinhado riscado: «nes».

Caristio historico *que* dis *que* não so lisimaco deste/rou os filosofos *com* pregão geral de todo seu rejno / *mas* *tambem* os Athenienses <hum> Sofocles des/terrou *tambem* os filosofos os romanos os lança/rão *tambem* de si como *corrompedores* da gente moça / e dis o mesmo Ateneo *que* não sabe como depois os / tornarão admetir Anaxippo comico dis delles / *que* somente são sabios na lingoajem E *que* no mais são ig/norantes os lacedemonios *nem* admetiao filosofos / *nem* rectoricos asi *que* sendo a filosofia cousa / tão excelente teue seus contradictores / *tambem* a poesia inda *que* os tiuese não per/de a sua excellençia pois os que a aprouão / são <E forão sempre> os mais E milhores entendimentos //

[fl. ] A dom Antonio de Ataide meu ir/mão // } / isto <me> parece *que* abasta da dignidade da poesia / sem me alargar nos outros modos *por* onde / se ella louua ordinariamente;<sup>390</sup> alegando / os efeitos *que* faz nos ouuintes, como *persua*/de E *disuade* como anima E [...] como / pinta huma <sup>391</sup><primauera> de <sup>392</sup><flores> E hum inuerno / tempestuoso, como louua E tacha, como / Alexandre teue mais enueja a Ulises *por* Ho/mero *que* polas uitorias, como dura mais / a fama pola trombeta poetica *que* pola / historica. E enfim <sup>393</sup><deixo> estas E outras / cousas ordinarias <sup>394</sup><E *tambem* não diguo *com* os [sic] alguns escritores<sup>395</sup> *que* se os deoses falasem / seria

---

<sup>389</sup> Na margem direita do fólho: ««Atheneo Livro 13 Capitulo 34».

<sup>390</sup> Riscado: «dos».

<sup>391</sup> Riscado: «uergel».

<sup>392</sup> Riscado: «boninas».

<sup>393</sup> Riscado: «out».

<sup>394</sup> Riscado: «porque».

<sup>395</sup> Na margem direita do fólho: «piazza discurso / 154».

em uerso *porque*<sup>396</sup> / *Christo uerdadej/ro deos falou E foj* / em prosa <mas [...] / este  
capitulo> <sup>397</sup>[...] com o parecer de So/crates clarisimo orador / Ateniense o qual [...] /  
dis que ajnda que a poesia / não teuera outro bem [...] / o *que* tinha .. a *muitos* [...] /  
[...] de *muitos* liuros aos quais [...] / sabe milhores nem mais [...] / [...] que os poeticos>  
E he tempo de come/carmos a tratar da arte seguindo / sempre a doutrina de Horacio  
E de Aristo/teles aduertindo *que* aonde falar nestes dous / autores sem os alegar á  
margem soponha *que* / he na poetica de cada hum //

[fl. 23v] *Capitulo* 6 dos <sup>398</sup><nomes> do poema / E seu estilo

Começa Aristoteles a sua poetica polas leis E obri/gacõis da tragedia, Horatio Seguindo  
o tambem / trata a tragedia E a Comedia E pouco do Heroico / E sendo esta a primejra  
E a neçesaria parte da / poesia não sej como estes autores hum a pos / em segundo  
lugar outro dis tão pouco della to/dauia eu não começara *por* esta parte *se*<sup>399</sup> / não  
tiuera *pera* isso duas rezõis a *primeira que* ja oje / se não trata tanto do Tragico, E o  
Comico anda / tambem tão deuasado *que* ficção sendo as ultimas / partes da poesia  
destes tempos, E o heroico a / prinçipal *porque* tambem he a mais importante / a  
segunda rezão he dizer nos Aristoteles / que a epopeya<sup>400</sup> consta / dos mesmos  
generos *que* consta a Tragedia<sup>401</sup> / tirando a harmonia E o aparato *em* que *em* poucas

---

<sup>396</sup> Riscado: «[...] falou».

<sup>397</sup> Riscado: «mas toda/uia quando».

<sup>398</sup> Riscado: «estilo do».

<sup>399</sup> Riscado: «me».

<sup>400</sup> Riscado: «*que* he o mesmo que o eroico».

<sup>401</sup> Riscado: «definin/do».

outras / cousas difere <sup>402</sup><E> quasi<sup>403</sup> so na calidade de / uerso E na quantidade da compostura. /

<sup>404</sup>Εποπαια he palaura grega εποποιία significa / huma narração sem mistura de fabulas em uerso he/roico uem esta palaura de outra grega <επος> epos *que* sig/nifica uerso Heroico donde tambem<sup>405</sup> se dedus / o adictiuo epicas *que* quer dizer heroico de modo / *que* estilo epico<sup>406</sup> he o eroico, epopeia / sera o poema eroico E he necesario aduertir // [fl. 24] isto *porque* auemos de falar <sup>407</sup><algumas> uezes *por* estes<sup>408</sup> / <termos polos quais> falão os autores Verso heroico he o exa/metro qual o escreueo Vergilio Lucano ouidio de / metamorfoses esta palaura Heroico quer dizer / cousa Ilustre<sup>409</sup> nobre e autorizada; a origem della / se dira em seu lugar aonde tratarmos das diferen/cas E nomes de uersos neste uerso<sup>410</sup> / se escreue / a epopeia, a qual<sup>411</sup> uulgarmente se chama / poema ainda *que* impropriamente *porque* poema <he palaura grega> signi/fica qualquer *composição* de uersos, mas tem se / leuantado o costume *com* a applicação de modo *que* / ja *em* dizendo poema entendemos *que* não he tra/gico comico lirico *nem* satirico E pois escreuo / *em* portugues acomodemo nos ao uulgar E

---

<sup>402</sup> Riscado: «*porque* so».

<sup>403</sup> Riscado: «*que*».

<sup>404</sup> Na margem esquerda do fólio: «Suid.».

<sup>405</sup> Riscado: «uem».

<sup>406</sup> Riscado: «signif».

<sup>407</sup> Riscado: «muitas».

<sup>408</sup> Riscado: «estilo e *porque*».

<sup>409</sup> Riscado: «E».

<sup>410</sup> Riscado: «E neste estilo / se escreuem cousas graues historias».

<sup>411</sup> Riscado: «se deuide».

asi / sempre irej nomeando daquj por diante poe/ma no lugar da epopeia diguo pois  
 que / o poema a de ser em uerso heroico que nos lati/nos E gregos he o exámetro E no  
 portugues / a oitaua rima <sup>412</sup><primeiro E logo o> uerso solto porque ainda / que  
 tambem os terçetos são da medida dos eroicos / todauia eses se aplicação ao estilo  
 elegiaco / como tambem os uersos cortados que tem o con/soante no meo são da  
 mesma medida, mas // [fl. 24v] muito improprios pera poemas<sup>413</sup> / E asi<sup>414</sup> dis  
 Aristoteles que quem quiser escreuer a narratiua / em outros uersos fara cousa muito  
 indecente porque / este he inchado E<sup>415</sup> graue E fácil pera / as tradiçõis das linguas A  
 intenção <sup>416</sup> / <principal do> poeta heroico a de ser aproueitar a patria E / a segunda  
 aproueitao se asi ambas guardou / Vergilio<sup>417</sup> / porque quanto á primeira como elle /  
 entendeo que nenhuma cousa era mais proueitosa / a republica que ter hum príncipe  
 clemente forte / temperado iusto E prudente, tal a pintou a Au/gusto em enneas pera  
 o imitar como se dis que xe/nofonte o fez de Ciro, E isto <por uentura que > não  
 pintando sem/pre qual elle foj senão qual devia de ser / E he lição de Aristoteles  
 dizendo que isto difere / o poeta do Historiador que este he obrigado a / dizer as  
 cousas asi como forão <sup>418</sup>aquele / pode E he rezão que digua quais ellas deuião / de  
 ser<sup>419</sup> entendeo mais Vergilio que / nenhuma obra era aceita aos Romanos a qual / não

---

<sup>412</sup> Riscado: «ou».

<sup>413</sup> Riscado: «[...] [...] são os he».

<sup>414</sup> Riscado: «o».

<sup>415</sup> Riscado: «[...] aleg.».

<sup>416</sup> Riscado: «ho».

<sup>417</sup> Riscado: «porque parece que determinou dizer as / cousas jocundas E».

<sup>418</sup> Riscado: «ap?».

<sup>419</sup> Riscado: «alem disto».

aproueita se a [*republica* ?] E aos bons costumes <sup>420</sup><e por iso > / no Sexto dos eneidas  
 <constitue> penas aos<sup>421</sup> culpados / E premios aos benemeritos o mesmo intento /  
 teue torcato tasso no seu Hierusalem / na pessoa de gofredo E luis de Camõis / nos  
 lusiadas na *partida* de Vasco da gama / o segundo intento he aproueitar se asi // [fl.  
 25] isto não se entende nos intereses fazendas / senão nos da honrra E immortalidade  
 da / fama, E esta çerto conseguem os poetas / <sup>422</sup>famosos, E esta foj a rezão *porque* /  
 o outro deu a impressão os seus escritos<sup>423</sup> / dizendo *que* pois <sup>424</sup><a uida era tão curta>  
*que* / era rezão *que* se deixase alguma cousa / *que* fose indício de auer ueuido  
<sup>425</sup><quem o fez <sup>426</sup>{ Camois *Capitulo* / 1 estrofe 10 /  
 Vereis amor da patria não mouido /  
 de premio uil mas alto E casi eterno /  
*que* não he premio uil ser conhecido /  
 por hum pregão do ninho meu paterno / <sup>427</sup>} > / a materia de *que* a de tratar a de ser  
 tambem / Heroica ou seja moral ou historica / de modo *que* o outro *que* fez hum  
 poema da / briga dos porcos E o *que* fez outro em<sup>428</sup> / louuor das moscas E outros

---

<sup>420</sup> Riscado: «E asi».

<sup>421</sup> Riscado: «mal?».

<sup>422</sup> Riscado: «heroicos».

<sup>423</sup> Na margem direita do fólio: «*plinio* [...] / *epistola livro* 2».

<sup>424</sup> Riscado: «se negaua ouuer *muito*».

<sup>425</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>426</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>427</sup> Seguem-se oito linhas riscadas.

<sup>428</sup> Na margem direita do fólio: «*placentino* de pug. Porc.».

semelhantes / não são dignas <sup>429</sup><suas obras> do nome de poemas / senão de huns  
muitos impertinentes dis/cursos<sup>430</sup> a de constar de <sup>431</sup> / <inuentiuas [ou eleição ?]  
disposição<sup>432</sup> ordem alocação que he o modo de escreuer<sup>433</sup> / alem das mais partes  
que nestas se jncluem> / E isto com sua proporção deui/da de modo que como diz  
Aristoteles fique como / hum animal perfeito ao qual se não pode / tirar nem  
accreçentar cousa alguma sem / dano do todo <sup>434</sup><de semelhante> comparação /  
começa Horatio a sua poetica dizendo que se an de dis/por de modo as cousas E  
inuentar tal poema que não de materia / de riso como seria <sup>435</sup><se hum pintor saise  
com> huma figura com cabeça <sup>436</sup><de mulher ferrosa> / pescoso de caualo cuberta de  
uarias penas E o corpo de peixe //

[fl. 25v] *Capitulo* 8 em que se declara que cousa / he <sup>437</sup><proposta e> inuocação <sup>438</sup> / <E  
das suas leis> /

---

<sup>429</sup> Riscado: «a estes».

<sup>430</sup> No origina existe a letra «A» a remeter para um texto, riscado, escrito na margem direita do fólio: «dis mais Aristo/teles».

<sup>431</sup> Riscado: «prologuo / inuo [...] inuocação narratiua, ficcois / E fim ou».  
Entrelinhado riscado: «proposta».

<sup>432</sup> Riscado: «[...]».

<sup>433</sup> Riscado: «E o mais que adiante se dira».

<sup>434</sup> Riscado: «E desta».

<sup>435</sup> Riscado: «se uisemos».

<sup>436</sup> Riscado: «humana».

<sup>437</sup> Riscado: «prologuo».

<sup>438</sup> Riscado: «narratiua / ficcõis E fim».

<sup>439</sup>Costumão os poetas latinos propor <sup>440</sup><nos primejros E / em poucos> uersos o que  
determjnãõ tratar <sup>441</sup><E loguo inuocar> respondem / estas partes do poema  
<sup>442</sup><tomados ambos em huma> na Retorica se / chama exordio *que* he hum periodo ou  
discurso / que afeicoa o animo do<sup>443</sup> ouuinte pera o restante / da pratica E como a  
propos<sup>444</sup> responde ao / exordio asi se a de fugir nella dos uiçios *que* o / <sup>445</sup>danão a elle  
<sup>446</sup><os quais são sete, mas basta / apontar dous> / ser comprido E contra os precei/tos,  
ser *comprido* he ter mais palauras / ou sentenças do *que* conuem, Contra os pre/ceitos  
he<sup>447</sup> não conseguir cousa alguma / das *porque* são os preçeitos do exordio que no /  
dizer *que* não fazem o ouuinte ou o <sup>448</sup><leitor> / beneuolo *nem* atento, *nem* docil, ou o  
*que* he pior / fazem o contrario<sup>449</sup> asi *que* destes dous / uiçios se a de fugir,  
prosupondo *que* o *que* se / a de propor a de ser materia graue E he/roica E o mais  
sustançial do poema // [fl. 25v] he poetica bem seruem inuocaçõis E pois / o intento he  
tratar de poesia *que* se não / empregue mal ella me ajude, E não / he muito

---

<sup>439</sup> Na margem esquerda do fólio: «a deos ou algum dos / seos deoses ou a / muitos».

<sup>440</sup> Riscado: «em alguns».

<sup>441</sup> Riscado: «[ho *que* ?]».

<sup>442</sup> Riscado: «o *que*».

<sup>443</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>444</sup> Riscado: «içãõ».

<sup>445</sup> Na margem esquerda do fólio: «Aristoteles de [riscado: «inuent. ad He»] / Ciprianus Libro / 1 Capitulo 5».

<sup>446</sup> Riscado: «*que* são Vulgar Comum comutael / longo, separado, fora do intento Contra os pre/çeitos».

<sup>447</sup> Riscado: «*que*».

<sup>448</sup> Riscado: «lente».

<sup>449</sup> Entrelinhado riscado: «que isto he o p».

desproposito inuocar tanto<sup>450</sup> / polo liuro adeante tendo o feito no princj/pio como eu  
<o> fiz ainda *que tacitamente porque* / Vergilio no sexto [das eneidas ?] torna / inuocar  
Dii quibus imperium est animarum Umbrae *que selentes* / sit mihi fas audita loqui sit  
numine uestro / pandere res alta terra et caligine mersas /

Camois *Canto 7 stanca 78*

<sup>451</sup>A - Mas ó cego /

eu que cometo insano E temerario /

sem uos Nimphas do Tejo E do Mondego /

por caminho tão arduo, longo E uario? /

Vosso fauor inuoco, que nauego /

por alto mar, com uento tão contrario /

*que* se não me ajudais ej grande medo /

*que* o meu fraco batel se alague cedo

<sup>452</sup>{ E no *Canto 3.º strofe 1ª* / Agora tu Caliope / me ensina ettc.<sup>a</sup> / } /Donde fica

tambem aduertido *que* cada uez / *que* no poema ouuermos de contar alguma cousa /

grande de nouo, podemos inuocar, co/mo ousão os poetas<sup>453</sup> //

[fl. 26v] Capitulo 8<sup>o</sup> <sup>454</sup> / ordem E / desposição ou narratiua /

---

<sup>450</sup> Riscado: «nom?».

<sup>451</sup> O texto seguinte até «cedo» encontra-se escrito abaixo após «os poetas».

<sup>452</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal B.

<sup>453</sup> Riscado: «Camois Canto septi/mo stanca 78».

<sup>454</sup> Riscado: «a inuencão Desposição E / Da narratiua».

De *muitos* uocabulos usão os mestres da poetica / todos gregos dos quais ira no fim  
deste liuro / *hum* indice copioso<sup>455</sup>, / mas sempre irej nomeando as cousas / por  
palauras nosas uulgares E <sup>456</sup><tambem> ira / o nome dos gregos ou dos latinos<sup>457</sup> // [fl.  
27] <sup>458</sup>ffeito o exordio como fica dito com sua <proposta E> inuocãção / entra na parte  
*que* se chama narratiua asi começa loguo Vergilio na Eneida /

De Urbs antiqua fuit Tiris tenuere colonis / Carthago /

E mais abaxo

Torcato tasso /

<sup>459</sup>{ Vella dabant / laeti et spumas salis / [...] recebant / }

Gial sexto anno uolgea, ch'in Oriente / passo il Campo Christian à l'alta impresa /

460 /

---

<sup>455</sup> Riscado: «*que* signifique com suas signi/ficações».

<sup>456</sup> Riscado: «á margem».

<sup>457</sup> Riscado: «feito o exor/dio como fica dito *com* sua proposta E inuocação /trata se loguo da disposi o poeta <da narratiua pera a qual> *com* horatio de <de se seguir sua obra / pera a qual tem necessidade de tres partes> tres partes neçesarias no poema desposição / inuenção [riscado: «E»] inuenção disposição E narra/tiua procedem as duas em tempo a ultima / *porque* primeiro o poeta a de tratar [riscado: «de dis»] de inuentar / E do *que* E como a de inuentar E loguo despor / as cousas em seu lugar E isto asi aparelha/do no entendimento comece a sua narra/tiua *que* o al he começar hum soneto *com* / a primeira regra E depois iso fazendo a / <uontade> [riscado: «som»] dos consoantes E não buscar con/soantes a uontade do concejto E he pre/gar de repente E enfim he huma con/fusão grande diguo pois *que* trataremos / da inuenção E disposição *porque* a narratiua / ou a elocução *que* he o contar das historias / E as orações que [riscado: «nellas»] no poema uão continuados os he parte commua com a de orador E <pede a> / [riscado:«alcança a»] o poeta ao Retorico E da sua fonte a deue / E pode tirar mas nem *por* isso deixaremos».

<sup>458</sup> Na parte superior do fólio: «de querer he que [...] de querer E que me / De fora des[...] mais do dito [...] des ma a depois».

<sup>459</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

<sup>460</sup> Riscado: «E mais abaxo».

Luis de Camois /

Ja no larguo oceano nauegauão /

As inquietas ondas apartando /

os uentos brandamente respirauão /

Das naos as uellas concauas inchando /

mas a lej<sup>461</sup><da Historia> he muj diferente /

da lej<sup>462</sup><da poesia><sup>463</sup> / <sup>464</sup> {No ordenar da historia / ha duas ordens huma natural

ou/tra arte fici<sup>465</sup><osa> A natural / he quando as [cousas ?] se escre/uem [conforme?]

e como soce/derão as primeiras principio / E loguo as outras han de / seguir o orador E

o historico / Artificial he quando sem / respeito do tempo asi <se> começa / <sup>466</sup> muitas

uezes dos [...] e dos / ultimos que depois se torne aos / principios esta he

principal/mente dos poetas porque sempre / se lem <sup>467</sup> com mais ociosidade / E com

mais sciência que a com que / se <sup>468</sup> lem E ouuem os <sup>469</sup> his/toricos E oradores E quando

se / não entendem bem o poeta he / licito torna se a repetir o mes/mo lugar o que no

historico / he uicio cuja felicidade consis/te muito na clareza/ } Asi o faz Vergilio que

pro/metendo na proposta de cantar como enneas partio / das prajas de Troya, Troya

---

<sup>461</sup> Riscado: «dos historiadores».

<sup>462</sup> Riscado: «dos poetas».

<sup>463</sup> Riscado: «nesta parte porque o Historiador / he obrigado a começar [riscado: «E»] continuar E acabar / por ordem asi como as cousas forão ou sucede/rão o poeta começa do meo E depois tor/na ao principio».

<sup>464</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra B.

<sup>465</sup> Riscado: «al».

<sup>466</sup> Riscado: «mais».

<sup>467</sup> Riscado: «os».

<sup>468</sup> Riscado: «[...]».

<sup>469</sup> Riscado: «orador».

qui primus ab oris / E ueo as ribeiras de lauinia Lauina *quae* ueuis litora Quando uem<sup>470</sup>

a narratiua / Comeca pondo o mesmo *enneas* no mar ja partido / não de Troia mas de

Sesilia aonde elle uiera de troya auia / sete anos /

Vix e conspecta sicula telluris inalbum? / Veladabant laeti //

[fl. 27v] E *com* esta nauegação leua Vergilio <a> *enneas* / a Africa aonde *em* Cart<a>go

Conta a Raynha / Dido a nauegação de Troia a Sicilia, E conclue / em hum verso o que

ja o poeta tinha descripto /

Hinc me digressum uestris Deus appulit oris /

Depois de saido de Africa o mesmo poeta / uaj descreuendo a nauegação ate Italia

Come/çando o Livro 5.º. /

Interea medium *Anneas* com clase petebat / certis iter /

Homero faz o mesmo *que*<sup>471</sup> não começa a jor/nada de Ulises de troja, mas *primeiro* o

pinta / nauegando da Ilha Calipsor<sup>472</sup>, E o leua / ate Pheacas E ali no banquete del rej /

Alcinoo conta como uiera de Troia a / Calipso E de pheacas por diante torna / Homero

a contar a nauegação ate Itace /

Luis de Camois Começa a narrati/ua nauegando ja o grande Vasco da / gama, e tinha

prometido cantar os *que* par/tindo da occidental praya lusitana pasa/rão <ainda> alem

de Trapobana <sup>473</sup>{ E leua o ate melinde / aonde o mesmo Vasco / da gama conta ao /

---

<sup>470</sup> Riscado: «a comecar».

<sup>471</sup> Riscado: «a».

<sup>472</sup> Seguem-se algumas letras riscadas.

<sup>473</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal A.

rej <da Tarna><sup>474</sup> / o principio / da sua Jornada / } <sup>475</sup> // [fl. 28] asi o fez uergilio na  
enneida em 7 uer/sos /

Arma uirum *quae* cano Troiae qui primus ab oris / Italam fato ettc. /

Porej todos /

Ja se ue bem *que* não foj comprida a proposta / pois se conclue em 7 uerso *nem* foj  
contra / os preceitos *porque* quem ouue E le *que* se propoem / a guerra E<sup>476</sup> capitão<sup>477</sup>  
*que*<sup>478</sup> / trabalhos, inimizade *duma* deosa, tormentas / <sup>479</sup> e infortunios *por* mar e terra,  
transmi/gração de deoses de rejno a Rejno, funda/ção de noua cidade origem da gente  
E / cidade Romana<sup>480</sup> sendo / tudo materias tão graues E estilo tão he/roico E então  
poucos uerso não pode deixar / de ficar beneuolo atento E docil luis / de Camois em  
tres oitauas propõe E<sup>481</sup> /na quarta inuoca Torcato Taso<sup>482</sup> / <sup>483</sup> propõe <sup>484</sup><na  
*primeira*> E inuoca na / segunda. <Apos a proposta se segue a inuocação> os gregos  
tambem seguião es/te estilo, mas *com* alguma diferenca *porque* / iuntamente

---

<sup>474</sup> Riscado: «de melinde conta com».

<sup>475</sup> Riscado: «E no Canto / *terceiro* torna a cumprir ao principio des/creuendo [riscado: «E»] As partes do mundo E loguo / europa cuja cabeça faz o rejno lusitano».

<sup>476</sup> Riscado: «a».

<sup>477</sup> Riscado: «por».

<sup>478</sup> Riscado: «foj o *primeiro que* afugentado».

<sup>479</sup> Riscado: «terra». Entrelinhado riscado: «<mar>».

<sup>480</sup> Riscado: «não pode deixar».

<sup>481</sup> Na margem direita do fólio: «nos lusiadas».

<sup>482</sup> Na margem direita do fólio: «Hiersus. libro».

<sup>483</sup> Riscado: «numa».

<sup>484</sup> Riscado: «numa oitaua».

propunhão E inuocação Home/ro na Jliade <sup>485</sup><Jram pande mihi Deo E na odisea como traduzio Horatio> /

Dic mihi musa uirum capta post tempora Troiae /

Qui mores hominum [...] uidit et urbes //

[fl. 28v] ou como tradusio philelpho /

Callentem dic musa uirum qui moenia sacra /

Diruta post Troiae multum quae diu quae pererrans /

Et mentes hominum multorum nouit et urbes /

mas os poetas latinos propoem primeiro E loguo / inuocão, E he melhor estilo esta inuocação / <sup>486</sup> he aconselhada de platão que em todas as cousas / E obras por pequenas que seião quer que se inuquem / os deoses, não pudera mais aconselhar o mais / religioso christão dos nosos Horatio dis que se / não a de inuocar senão quando pedimos cousas / que são sobre as forças humanas como em Vergilio que / não podia por si conhecer a ira de Juno E asi in/uoca pedindo /

<sup>487</sup>musa mihi causas memora quo numinelaso /

quidue dolens regina Deum /

Torcato taso não se podia spirar asi mes/mo celestes ardores E asi inuoca /

<sup>488</sup>Tu spira al pettomio celesti ardori /

Luis de Camõis não se podia dar asi mesmo / canto ygual aos feitos que cantaua E / asi pede. /

---

<sup>485</sup> Riscado: «como tradus Horatio».

<sup>486</sup> Na margem esquerda do fólio: «in Timeu».

<sup>487</sup> Na margem esquerda do fólio: «Eneia 1ª».

<sup>488</sup> Na margem esquerda do fólio: «Hierus libe / capitulo 1».

<sup>489</sup>Daj me igual canto aos feitos da famosa /  
 gente uossa, *que* marte tanto ajuda /  
 Pode se a inuocação fazer<sup>490</sup> a huma so musa / como os mais costumão E como  
 Vergilio // [fl. 29] <sup>491</sup><na eneida> E Homero na odisea statio na Achi/lejde o mesmo  
 statio na Thebaide inuoca / *multos* Camõis<sup>492</sup> as Tagides na lusiada / outros inuocão  
 hum deos E huma deosa Como Ver/gilio na Georgica<sup>493</sup> Liber et alma / Ceres outras  
 uezes não<sup>494</sup> se particula/riza na inuocação, mas inuocão se os deoses / ou as musas  
 todas Ouidio no metamorfosis /  
 Dis captis aspirate meis Tambem T. Lucre/tio inuoca huma deosa /  
 Aeneadum genetrix hominum Diuum*que* uoluptas /  
 Alma Venus /  
 mas isto adirtem os poetas nesta parte dos / poemas *que* procurão sempre inuocar  
 os deoses / deosas ou musas *que* tem presidençia na mate/ria *que* se trata, Como  
 Vergilio<sup>495</sup> pera tratar / da Agricultura inuoca Baco E Ceres / *que* erão deoses hum do  
 uinho outra das<sup>496</sup> semen/tejras, Claudiano poeta insigne auen/do de tratar as cousas  
 do inferno inuoca / os mares E Camois as Tagides / ninfas do Rio Tejo<sup>497</sup> *que* rega o

---

<sup>489</sup> Na margem esquerda do fólio: «Lusíadas Capítulo 1».

<sup>490</sup> Segue-se uma letra riscada.

<sup>491</sup> Riscado: «E ha». Encontra-se ainda uma palavra entrelinhada riscada e ilegível.

<sup>492</sup> Riscado: «inuoca».

<sup>493</sup> Riscado: «*que* inuoca».

<sup>494</sup> Riscado: «sem».

<sup>495</sup> Riscado: «tra».

<sup>496</sup> Riscado: «pão».

<sup>497</sup> Riscado: «ornato».

mjlhor / deste Rejno E laua os muros da Cidade de lis/boa Cabeça de portugal cujas  
 cousas / trataua E <sup>498</sup><a> qual Cidade he a escala // [fl. 29v] da nauegação *que* elle  
 escreue mas / Torcato Tasso foj o *que* inuoca mais / alta E mais bisarra E mais  
*christãmente* / *que* todos *porque* auendo de tratar a *con*/quista da terra santa E o  
 resgate / <sup>499</sup><da ditosa terra> de Belem / montes oliuete E caluario E sepul/cro de Jesu  
*Christo* inuocou a *sacрати/ssima Virgem nosa senhora*<sup>500</sup> maj do / mesmo *christo*  
 pedindo lhe o *que* elle / se não podia dar a si mesmo *que* era / espirar lhe no peito  
 celestes ardores / como disemos /

O musa, tu, che dicacuchi Allori /  
 non circondi la fronte in Helicon /  
 ma su nel Cielo infra i beati Cori /  
 Hoj di stelle immortali aurea corona, /  
 Tu spira al pettomio celesti ardori /  
 Tu reschiara il mio canto, e tu perdona /  
 se intesso fregi al uer, s'adorno in parte /  
 D'altri dilette, che de' tuoi le carte /

E eu tambem ainda *que* o não fiz no / principio claramente agora inuoco / a mesma  
*senhora que* pois a materia // [fl. 30] <sup>501</sup> <sup>502</sup>E como o ordenou El rej Dom / Manuel E  
 como enfim partirão de belem / como se pode uer no fim do Canto 4º E / no 5.º aonde

---

<sup>498</sup> Riscado: «da».

<sup>499</sup> Riscado: «<montes dos> dos Caluario E oliuete».

<sup>500</sup> Riscado: «sua».

<sup>501</sup> Riscado: «Eis aqui quasi ... a cabeça / de europa toda o rejno Lusitano / E no canto quarto / E o intento *que*».

<sup>502</sup> No canto superior direito do fólio: «*strofe Canto 3*».

uaj cantando toda <sup>503</sup><a viagem> / E loguo no Canto 6.º torna o poeta a des/creuer a  
nauegação de melinde pera a Jndia /  
outras palauras tais lhes respondia o /  
Capitão, E logo as uellas dando /  
pera as terras da aurora se partia /  
que tanto tempo ha ja que uaj buscando /  
<sup>504</sup>esta dito do tempo em que a de começar a narra/tiua E de que parte deue  
começar<sup>505</sup> / <Aristoteles dis> que esta narratiua a de constar / de principio meo E fim  
todos proporcionados<sup>506</sup> / a<sup>507</sup>tratarem de huma inteira E perfeita / acção E declarando  
se mais dis que a historia / em prosa <não> he obrigada a tratar <sup>508</sup><E a referir> /  
samente hum caso ou huma guerra, mas juntamente / tudo o que naquele tempo  
aconteço ou a huma / pessoa ou a muitas asi E da maneira que as cousas acontecerão  
/mas a narratiua poetica a de tratar so / dum caso ou duma guerra, <E das cousas a  
ella tocantes> procurando leuar // [fl. 30v] <sup>509</sup>{ E dis Aristoteles que nisto di/fere a  
epopeia da / Tragedia que esta não / pode tratar de mais que / de huma so cousa E a  
epo/peja ainda que trata de / huma he com mestura / de outra de modo que / de  
huma so epopeia se / podem fazer muitas tra/gedias / } ao fim o que trata Vergilio

---

<sup>503</sup> Riscado: «a jornada».

<sup>504</sup> Riscado: «eis».

<sup>505</sup> Riscado: «dis / agora Aristoteles tudo».

<sup>506</sup> Riscado: «que / anda».

<sup>507</sup> Riscado: «[te ?]».

<sup>508</sup> Riscado: «não somente do».

<sup>509</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal Ø.

promete / de tratar <sup>510</sup><<sup>511</sup>as Vitorias> de enneas E como ueo a / <sup>512</sup><Italia> acaba com  
a ultima batalha E / *que* uenceo E matou a Turno <sup>513</sup><de *que* se seguia> ganha<sup>514</sup><r> a /  
mulher Lauinia sobre *que* litigauão *que* / *foj* rematar os intentos. <sup>515</sup>{ *mas* tambem  
trata a / Historia de niso E eu/rialo de *que* se podia fazer / huma tragedia, perfeita / e  
sendo ella diuersa do in/tento, asi depende delle / *que* aconteçeo estando As/canio de  
çerco E não auen/do quem leuase nouas a enneas / E o fose a buscar / } /

Torcatto tasso promete cantar as / armas [...] E o Capitão *que* liurou o grande / sepulcro  
de *Christo* acaba uencendo E / entrando no templo *que* *foj* o fim do inten/to <sup>516</sup>{  
mostra te o caso de Clorinda / de *que* se podia fazer huma tra/gedia ettc. / } Luis de  
Camois promete tratar o / principio da fundação do Imperio o/riental <sup>517</sup>descobre o  
[uenico ?] fun/da o E torna Vasco da gama ancorar / em Belem donde partio E aj acaba  
/ o poema <sup>518</sup>{ E todos uão sempre / com o fio de modo / *que* tudo o *que* contão ou o a  
*que* / se diuertem he tocan/te ao intento da / narratiua *que* leuão<sup>519</sup> / } Mas esta

---

<sup>510</sup> Riscado: «a gloria».

<sup>511</sup> Riscado: «[...]».

<sup>512</sup> Riscado: «Lauinia».

<sup>513</sup> Riscado: «E».

<sup>514</sup> Riscado: «u».

<sup>515</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>516</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal \*.

<sup>517</sup> Riscado: «funda o».

<sup>518</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal A.

<sup>519</sup> Riscado: «E asi quando se conta».

<sup>520</sup><lej> não / he tão estreita *que* obrigue a tratar / so da victoria sem mestura de  
ficções / E de ornatos *que* iso he o *que* quer dizer / Horacio /  
pictoribus at*que* poetis /  
quid libet audendi semper fuit aqua potestas /  
a de ter a narratiua suas digresões suas / amplificações E alguns fengimentos mas / <sup>521</sup>  
acabo *com* este capitulo com dizer / *que* a narratiua leua o <sup>522</sup><poema> ao cabo // [fl.  
31] *mesturando* seus entermeos<sup>523</sup> / os quais <sup>524</sup><os mestres chamão episodios> / *que*  
he o mesmo *que* ornamentos de *que* loguo di<sup>525</sup><remos> /

*Capitulo*<sup>526</sup> dos episodios ou ornamentos /

<sup>527</sup>Dos quais se a de usar <<sup>528</sup>{ *Porque* dis *Aristoteles* *que* não somos / poetas pola  
narração / se não pola fabula / mas isto a de ser / }> / *com* muita consideração E em  
seu lugar E tempo / E conforme a materia *porque* não aconteça o *que* Ho/ratio conta  
do pintor *que* sabia bem retratar / *hum* acipreste pedindo *lhe* *hum* homem *que* *lhe*

---

<sup>520</sup> Riscado: «obrigação».

<sup>521</sup> Riscado: «[tamos?]».

<sup>522</sup> Riscado: «liuro».

<sup>523</sup> Riscado: «de *que* iremos / dizendo».

<sup>524</sup> Riscado: «*por* outro nome se chamão».

<sup>525</sup> Riscado: «gamos».

<sup>526</sup> Riscado: «dos episodios».

<sup>527</sup> Riscado: «temos dito como episodios são he o mesmo / *que* ornamento do poema».

<sup>528</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

pintase / hum naufragio <num painel> preguntou<sup>529</sup> queria *que* pintase ali tambem / hum acipreste E asi como na <sup>530</sup><parte da> narratiua / a de ser <simples E> sem misturas asi na de ornamento a de / ser uario mas com a lemitação dita <sup>531</sup>{ Jason de / [nores ?] [...] / E digo *que* an de ser <por uezes [...]> estes orna/mentos conformes a / materia do *que* se trata / se ella graue elle [...] / graues se deuota de/uotos, <sup>532</sup>Bem dise / aquele <sup>533</sup>*que* <asi como> os ornamentos / laciuos são *pera* mas / molheres E os graues / *pera* as matronas asi estas / digresõis ou humildes / ou laciuas uistirão / bem <sup>534</sup><outro tal> poema E des/onrrarão o graue E / autorizado / } <sup>535</sup> E / a se de guardar *que* não seja *comprido* no episodio / *porque* lhe não suceda como dis o mesmo Horaçio / *que* querendo fazer huma panela lhe saya da / roda hum<sup>536</sup> <sup>537</sup><jarro> como se / trata se das bodas de Theseu acaba se no rapto de / Ariadna *que* o poeta<sup>538</sup> trouxese / *pera* se cantar a mesa *por* *conuersação* *pera* or/namento do seu poema E a de atentar *muito* / o poeta *que* estes<sup>539</sup> ornamentos / asi se an de entresachar E teçer com o poema // [fl. 31v] *que* este<sup>540</sup> como huns membros simples uni/formes E

---

<sup>529</sup> Riscado: «se».

<sup>530</sup> Riscado: «intenta».

<sup>531</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal A.

<sup>532</sup> Riscado: «*porque*».

<sup>533</sup> Riscado: «[...] os orna/mentos humildes / no poema».

<sup>534</sup> Riscado: «o».

<sup>535</sup> Riscado: «[...]».

<sup>536</sup> Riscado: «a».

<sup>537</sup> Riscado: «almotolia».

<sup>538</sup> Riscado: «*pera* ornamento».

<sup>539</sup> Riscado: «episódios [ou ?]».

<sup>540</sup> Riscado: «[era ?]».

naturais delle mesmo. Bem obser/uou estas leis Vergilio *porque* aquella historia de dido em *que* se elle alargua he hum orna/mento do<sup>541</sup> <sup>542</sup><poema> *que* tem as tres partes / necessarias he uario *por* quantas cousas / ali se contão. He conforme <ao lugar> *porque* / he huma <sup>543</sup><materia graue naquele genero> / conforme ao<sup>544</sup> tempo *porque* he <sup>545</sup><logo / no fim da nauegação de eneas> *comprido porque* / <sup>546</sup> E / asi se mistura *com* o poema *que* não parece / ornamento se não parte esençial delle / o mesmo uemos em torcato tasso em / muitas partes <nos> amores de erminia E / de Clorinda <E sua morte> o caso de sofronia e olin/do<sup>547</sup> em luis de Camõis na historia / dos doze *que* de Portugal forão acodir as / honrras das damas ingresas <<sup>548</sup>{ *Capitulo* 6 stanza 40 e 41 / E parece que neste lugar / quis Luis de Camõis mos/trar aonde como E quando / se auião de fazer estes / ornamentos *porque* propon/do os [companheiros? ] E matalotes / que *contasem* historias, dise / leonardo, que contos podere/mos ter melhores *pera* pasar / o tempo *que* de amores /

Não he dise ueloso cousa justa tratar / d[e] amores ettc. Toda / a oitaua delicadesima/mente se mostra aqui como / os ornamentos an de ser confor/me a materia *que* se escreue / E a parte E ao tempo E / não temos *pera que* filoso/far ou

---

<sup>541</sup> O «o» encontra-se escrito sobre um «a».

<sup>542</sup> Riscado: «historia».

<sup>543</sup> Riscado: «paragem da nauegação de eneas».

<sup>544</sup> Riscado: «lugar».

<sup>545</sup> Riscado: «se começa no / fim do primeiro liuro [riscado: «e a»] não he».

<sup>546</sup> Riscado: «o *que* toca a ser fora da historia *que* são os amo/res E a morte de dido he so no quarto».

<sup>547</sup> Segue-se um espaço em branco.

<sup>548</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal A.

esmiunsar mais / isto *que* bem se colige *quanto* / e eu poso diser / } / a mesma se ue>  
<sup>549</sup>no *que* canta / a ninfa tetis dos futuros socesos / dos portugueses <sup>550</sup><na> India, <sup>551</sup>{  
E não aponto mais lugares / ainda *que* ha muitos em cada hum destes E dos mais  
poetas *porque* estes bastão *pera* exemplos / } / E quando estes / ornatos se  
entermetem fora de tempo E / proposito <E sem ordem> afeão E desacreditão o  
poema // [fl. 32] diserão ser a latinidade huma parte da elegância / <sup>552</sup>forão juizes de  
sospeita *porque* erão latinos, E não / tinham noticia da elegancia autoridade E facundia  
/ desta nosa lingua<sup>553</sup> bem confeso eu *que* he / <sup>554</sup><a> latina huma das tres rajnhas das  
linguas *por* ser<sup>555</sup> / escrito nella o titulo da crus, como pondera o *que* escre/ueo os  
liuros de mirabilibus sacra scriptura *que* se / atribue e anda inserto nas obras de santo  
Agostinho / mas<sup>556</sup> por esta rezão não se proua ser ella a prin/cipal senão huma das  
principais E asi aquela supre/ma dignidade he sospeitosa estando agregada por / meo  
de cuja elegância procedia aos naturais / chamarem Barbaros a toda outra nação como  
/ se proua *por* muitos <sup>557</sup><[...]> *por* todos os autores gregos E la/atinos mas não quero  
alargar me ou diuertir me / em lououres da nosa lingua asi *porque* não pareça / *que*  
busco ocasião arrepelada *pera* discurso como / *porque* tratou bem esta materia <como

---

<sup>549</sup> Riscado: «E».

<sup>550</sup> Riscado: «da».

<sup>551</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólho, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal B.

<sup>552</sup> Riscado: «falarão».

<sup>553</sup> Riscado: «E proua se».

<sup>554</sup> Riscado: «lingua».

<sup>555</sup> Na margem direita do fólho: «*Livro 1 Capitulo 9*».

<sup>556</sup> Riscado: «se».

<sup>557</sup> Riscado: «E muj».

todas> Joao de barros na / sua gramatica da lingua portuguesa E o mes/tre Andre de Resende na sua antiguidade de Euo/ra E tambem manuel baratta escreueo hum breue / dialogo; E o que <em> a todos eu acho alguma culpa he / em fazerem hum grande fundamento de seus louuo/res na semelhança que tem com a latina, porque / dahj não resulta mais que ser hum latim corrupto / E eu quisera que mostrarão elles como não consiste só / niso a sua excellência E se alguma hora sair / a lus hum tratado das grandezas de Lisboa // [fl. 32v] aj se uera esta materia<sup>558</sup> tratada de fun/damento Agora <sup>559</sup><direj somente o que nisto> alegar / se he a lingua latina mas que pera hum poeta com/por perfeitamente a de ser na sua lingua natural / E por isso escreueo<sup>560</sup> Daud em He/breo Homero em grego Vergilio em latim luis de / Camõis em portugues porque<sup>561</sup> a delicadesa E os / conceitos uem mais facilmente na<sup>562</sup> lingua natural / <sup>563</sup>que na estranha E (como dis o meu santo, <sup>564</sup><toda> / a lingua tem alguns proprios generos de elocucom / que transferidos em outra linguoajem parecem ab/surdos, Onde me parece que mjlhor seria di/zer que huma das partes da elegança he, não / a latinidade, mas a linguoajem de cada hum / E não <sup>565</sup><tiro> por isto a excellencia ao latim que os que / nelle forem tão exercitados que lhes fique na/tural escreuerão elegantissimamente como o tem / feito o Reverendo padre mestre luís da Crus na sua /

---

<sup>558</sup> Riscado: «mais».

<sup>559</sup> Riscado: «tornando ao que des[...]».

<sup>560</sup> Riscado: «Homero em grego».

<sup>561</sup> Riscado: «como».

<sup>562</sup> Riscado: «na».

<sup>563</sup> Na margem esquerda do fólio: «Agostinho de uera / religi. Capitulo / 50».

<sup>564</sup> Riscado: «tem».

<sup>565</sup> Riscado: «digu».

paraph<sup>566</sup> rasis dos salmos tornemos a *compo*/sição das palauras *que* he a segunda parte da / elocução E a principal deste capitulo<sup>567 568</sup> // [fl. 33] As palauras dis quintiliano ou são proprias ou trans<sup>569</sup>/feridas ou fingidas E inuentadas de nouo, As proprias / ou são antigas como poer em ello <E em latim antigo [são o ?] *que* os antigos recebem E usauão / por Valde *que* quer dizer [...] / *Capitulo* 125> ou ordinarias / costumados como as de *que* usamos. As transferidas / <sup>570</sup> são as *que* por outro nome grego chamão metaforicas / *que* são palauras ordinarias numa significação / aplicadas a diferente. Como Vergilio chama<sup>571</sup> / a dous<sup>572</sup> [scipiõis ?] [...] <sup>573</sup><[...]> / As fingidas são arbitrarías E formadas à uon/tade de cada hum E ou são deduzidas d[e] outras / da mesma lingua como Cicero de beatus for/mou beatitas E<sup>574</sup> [casi tudo ?] ou <são deduzidas> d[e] outras<sup>575</sup> linguas / os gregos dizem κύλικα os latinos deduzindo dizem [calicem ?] / ou são inteiramente tiradas d[e] outra lingua E apli/cadas à en *que*

---

<sup>566</sup> Riscado: «a».

<sup>567</sup> Riscado: «As palauras / <dis quintiliano> ou são proprias ou <transferidas ou fingidas E inuentadas [...]> [riscado: «traduzidas»] as proprias ou são anti/guas ou ordinarias E costumados <como os [...]> ou [...], as <transferidas são as *que* por outro nome [...] se chamão metaforicas> as traduzidas *humas* são pontualmente asi [...] / as dizem [...] de quem as traduzimos [...] / [...] <como [...] [...] beneficio são [...] latinos [...]> ou são *com alguma* deferença como os Jancta e em / portugues he traduzida de [...] em latim *com alguma* dife/rença o frances dis citulo nos disemos cutelo as fingidas / são arbitrarías E formadas a uontade de cada hum As [...] / E desta usão *muíto* pouco os poetas e ou são deduzidas <d[e] outras da mesma> E trasladadas [...] / lingoa ou d[e] outras linguas [...] de beatus formou beatitas E bea/titude a *primeira* se excluiu e a 2.<sup>a</sup> se recebeu».

<sup>568</sup> Na margem esquerda do fólio riscado: «+ *que* he [...] / são palauras ordinarias numa significação apli/cadas a deferente Como *Vergilio* / no 6 chama a dous homens / dous rayos da guerra [riscado: «[...]»] / [...] [riscado: «[...]»] [...]».

<sup>569</sup> Na margem direita do fólio: «Libro 8 *Capitulo* de ornatu».

<sup>570</sup> Segue-se uma letra riscada.

<sup>571</sup> Na margem direita do fólio encontram-se algumas palavras ilegíveis.

<sup>572</sup> Riscado: «home».

<sup>573</sup> Riscado: «[dous razos ?]».

<sup>574</sup> Segue-se uma letra riscada.

<sup>575</sup> Riscado: «ling».

escreuemos. Camõis As [...] pezados [...] *que* he pala/ura castelhanha / canto 5 strophe  
 23 / <sup>576</sup><ou são> fingidas e<sup>577</sup> inuentadas de nouo sem / deducção alguma como  
 quintiliano no lugar çitado / dis que mesalia foj o *primeiro que* em latim inuentou /  
 reatum Augusto munerarium Torrent obsequi/um Cicero fauor As palau<r>as proprias  
 diguo / da lingua propria mas antiguas se an de usar com <sup>578</sup><pon>/deração E *mu*ito  
 poucas uezes *porque* estas uem a ser menos re/cebidas *que* as fingidas Aulogelio conta  
*que* fauor ino<sup>579</sup> / filosofo reprendendo hum mancebo *que* falaua sempre por /  
 palauras antiguas lhe dise, uiue como os antiquos // [fl. 33v] E fala como os modernos  
 E lembrete aquilo de / <sup>580</sup>Cesar *que* asi faz as duas palauras dessa costumada / como  
*dum* penedo ou baxo no mar [peroso ?] se confor/ma com alguns *que* dezião *que* asi se  
 auia de usar das / palauras como das moedas das quais se não uza senão / <sup>581</sup>das que  
 correm, E dis mais [peroso ?] huma <sup>582</sup><centenca digna / de lembrança E he tambem  
 de quintiliano> *que* das palauras nouas ou inuentadas de nouo são / milhores as mais  
 antiguas, E das antiguissimas são / milhores as mais modernas, *porque* nisto das  
 palauras / tem o costume poderosissima iurdição asi o dis / Horacio /  
 Si uolet usus /  
 quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi /

---

<sup>576</sup> Riscado: «As uezes as».

<sup>577</sup> Riscado: «são».

<sup>578</sup> Riscado: «consi».

<sup>579</sup> Na margem direita do fólio: «Libro 1 *Capitulo* 10».

<sup>580</sup> Na margem esquerda do fólio: «*Capitulo* 125 1».

<sup>581</sup> Na margem esquerda do fólio: «quintiliano Livro 1 *Capitulo* 6».

<sup>582</sup> Riscado: «dignas [...] *que* he».

<sup>583</sup>Cicero dis *que* as palauras antiguas mas [...] acostumadas / *tambem* são proprias saluo *que* usamos dellas raramente francisco / <sup>584</sup>luisino alega a Dionisio Halicarna seu *que* louuando / o estilo de lisia dis *que* era grande observador da / lingua grega não daquela antigua *que* usarão / platão E tucidides mas daquela *que* em seu tempo / estaua na suma estimação. Alcibiades em pla/tão dis *que* do pouo aprendeo o modo de falar bem / ao qual responde<sup>585</sup> Socrates *que* <sup>586</sup><os> idoneos / <sup>587</sup>mestres <disto erão> os homens uulgares martiano Capella / <sup>588</sup><quer> *que* se uze <com pouco ousadia> das palauras antiguas diguo / daquelas *que* ja o uso extinguiu<sup>589</sup> E alega / com caperatum, em cujo lugar agora usão os latinos / de arrugatum E em portugues não usaremos / da palaura <sup>590</sup><por onde> antigua E usaremos antes / de por isso, polo *que* <sup>591</sup>{ <sup>592</sup>Quintiliano resolue esta materia dizen/do *que* as palauras tiradas da antiguidade / não so tem grandes aprouadores mas trazem / alguma majestade a <sup>593</sup>estilo *com* alguma / deleitação *porque* tem a autoridade da / antiguidade E *porque* são já quasi esquecidas / tem juntamente huma graça semelhante a / nouidade mas conuem todauia *que* não / sejam muito frequentes *nem* muito manifestas / *nem*

---

<sup>583</sup> Na margem esquerda do fólio: «in oratore ad Bru.».

<sup>584</sup> Na margem esquerda do fólio: «in comento Horatio».

<sup>585</sup> Segue-se uma letra riscada.

<sup>586</sup> Riscado: «disto erão os».

<sup>587</sup> Na margem esquerda do fólio: «de Rhetorica Capitulo de elocutione».

<sup>588</sup> Riscado: «não quer».

<sup>589</sup> Riscado: «com».

<sup>590</sup> Riscado: «sotaque».

<sup>591</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito num papel à parte, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>592</sup> Na margem direita do fólio: «Libro 1 Capitulo 6».

<sup>593</sup> Riscado: «orações».

tambem tiradas dos ultimos tempos de *que* ja / não ha memoria no mundo isto dis  
quin/tiliano / } //

[fl. 34] Capitulo das palauras propias / E <das> [transferidas ?]<sup>594</sup> /

As palauras propias E [ordinarias] de *que* usa/mos uulgarmente são as de *que* auemos  
usar como / bem se infere do atras referido mas tambem / se a de respeitar *que* das  
ordinarias não auemos / de usar de modo *que* uenhamos a cair em estilo<sup>595</sup> / friuolo  
<ou desonesto> He lição de quintiliano que todas as pa/lauras tem lugar na oração  
tirando algumas *que* são / <sup>596</sup> desonestas ou pouco limpas *porque* / dis elle *que*  
algumas palauras muito humildes *que* em esti/lo heroico seria<sup>597</sup> uicio usa las, noutro  
estilo são / muito propias, E enfim *que* não ha palaura ma / posta em seu lugar muitos  
poetas ouue *que* / usarão <algumas uezes> de palauras torpissimas E  
desauergo/nhadissimas como marcial E catulo E outros / E<sup>598</sup> forão grandes poetas,  
mas como nos / epegramas *que* fizerão profesauão ese estilo / sofria se iso, mas não se  
sofre<sup>599</sup> a profisção / de tal estilo entregante *christam* E nobre / E politica E no poema  
de *que* imos tratand/o em nenhum modo se sofrem palauras / desonestas E quem  
achar conceitos ou pala/uras *que* o seião entenda *que* nese caso he / culpado E indigno

---

<sup>594</sup> Riscado: «E nouas».

<sup>595</sup> Na margem direita do fôlio: «Libro X Capitulo 1».

<sup>596</sup> Riscado: «uergonhosas».

<sup>597</sup> Segue-se uma letra riscada.

<sup>598</sup> Riscado: «ainda que».

<sup>599</sup> Riscado: «r».

de se imitar o tal poeta // [fl. 34v] As <sup>600</sup>transferidas<sup>601</sup> / dão grande lustro ao poema /  
<sup>602</sup>E asi as compara *Aristoteles* a hospedes dizendo *que* asi / como os homens são  
afeiçoados a estrangeiros asi / se a de fazer oração peregrina *porque* contente estas /  
naçerão da necessidade E estrejeza da lingoagem / despois lhes ueo a dar estima a  
delejtção E gosto / <sup>603</sup>dellas mesmos, tras o *padre* Cipriano a comparação / dos  
uestidos, *que* se fizerão *pera* amparar do frio / E despois se uierão a usar *pera* ornato,  
asi as / metáforas se receberão *por* falta de palauras E de / termos E despois se uierão a  
frequentar *por* delei/tação – Desta figura usão os poetas de / mais licenças do *que* a  
Retorica permite; *porque* / os oradores não podem *nem* deuem usar dellas / senão  
respeitando muito a semelhança E a pro/pinquidade<sup>604</sup> / E Vergilio <dis> das abelhas E  
dedalo que remauão com / as asas E não he este modo licito a oradores / a poetas [...]
os enigmas tem ainda *muito* mayores / licenças *porque* *pera* escuereçer se pode usar  
de meta/foras com licenças *muito* largas <sup>605</sup>{ Antes dis *quintiliano* libro / 8 *capitulo* 6  
*que* o continuo / uso das metáforas latinas / resulta em enigma / } / pondera meu  
santo / <sup>606</sup>Agostinho se se pode chamar mentira a esta / <sup>607</sup> translação E metáfora,  
*porque* <quando dizem os> onde [...] as / sementejras, florida mocidade, [niuea uelhice

---

<sup>600</sup> Riscado: «palauras».

<sup>601</sup> Riscado: «*que* são os *que* *por* outro nome cha/mão metáforicas».  
Entrelinhado riscado: «ou metáforicas».

<sup>602</sup> Na margem esquerda do fólio: «3. *Rhetorica*».

<sup>603</sup> Na margem esquerda do fólio: «de art. *Rhetorica* / Libro 3 *Capitulo* 9».

<sup>604</sup> Riscado: «Homero dis pastor do pouo».

<sup>605</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

<sup>606</sup> Na margem esquerda do fólio: «Libro contra menda/cium ad consen. / tomo 4 *Capitulo* X».

<sup>607</sup> Riscado: «aplicação».

?] // [fl. 35] sem duuida, nestas cousas não achamos ondas / flores, neues, E asi pareceram mentiras estas / translações, disto somba *Santo Agostinho porque* / não se pode chamar mentira o *que se sabe* <que se><sup>608</sup> faz / *por* figura retoricadas E poetica E o mesmo santo / trás os exemplos de christo <E a escretura> falarem *por* metáforas /<sup>609</sup> a christo chamam pedra monte braço / E elle a *São Pedro* chamou pedra E ao pouo christão / ouelhas a igreja [...] <asi proprio pastores> bastante excellência he esta da figura metáforica E das / palavras transferidas das quais dis quintiliano<sup>610</sup> / *que* foi inuentor Hermagoras E em outra parte as<sup>611</sup> / louua tanto *que* as<sup>612</sup> aproua *por* excelente ornato da / oração E pouco <<sup>613</sup>{ *Libro 8 Capitulo 6* / }> mais adiante discorrendo <sup>614</sup>particularmente esta materia mjlhor *que* nenhum *que* eu tenha / lido nella dis *que* a causa *porque* folgamos com as metáforas he *porque* são humas breues comparações, E *porque* / *por* comparações sabemos E entendemos com mais clareza *por* isso as metáforas nos aprazem tanto mas / diferem<sup>615</sup> <humas de outras em *que*> a comparação compara se huma / cousa a outra a metáfora toma se pola mesma cousa comparação he quando disemos *que* / hum homem he como hum leão, metáfora

---

<sup>608</sup> Riscado: «E se».

<sup>609</sup> Riscado: «E a escretura».

<sup>610</sup> Na margem direita do fólho: «*Libro 3 Capitulo 6*».

<sup>611</sup> Na margem direita do fólho: «*Libro 8 Capitulo 2*».

<sup>612</sup> Riscado: «conced».

<sup>613</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólho, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>614</sup> Riscado: «com».

<sup>615</sup> Riscado: «das compar».

quan/do ao mesmo homem chamamos leão <sup>616</sup><alguma> / uezes duplicação os poetas a  
 metáfora como // [fl. 35v] <sup>617</sup> Vergilio ferrum *por* armare aceno /  
 E armar o ferro *com* <sup>618</sup> peçonha, *porque* armar *com* / peçonha, E armar o ferro <sup>619</sup> tudo  
 he metáfora / E são duas numa sentença mas também se a de / aduertir *que* asi como  
 o uso das translações mode/rado E oportuno illustra o poema, asi o fre/quente  
 escurece E enfastia ate aqui quintiliano / Aduirto ao <sabio> leitor *que* ainda *que*  
 chamo figura / a metáfora bem sej *que* em rigor retorico / não he figura senão Tropo,  
 mas chamo / lhe asi *pera* mayor clareza E não quero es/tender me em dizer as  
 diferenças *que* ha de / figura a tropo porque não escreuo retorica / senão poetica. //

[fl. 36] *Capitulo* das palauras <fingidas E> inuentadas / de nouo /

Diuidimos as palauras fingidas e inuentadas / de nouo, em 4 species *que* ou são  
 deduzidas d[e] outras / da mesma lingua ou deduzidas d[e] outras de / lingua  
 estrangeira, ou tiradas inteiramente / de lingua estrangeira E admetidas na pro/pria ou  
 inuentadas de nouo sem deducção / *nem* usurpação *alguma*. A todas estas inuenções /  
 de palauras deu <E da> ocasião a necessidade E estreiteza / dos termos E palauras de  
 todas as linguas *que* <sup>620</sup> / nenhuma ha *que* não se aproueita se deste remedio / Seneca  
 filosofo se queixa de <sup>621</sup><não ter entendido> a pobreza <sup>622</sup> / E a miseria da lingua latina

---

<sup>616</sup> Riscado: «[...]».

<sup>617</sup> Na margem esquerda do fólho: «Henei. 7».

<sup>618</sup> Riscado: «uen».

<sup>619</sup> Riscado: «são».

<sup>620</sup> Riscado: «não».

<sup>621</sup> Riscado: «ser tanta».

se não quando lera / Platão aonde achaua algumas cousas a que faltauão / E não  
tinhão nomes, outras *que* inda *que* o tiuesem o per/derão *per* ser fastidioso Horacio  
concede licença *pera* / inuentar palauras so em caso de necessidade E iso / quer dizer<sup>623</sup>  
Dabetr quae licentia sumpta pudenter / E ainda *que* aos poetas he esta licença mais  
larga / todauia Demetrio phalerio no *liuro* da elocução / naquela parte aonde trata da  
*composição* dos nomes / dis *que* ate aos poetas he perigosa a ficção E compo<sup>624</sup>/sição  
dos nomes da qual dis Jason de nores que se se / faz bem não da *mu*ito louuor E se se  
faz mal / [...] dize *que* es mal quintiliano dis que aos<sup>625</sup> // [fl. 36v] gregos era mais liçito  
formar E inuentar pa/lauras E *que* a nos he improprio E malper/mitido De todas os  
coatro especies de inuentar / palauras a *primeira* me parece mais sofriuel *porque* /  
deduzir huma palaura d[e] outra da mesma lingua / <em *que* se escreue> fica  
parecendo mais propria E mais<sup>626</sup> / parelhada a se receber *que* sendo d[e] outra lingua  
/ deduzida ou tirada, ou sendo inuentada de / nouo polo menos não ha duuida em *que*  
fica / mais inteligiuel E iso basta *pera* ser melhor / que as palauras an de ser graues E  
inda *que* se/jão exquesitas an de ser inteligiueis E asi / <sup>627</sup>quando Ciçero divide aqueles  
quatro modos / de inouar palauras *scilicet* por semelhança *per* imita/ção, *per* infleccão,  
ou *per* união de palauras, a Infleccão da propria lingua E a <sup>628</sup><união> / são os melhores  
modos he infleccão / como debibo dizer bibosus, de bebo homem / *que* bebe como

---

<sup>622</sup> Na margem direita do fólio: «*epistola* 58».

<sup>623</sup> Segue-se um espaço em branco.

<sup>624</sup> Na margem direita do fólio: «in *poetica* Horatio».

<sup>625</sup> Na margem direita do fólio: «*Libro* 8 *Capitulo* 3».

<sup>626</sup> Ssegue-se uma palavra riscada.

<sup>627</sup> Na margem esquerda do fólio: «3 deorat.».

<sup>628</sup> Riscado: «adiunccão / he».

inuentou Laberio [mimogras ?] / E a união he *que* de capra E genus se forma /  
caprigenum quae pecus, de cabra E genero capri/geno gado, *que* he a mesmo *que*  
gado do genero de / Cabras, luis de camõis de fazer deduzir / <sup>629</sup>Jazente *porque* co[m]  
a agoa ajacente agoa molhe // [fl. 37] *que* he <palaura noua> inflecção. Bem sei *que*  
era lei dos anti/guos <latinos> *que* as palauras inuentadas fosem dedu/zidas da lingua  
grega não he rezão em *que* / se fundasem, mas parece me *que* dauão gran/de  
excelençia á lingua grega, E *que* estrei/tauão *mu*ito os poderes à sua. Eu confeso *que* /  
auendo de auer deducção bem aconcelhauão / aos latinos *que* deduzisem dos gregos  
como de / lingua uniuersal, mesmo deuemos oje / todas as nacõis fazer com a língua  
latina *que* como / mais uniuersal, della he bem *que* façamos / as deducções E asi o faz  
luis de Camõis E pode / ser *que* dira *alguem que algum* tanto mais liçençioso / do  
necesario. A terceira specie das inuentadas / he tiradas d[e] outra lingua sem  
deducção E adme/tidas na propria, isto se faz *com* grande força / os latinos o fizeram  
em *mu*itas palauras prin/cipalmente em todos os nomes e das figuras re/toricas E  
gramaticas E em <sup>630</sup><muitos> nomes / dos pes dos uersos como adiante se ueraa /  
tambem o fez luis de Camois E quasi / *que* na seguinte <sup>631</sup><estanca> se uem <sup>632</sup><todos  
os> *exemplos* / do asima dito //

[fl. 37v] <sup>633</sup>emquanto este conselho se fazia /

no fundo aquoso a leda lassa frota /

---

<sup>629</sup> Na margem esquerda do fólio: «Canto 5 strofe 22».

<sup>630</sup> Riscado: «todos os pes».

<sup>631</sup> Riscado: «troua».

<sup>632</sup> Riscado: «muitos».

<sup>633</sup> Na margem esquerda do fólio: «Canto 6 strofe 38».

com uento socegado proseguia /

pelo tranquilo mar a longa rota. /

A quarta specie das inuentadas he das / palauras fingidas de nouo sem deduccão /  
nem translação. E são so da cabeça E uonta/de do poeta estas não admitem os nosos /  
poetas em<sup>634</sup> forma senão so quan/do a alguma cousa falta nome E he nece/sario por  
lho mais ainda então se a de / guardar alguma rezão. Como a huma peça / grossa de  
Artelharia chamamos bombardarda / parece me *que* he nome estrangeiro, mas se / he  
nosso foi necessario por lho, E quem o in/uentou acomodou se no som da palaura com  
/ o som E o desparar da artelharia estas / palauras (quando não he *com* esta  
obrigação) / *deuem* fugir se *muito* alguns as seguirão E in/uentarão, mas he culpa em  
resolução as / metáforas são galantes sendo moderadas / as palauras fingidas de  
quaisquer das // [fl. 38] das coatro species ditas se an de usar / em neçesidade E  
limitação *porque* a demasia / he cancatuia E *alem* diso desacreditão / a lingua em *que*  
se escreue de tão estreita / *que* não tem<sup>635</sup> abundancia / de palauras senão  
emprestadas d[e] outras / linguas ou inuentadas ou deduzidas / E *por* aqui concluimos  
com a segunda parte / da elocução (*que* he a terceira do poema) *que* / dizemos ser a  
composição das palauras agora / trataremos da terceira parte da elocução / que he a  
dignidade. /

### *Capitulo da dignidade do poema*<sup>636</sup> /

---

<sup>634</sup> Riscado: «nenhuma».

<sup>635</sup> Riscado: «significatuias». Entrelinhada encontra-se uma palavra riscada.

<sup>636</sup> Na margem direita do fólio encontra-se uma anotação ilegível riscada.

Santo Agostinho define a dignidade dizendo que he / huma<sup>637</sup> autoridade da<sup>638</sup> honestidade d[e] *alguem*<sup>639</sup> / digna de reuerença e honrra<sup>640</sup> E ja<sup>641</sup> / [Cicero ?] tinha dito *que* não auia dignidade senão / aonde auia honestidade E conformando me com / esta definição diguo *que* a dignidade da elocução do poema / consiste em huma autoridade da honestidade do mes/mo poema a qual seja digna de reuerença E / honrra, *porque* os poemas torpes ou que tem insertas // [fl. 38v] *muitas* [torpezas ?] não tem honestidade E asi / não tera autoridade E em uez de ser digno / de reuerença E honrra se lo ha de menos preco / E uituperio: *tambem*<sup>642</sup> <pera> autoridade conuem / <sup>643</sup> especie de uerso em *que* se a de escrever / *porque nem* em latim serue o safico<sup>644</sup> E outros / *nem* em portugues a redondilha e outras *que* / ueremos adiante mas serue *pera* esta auto/ridade como ja disemos o uerso<sup>645</sup> *exa/metro* E a<sup>646</sup> troua de oitaua rima <sup>647</sup>{ Aristoteles dis *que* se / *alguem* quiser fazer *poe/mas* em outro uerso que <[...]><sup>648</sup> fara absurdo / *porque* o uerso heroico he / o mais capas E o mais / firme de todos / } / E pode hum poema ser honesto E mais não ser / digno de reuerencia E

---

<sup>637</sup> Riscado: «digna».

<sup>638</sup> Riscado: «la?».

<sup>639</sup> Na margem direita do fólio: «[...] / [...] f. 31».

<sup>640</sup> Riscado: «E uerg[...]».

<sup>641</sup> Na margem direita do fólio: «ad Aticum».

<sup>642</sup> Riscado: «esta».

<sup>643</sup> Riscado: «o uerso».

<sup>644</sup> Riscado: «nem».

<sup>645</sup> Riscado: «heroico».

<sup>646</sup> Seguem-se algumas letras riscadas.

<sup>647</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>648</sup> Segue-se uma palavra riscada.

honrra *porque* se se fizer / hum poema *que* trate da guerra do[s]<sup>649</sup> cães e os / gatos  
pode ser honesto mas não sera digno / de reuerencia E honrra <sup>650</sup>{ O sojeito do poema  
/ [...] / [...] a dignidade / graue sojeito foi a de Vergilio tratando de eneas / mais graue  
a de luis de / Camõis *porque* tratou de mais / graue E de mais digna na/uegação  
grauissimo foj a / de [...] Cardeal que / fes em uerso heroico / os actos dos apostolos /  
não diguo *que* são huns / poemas milhores *que* / outros senão *que* são / os sojeitos  
huns milho/res *que* outros E quanto / mais graues elles são / de major dignidade / fica  
o poema } / *tambem* faz dig/nidade a obseruação das pesoas E palauras com *que* / se  
trata dellas ou ellas tratão de si que *nem* / rei fale como pastor *nem* o pastor como  
soldados / *nem* se trate dos diferentes indeferentemente / senão *que* asi como são  
diuersos o seja <*tambem*> o estilo //

[fl. 39v<sup>651</sup>] das mais obriga[çõis] do poeta /

*Por* aqui não temos acabado com todas / as obrigaçõis do poeta E<sup>652</sup> / ate guora fomos  
falando no poema E aue/mos de tratar da Tragedia E Comedia E estas / todos tres  
conuem em algumas cousas ainda que di/ferem em muitas E asi <sup>653</sup><iremos> disendo o  
*que* con/uem ao poeta *que* a de compor poema tragedia / ou comedia *por* escusar dise

---

<sup>649</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>650</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólho, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal Ø.

<sup>651</sup> O fólho 39 encontra-se em branco.

<sup>652</sup> Riscado: «do poema E *porque*».

<sup>653</sup> Riscado: «uamos».

lo muitas uezes<sup>654</sup> / por não parecer que dizendo o so em huma das par/tes que la so  
toca dizem os autores que / não basta que o poeta cumpra com as obrigaçõis / da arte  
se a obra não for pathetica, que he o / mesmo que dizer [mouedora ?] de modo que a  
de / mouer a algum affecto ou a tristeza ou ale/gria ou a semelhantes E a isto a de  
acomodar / as palauras que sejam majestosas pera a grauidade / <sup>655</sup> tristes pera as  
tristes ettc. E ameaça / horatio ao poeta que <o> contrario fizer que se rira / delle ou  
dormira quando se representar / ou ler a sua obra <sup>656</sup>{ Aulo gelio <Livro 7 Capitulo 5> E  
quin/tiliano <Livro 6 Capitulo 3> dão huma / asas curta mas bem / copiosa ordem pera  
/ se con<se>guir esta par/te dos affectos E / demouer os ouuintes / dizem que a suma  
des/ta materia de mouer / affectos consiste em / que primeiro nos mouamos / nos  
mesmos de mo/do que se quisermos es/creuer cousas tristes / quando estiuermos /  
alegres ou pacifi/cos quando irados que / erraremos tudo E / asi conuem que primeiro  
/ façamos o animo ao / que queremos escre/uer / } outro preçeito he do oraçio / bem  
aduertido que quando o poeta falar ou escre/uer de alguns homens de que ja aja  
escritos poemas / graues E de que ja tenham tratado os autores // [fl. 40] mas pouco  
atras da elle <[...] huma> a rezao porque ficção / os<sup>657</sup> eneas E os Achilles / de portugal  
sem Vergilios E sem homeros / que os cantem. /

Sem uergonha o não diguo que a razão / d[e] algum não ser por uersos excelente / He  
não se uer prezado o uerso E rima / porque quem não sabe a arte não a estima / boa E

---

<sup>654</sup> Riscado: «ou».

<sup>655</sup> Riscado: «[...] se uer».

<sup>656</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>657</sup> Riscado: «Heroes de portugal».

uerdadeira rezão he esta mas <sup>658</sup><a principal me> / parece *que* he a natureza dos  
portugueses cujos / spiritos são tão leuantados *que* dificultosamente / se empregão  
em lououres alheos E *querem* antes / gastar o tempo em merece los *que* canta los,  
*nem* / *tambem* <sup>659</sup><ha cousa *que* nos pareça grande> o respeito do / *mu*ito o *que*  
sempre nos obrigou o amor<sup>660</sup> / rej de nos *pera* elle E *delle* *pera* nos E a respei/to  
*tambem* do *mu*ito a *que* nos sentimos obrigados / *por* quem nos deos fez <a>s outras  
nações não *tem* / este estilo antes tanto pelo contrario *que* E / de atreuesar *hum* golfo  
E tornar *pera* / casa se faz loguo *hum* poema E *mu*itos em / competencia terão suas  
rezões *pera* iso / E a *que* eu tiue *pera* me diuertir nesta ma/teria foi *huma* <sup>661</sup><pouca  
paixão> *que* // [fl. 40v] tenho de uer asi ir se extinguindo a memoria / dos Heroes  
deste rejno no qual se ouuera / quem quisera ser Plutarco <sup>662</sup><sobejão> Jllustrjssj/mos  
uarões cujas uidas escreue se tornando / <sup>663</sup> ao exemplo *que* trouxe do Conde / d[e]  
atouguia diguo *que* oje esta aquele sojeito / comum *porque* <sup>664</sup><ninguem> tratou te  
gora quando al/guem o escreuer ficara ja particular / <sup>665</sup> estes sojeitos co/<sup>666</sup>mu[n]s  
quando se emprendem a de obseruar / o poeta *que* pois não tem quem imite a de  
imitar / a si mesmo, de modo *que* o *que* dizer no meo E no [fim ?] en/quadre *com* <sup>667</sup><o

---

<sup>658</sup> Riscado: «o *que* me».

<sup>659</sup> Riscado: «nos parece nada *mu*ito».

<sup>660</sup> Riscado: «do noso».

<sup>661</sup> Riscado: «pequena [...]».

<sup>662</sup> Riscado: «não faltão».

<sup>663</sup> Riscado: «ao ponto diguo *que*».

<sup>664</sup> Palavra riscada.

<sup>665</sup> Riscado: «E agora *que* he [comum ?]».

<sup>666</sup> Entrelinado e riscado: «outros sojeitos ha *que* são».

<sup>667</sup> Riscado: «o *que* comecar».

principio> guardando sempre / a pesoa de *que* trata os mesmos costumes E / as  
mesmas partes E natureza *que* lhe [deram ?] no comeco da obra mas todauia não  
basta *que* / hum poeta escreua hum poema *pera que* fique tão seu [...] / aquele sojeito  
*que* o não possa ser doutrem *porque* Horatio / dis *que* ainda *que* o sojeito fique  
particular *com* tudo / fica publico E quem o imitar E o escreuer / melhor E *com* mais  
erudição E melhor estilo / e se será o *senhor* da particularidade<sup>668</sup> E pro/priedade delle  
E com isto se conformão os / <sup>669</sup> Jurisconsultos Justiniano o dis claramente //

[fl. 41] Alcobaca 9 de *Novembro* de 601 /

Pareçe lhes a *muitos* poetas *que* he obrigação <sup>670</sup><tratarem> / tudo quanto aconteeço  
na historia cujo<sup>671</sup> poema<sup>672</sup> / cantão E lembra Horatio *que* não se a de tratar senão / o  
*que* [de lustro ?] E mais deixa lo /

et quae /

Desperar tract[...] <sup>673</sup>tescere posse, relinquit /

E dis bem *porque* ha algumas cousas impertinentissimas / *pera* os poemas, outras *que*  
he imposiuel ygualar se / as palauras E os uersos *com* o sojeito, E asi imitão os / bons  
poetas aquele pintor Timantes *que* pintando / hum painel o sacrificio de Jphigenia

---

<sup>668</sup> Riscado: «delle».

<sup>669</sup> Na margem esquerda do fólio: «institutio num ciiliu. / *Livro 1 capitulo* [...]».

<sup>670</sup> Riscado: «d[e] escreuer».

<sup>671</sup> Riscado: «s».

<sup>672</sup> Riscado: «s».

<sup>673</sup> Buraco no original.

pintou a / Calchas triste, a Ulises mais triste, E a menalao / tristissimo querendo  
depois pintar Agamenon / seu pai<sup>674</sup> E uendo *que* ja ali não podia che/gar o pincel  
deitou lhe hum ueo polo rosto o mes/mo deuem fazer os poetas *com* as cousas a *que*  
não / pode ou *com* as a *que* não deue chegar a pena / [...] confesa de si aonde dis /  
onde piucase nelamente scrite/lo trappassando E solda[...] / che merauiglia fanno/achi  
lascolta /

tambem deue aduertir *muito* o poeta *que* não cometa / hum uição *que* chamão  
[logoidos ?] *que* he (segundo alguns) / fazer uersos tão desatados *que* parecem prosa,  
ou // [fl. 41v] segundo outros tão impertinentes E sobre materia / tão impropria *que*  
não pareça digna da poesia ordina/riamente <sup>675</sup><saem> estes uersos desatados E mal /  
feitos E impertinentes de entendimento esteriles / conçeijos E de cabedal *sem* lição  
das Historias [...] <sup>676</sup> da filosofia <principalmente da moral *que* he a *que* mais importa  
ao [poeta ?]> E asi dis horatio *que* quando não [...] <sup>677</sup> cabeça / cousas *que* dizer loguo  
as palauras são uiolentas [...] <sup>678</sup> E não / há juntar dous u[erso<sup>679</sup>]s senão mal e por  
[...] <sup>680</sup> cabo / Ja eu ui poetas *que* qui[serão] fazer hum soneto E [sem] sabe/rem nem  
cujdarem o *que* querião dizer começauão [o] primeiro [uerso ?] / E asi se ião remando  
ate o cabo cousa he *que* deue / cançar *muito* E fundir pouco todauia os autores fazem  
tanto / caso do conçeito *que* o antepoem escrito rudemente a [...] es/critas

---

<sup>674</sup> Riscado: «não se hou».

<sup>675</sup> Riscado: «aconteçem».

<sup>676</sup> Buraco no original.

<sup>677</sup> Buraco no original.

<sup>678</sup> Buraco no original.

<sup>679</sup> Buraco no original.

<sup>680</sup> Buraco no original.

floridamente porque <sup>681</sup>estas são as que Horacio chama <E tacha> versus / inopes rerum <uersos pobres de cousas> plinio estima tanto o conceito E a <sup>682</sup>sciencia / (a que elle chama eloquentia) que dis que escasamente a tem hum ou dous / E que se auemos de crer a marco Antonio ninguem alcança / mas que as flores do pal<sup>683</sup><aurear> tem muitos E ainda qualquer uicio / so a alcança<sup>684</sup> E asi no mesmo lugar tras Plinio a Julio Candido que diferencaua a eloquencia / da loquência, porque uerdadeiramente a eloquencia não pode / estar sem saber pois he arte E a loquência que he o pal/rar muito <sup>685</sup><florido> E sem sustancia não he de momento / <[...]> ao senhor Bispo Dom George de Ataide Capelão mor das [...] / E do seu conselho do estado ouuir dizer que auia homens discretos / E homens bem falantes, os discretos chamaua aos en/tendidos cuja descrição estaua na sustancia <das cousas> E no entendimento / <E no [prender ?]> E os bem falantes dezia que erão aqueles cuja descrição / não pasua da lingua bem consola todauia Horacio // [fl. 42] aos poetas que não se asombrem com tantos preceitos por/que ha alguns uicios que não ofendem saluo se forem muito con/tinuados E tras exemplo do tangedor a quem nem / sempre a corda soa como elle quer<sup>686</sup> E do ba/lhesteiro cuja sita não fere sempre aonde aponta / mas se sempre o poeta [...] nem uício dis Horacio que / terá como musico que tange sempre numa [corda ?] / Aristoteles que por dous modos pecão os poetas ou por / si ou por

---

<sup>681</sup> Riscado: «d».

<sup>682</sup> Riscado: «saber».

<sup>683</sup> Riscado: «rar».

<sup>684</sup> Riscado: «isto he o mesmo que».

<sup>685</sup> Riscado: «E agudo».

<sup>686</sup> Riscado: «nem?».

accidente *por* si peca quando erra nos / preceitos da poetica como se<sup>687</sup> querendo /  
fazer huma tragedia erra se no numero das pesoas / troca se os actos, <sup>688</sup><fala se  
soberbo> *com* palauras humil/des E o humilde *com* palauras inchadas E acaba / se a  
tragedia sem infortunios isto se chama / error<sup>689</sup> capital E pincipalmente a *que* os  
latinos / chamão peor se, E ainda *que* seja *contra* o meu inten/to de não culpar a  
outrem he necesario exemplo / E tra lo luisino disendo *que* deste modo errou Catulo<sup>690</sup>  
/ *porque* propondo de tratar o casamento e festas delle de / Thetis e [...] deixa a  
materia E uai parar / na fabula de Ariadna E a segue prolixamente / o erro de accidente  
e menos importante E / perdoauel, he quando o poeta erra se em / cousas tocantes a  
outra profisão, arte, ou / sciência, como na medecina ou Astrologia / ettc por  
accidente errou Vergilio quando / dise *que* enneas matara ueados em Africa / sendo  
asi *que* em africa não ha esta caca // [fl. 42v] E destes segundos erros são os *porque*  
Horacio dis / *que* Alequando bonus dormitat Homerus /*que* alguma uez se descujda  
Homero E <sup>691</sup><*porque* / não cuide *que*> pelos poetas mediocres se declara lo/guo *que* a  
estes *nem* os homens *nem* os deoses *nem* / os poderosos *sofrem que* fara aos maos E  
certo / *que* Da Horaçio huma galante rezão pera prouar, *que* não se sofr[e ?] / poeta  
*que* não seja *muito* bom *porque* dis elle *que* a poesia inuen/tou se pera <prouejto E>  
pera delicia dos animos se <sup>692</sup><*alguma* destas partes falta> / *pera que* he fazer poemas  
<podendo se declarar os [...] de cada hum poe[ma?]> E asi affirma *que* embaxando /

---

<sup>687</sup> Riscado: «fise se huma».

<sup>688</sup> Riscado: «fise se o mes».

<sup>689</sup> Riscado: «*por* si».

<sup>690</sup> Na margem direita do fólio: «in poetica Horatio».

<sup>691</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>692</sup> Riscado: «isto senão a de conseguir».

hum ponto do sublime [...] pera o infimo E toda / outra sciência E arte sofre mediania o poeta não / espanta se muito de que se deixe o joguo da pela por quando / se não sabe E se cometa a fazer uersos sem / <sup>693</sup><noticia> da arte E sciência delles. /

[Capitulo de mais ?] obrigações E aduertencias / do poeta /

Principalizima aduertencia E consideração he nos / poetas <sup>694</sup><[...] nos [...]> dos de suas idades estudos, costu/mes [...] <sup>695</sup><geração patria fortuna > / habitos E outras semelhantes a que chamamos / circunstancias.

Virgilio Regina ad templum forma pulcherrima Dido / Jncessit /

Huic conjux sichauscrat ditissimus agri / phanicum

O estado se colige do casamento <[...]> a fortuna das riquezas de [...] / a geração dos phenices – a fermosura de pulcherrina // [fl. 43] <sup>696</sup>occupa guelfo il campo [...] / uicina Huom chi[...]fortuna agguaglia ilmer[...] / canta costus per ge[...]<sup>697</sup> Latino. /

De glioui estensiu lungo ordine E certo / ma German di cognome, E di Domino / nela gram casa de Guelfoni e inserto / Rege Corintia, e presso l'jstre, e'l Reno/ció, che prischi sueui E i Reti haccieno /

Aqui se <sup>698</sup><fala em guelfo E canta se sua> fortuna merecimento geração dominio 17 / que [...] E uirtude /

---

<sup>693</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>694</sup> Riscado: «[...][...] a descrição».

<sup>695</sup> Riscado: «E conformaram se na descrição com as calidades».

<sup>696</sup> Na margem esquerda do fólho: «Torcato».

<sup>697</sup> Riscado: «[...]».

<sup>698</sup> Riscado: «conta».

Camõis Asi falando entrauão ia na sala<sup>699</sup> /  
onde aquelle potente emperador /  
numa camilha jas *que* não se yguala /  
d[e] outra alguma no preço E no ualor /  
no recostado gesto se asinala /  
hum uenerando E prospero senhor /  
Hum pano d[e] ouro cinge, E na cabeça /  
de preciosas gemas se adereça /  
Este era o Samori E bem descreue poeta o <seu> estado <sup>700</sup>tra/so <sup>701</sup>autoridade  
<sup>702</sup>poder e <sup>703</sup>ualor e <sup>704</sup>riqueza /  
Sera cancar *mu*ito ir alegando<sup>705</sup> todos os exemplos como / os poetas descreuem hum  
soldado hum pastor E as mais / pessoas reseruando lhes as suas circunstancias, cou/sas  
são estas *que* se an de aprender da lição dos mes/mos poetas aqui basta aduertir *que*  
se a de reparar / *mu*ito nestas considerações. /  
Entrão *tambem* na poesia humas quasi pessoas ou pessoas / fingidas, como em Vergilio a  
fama, em ouuidio a / fome em Ariosto a discordia em Camõis a manham / em petrarca  
a Castidade a fama a morte E o Amor / *que* são rossas quatro triunfos E *cum*pre ao

---

<sup>699</sup> Na margem direita do fólio: «Canto 7 strofe 67».

<sup>700</sup> Riscado: «o».

<sup>701</sup> Riscado: «a».

<sup>702</sup> Riscado: «o».

<sup>703</sup> Riscado: «o».

<sup>704</sup> Riscado: «a».

<sup>705</sup> Riscado: «de».

poeta des/creuer estas cousas como se fosse pessoas com as / circunstancias que  
ouuerão de ter se o forão // [fl. 43v] Vergilio Descreue o arco celeste. /

Mille trahens uarios aduerso sole colores / e este exemplo A estes são semelhantes /  
as sereas [...] Algumas cousas se / escreuem de modo que parecem incriueis, estas  
atribuem os poetas sempre a algum dos seus deoses pera emendar a imposibi/lidade  
E suprir a incredulidade Como o Capaçete de / Turno he obra de Vulcano os caualos de  
eneas da geração / dos que trazem o carro do sol, E são por obra de Ceres quando /  
falla o caualo de Achilles, da lhe palos a fala quando / as ninfas se mutarão em naos foi  
obra de Cibeles / <E em torcato tasso o encantamento da selua he por inuocação de  
Plutão e dos [...] / [...]> / As mortes que he necesario que aja no poema não são  
sem/pre de hum modo em Vergilio morre Archiles de sua / doença, [misero amuos ?]  
de Trilon seu competidor por enueja / E temeridade palinuro pola fe Lauso por piedade  
/ <sup>706</sup> Camila por fortaleza, Turno por auareza E pola / uan gloria de trazer os despojos  
de [palas ?] a quem / elle matara primeiro peruerte se tãobem a arte / muitas uezes  
como temos dito atras pera<sup>707</sup> menos / fastio dos ouuintes E pera mais elegância se  
quando / em torcato Taso estaua em sofronia E olindo a todos / ao pao pera <sup>708</sup><os>  
queimarem o poeta referira o nascimento de / Clorinda<sup>709</sup> E o discurso de sua uida ate  
aquela / hora em que chegou a remir os <sup>710</sup><condenados> não ouuer / cousa mais  
<sup>711</sup><[...]> E impertinente E asi a deixa o / poeta pera mjlhor lugar outras uezes se

---

<sup>706</sup> Riscado: «Aru».

<sup>707</sup> Riscado: «tirar as».

<sup>708</sup> Riscado: «se».

<sup>709</sup> Riscado: «E quem».

<sup>710</sup> Riscado: «[...]».

<sup>711</sup> Riscado: «sem saber».

guarda / a ordem *com* grande pontualidade como se ue no quarto / das eneidas Dido  
primeiro tenta *por* si diuertir a eneas / do parecer *que* tinha de se ir como não pode ual  
se de / Anna sua irmã esta roga a eneas E uendo *que* não / bastão rogos recorre a  
ameaças E loguo espera [...] // [fl. 44] como <[...]><sup>712</sup> desespera<sup>713</sup> chama<sup>714</sup> E deseja a  
morte, E / não podendo alcança la trata de se matar *por* suas / mãos escolhe tempo E  
modo E executão no / qual canto, tendes tudo pesoa, concelho, feito, cau/sas, tempo,  
lugar, modo, affecto, instrumento E / soceso<sup>715</sup> *tambem* se descreuem lugares / <sup>716</sup>  
esta descrição as uezes he simplex *porque* / simplesmente se dis o lugar outras he<sup>717</sup>  
*tambem* / *com* suas circunstancias descreuendo <sup>718</sup><muros> bosques / termos E as  
uezes os proueitos ou danos do mesmo / lugar /

Simples /

Vergilio portus ab eo fluctum [uiruatr ?] in arcum /

Camões passadas tendo ia as Canarias Ilhas /

*que* por nome tiuerão fortadas /

com circunstancias /

Vergilio est in conspectu Tenedos, notissima fama /

dives opum [...] midum regna manebant /

nunc tantum sinex et statio male fida Corinis /

---

<sup>712</sup> Riscada encontra-se uma palavra entrelinhada: «[justo?]».

<sup>713</sup> Riscado: «rogo?».

<sup>714</sup> Riscado: «p».

<sup>715</sup> Segue-se um espaço em branco.

<sup>716</sup> Riscado: «E estes».

<sup>717</sup> Riscado: «com».

<sup>718</sup> Riscado: «[muros?]».

Descreue <sup>719</sup><o sitio de> Tenedos E sua fortuna, E *que* he danosa / aos nauios. /

Camõis eis aqui quasi cume da cabeça /

de Europa todo o rejno lusitano /

onde a terra se acaba E o mar começa /

E onde phebo repousa no oceano /

este quis o ceo iusto que floreça

/ nas armas contra o torpe mauritano /

deitando o de si fora, E la na ardente /

Africa estar quieto e não consente //

[fl. 44v] gentil descripção *com* todas ou *muitas* das circunstancias / *que* este nosso reino tinha no tempo fazem *tam/bem* os poetas galantes descripções E *porque* não pareça *que* busco ocasião de me alargar deixo de a pintar / como <sup>720</sup><elles> escreuem o tempo E suas partes / *maiores* E *menores* o anno os meses os dias as / *menhãs* as tardes as noites a serenidade a / tormenta os uentos as chuvas *porque* tudo isto se / a de aprender da lição dos mesmos poetas E he / imposiuel fazer se huma arte poetica *que* ensine / estas cousas tão meudamente *que* escuse a lição dos / poetas <sup>721</sup><e quem o> entender sera forçado *que* saya / *com hum* uolume grandissimo *que* não he [serue ?] / *pera* arte cuja<sup>722</sup> <perfeição> está em breuidade / E clareza. Alguns ou algum *que* escreueo da *poe/tica* se alarga demasiadamente nestes discursos E não no nomeo *porque* ja dise *que* não quero cul/par os outros E principalmente os de *que*

---

<sup>719</sup> Riscado: «de».

<sup>720</sup> Riscado: «os poetas».

<sup>721</sup> Riscado: «E o *que* o».

<sup>722</sup> Riscado: «excelência».

apren/demos<sup>723</sup> E este *que* diguo tirei *muitas* E *muito* boas / *cousas que* uão alegadas  
por suas, mas he dema/siado de cançatiuo E *comprido* em querer en/sinar a politica  
ceuil E regia a magnani/midade do rej e a sua piadade<sup>724</sup> E loguo ensina / a descreuer o  
*Pedro* [agoste ?] a Urbano o mi/litar o uelho e moço o *homem* o menino / E outras  
*cousas que* são *muito* bem ditas // [fl. 45] mas parecem me mais dignas *pera hum* /  
liuro particular cujo titulo seja descrip/çois poeticas *que pera* arte como seria  
im/propria *cousa quem* na arte latina ensi/na se <a tratar> estas mesmas *cousas* em  
prosa em / resolução eu<sup>725</sup> as deixo *porque* me pareçem / *que* confundirão mais do  
*que* ensinarão o *que* pre/tendo he encaminhar a ordem da poesia / dizer as leis della  
emquanto<sup>726</sup> sciência / *por* si as outras *cousas* dependem d[e] outras / sciências E  
como o uerdadeiro E perfeito / poeta toca em todos imposiuel E imper/tinente *cousa*  
será querer eu <sup>727</sup><recompilar> na / arte da poesia a politica de Aristoteles / a Retorica  
de Cicero as instituicõis de / quintiliano E tudo o de todos asas farei / se *comprir com* o  
meu intento *que* he encami/nhar E dizer a *ordem* do poema, da Come/dia, da tragedia,  
os uersos E os pes / E mais *que* prometi mas todauia como a / uariedade seja *huma* das  
principais <sup>728</sup><cousas com *que* o poeta illustra o poema> / *tratemos della breuemente* /

### Capitulo da Vari<e>dade /

---

<sup>723</sup> Riscado: «[que ?]».

<sup>724</sup> Riscado: «por».

<sup>725</sup> Seguem-se algumas letras riscadas.

<sup>726</sup> Riscado: «p».

<sup>727</sup> Riscado: «diser».

<sup>728</sup> Riscado: «obrigacois do poeta».

Seguindo a Julio Caesar Scaligero podemos<sup>729</sup> / bem tratar este ponto o qual elle acha por [...] / difficultoso de ensinar E asi recorre a exemplos / <sup>730</sup> todos os liuros de Vergilio tem os fins tragicos / senão o<sup>731</sup> primeiro E todauia en todos he a uariedade // [fl. 45v] E a diferença tão grande *que* causa admiração a quem / a considera. No segundo perde se Creusa *pera* ser / colocada entre os deoses, no terceiro morre Archiles / de morte uulgar, no quarto mata se Dido asi mesmo / no quinto deitão a Palinuro no mar. no sexto canta / as exequias a Marcelo como [a morto ?] no septimo / o Catalogo dos *que* uão a morrer. No oitauo na pin/tura do Capaçete muitas mortes, o fim de Cleopatra, / E gentes uençidas. No nono a destruição dos Troyanos / nos seus arrayais no decimo mata *enneas* a Mezen/cio, no undecimo <sup>732</sup><extinguem se> os esquadrois dos volscos E trata a morte de Camila, no duodeci/mo mata *eneas* a Turno E entre tantos / infortunios E acontecimentos nenhum semelha ao / outro senão a morte de mesencio E a de turno / ambas per mão de *eneas* mas o modo muito di/uerso E a peleja tão diferente *que* mal se pode es/perar d[e] *ambas* hum mesmo fim alem diso / não tratando os ultimos libros de mais *que* de / combates E mortes he tão diferente a modo / *que* quasi faz parecer diferente o argumento / as feridas nunca são as mesmas *nem* nas / mesmas partes os instrumentos diferentes / tudo diuerso. //

[fl. 47<sup>733</sup>] *Capitulo 7 dos estilos /*

---

<sup>729</sup> Na margem esquerda do fólio: «Scaligero Poetica Livro 3 Capitulo 28».

<sup>730</sup> Riscado: «De».

<sup>731</sup> Riscado: «s».

<sup>732</sup> Riscado: «desfasem».

<sup>733</sup> O fólio 46-46v encontra-se em branco.

Tres estilos dise Cicero que <sup>734</sup><a hauia> Graue, mediocre / E [athenuado ?] *que* he o mesmo que humilde ou <sup>735</sup><suçeso> / o graue consta de grande E ornada<sup>736</sup> / disposição de palauras graues <sup>737</sup><o infimo E humil/de *que* he o [...] abaxa se ao usadisimo> / E ordinario costume de falar asi sem <sup>738</sup><elegancia E [...] / [...]> o mediocre he meo entre ambos / *porque* nem he tão leuantado como o graue nem tão ras/teiro *que* an de sempre no comum He neçesario / *que* nem estes estilos se confundão entre si mesturan/do em hum so poema huns com outros, nem querendo / seguir qualquer delles se dem nos uicios uesinhos / a cada hum *porque* o graue se senão obserua bem<sup>739</sup> / pode ser inchado<sup>740</sup> escuro E soberbo<sup>741</sup> no mediocre / quem se descuidar pode acontecer lhe a cair num / estilo desatado E *que*<sup>742</sup> quasi não siga estilo / E ultimamente os *que* não sabem açeitar com aquelle / <sup>743</sup>modo da zombatiua E do ordinario da/ra num estilo seco <sup>744</sup><E friuolo> e <sup>745</sup><im>pertinente / E quando os

---

<sup>734</sup> Riscado: «ca».

<sup>735</sup> Riscado: «comum / em q».

<sup>736</sup> Riscado: «colo». Entrelinhado riscado: «ordem».

<sup>737</sup> Riscado: «o medi<o>cre consta / de mais umilde dignidade, mas todauia ainda».

<sup>738</sup> Riscado: «ordem nem / elegancia».

<sup>739</sup> Riscado: «da».

<sup>740</sup> Riscado: «E sob».

<sup>741</sup> Na margem direita do fólio encontra-se uma anotação riscada, sendo a remissiva para a mesma assinalada no original pelo sinal +: «podemos cha/mar a este / [...] [...] de lingoa».

<sup>742</sup> Riscado: «não».

<sup>743</sup> Riscado: «ordinario».

<sup>744</sup> Riscado: «E sem sustança».

<sup>745</sup> Riscado: «sem».

<sup>746</sup><Autores ensinão> *que se a de uariar não / querem dizer que num mesmo*  
<sup>747</sup><poema> *se an de uariar estes / estilos mas que não an de seguir sempre a*  
*naue/gacão ou sempre as batalhas mas que an de uariar / fazendo suas digresõis como*  
*adiante / se diraa, conformes no estilo com o do poema*<sup>748</sup> // [fl. 47v] <sup>749</sup> <sup>750</sup><E

*Aristoteles> tambem na breuida/de se a de considerar porque costumão muitos*  
*apegar / tanto a ella que fazem o poema na quantidade pequeno / E no estilo*<sup>751</sup> *escuro*  
*E ordinariamente aconteçe isto / por falta de cabedal* <sup>752</sup><por huma de tres cousas ou

*que não sabem senão confundir ou /* <sup>753</sup> *por cuidarem que não he o estilo [leue ?] /*  
*tudo se não quando he escuro E por se quererem / [...] tanto nos conceitos que se*  
*perdem de uista [...] que se são altos mas an de ser a/plicados de modo que não seja*  
*necesario consultar o poeta pera saber o que [...] diser>* <sup>754</sup>{ *terceira causa <porque*  
*fazem o poema pe/queno E o estilo escuro> he por temer / incorrerem no uicio de*  
*[palaureiros ?] E querendo se / restringir / } dão emtão escuros como o faz persio*  
*ainda que esse / autor seguio este modo de proposito porque <asi conuinha> a satira /*  
*E tão perigosas E mordases como as suas E aduirta se /* <sup>755</sup>*que os preçeitos da*

---

<sup>746</sup> Riscado: «poetas tratão».

<sup>747</sup> Riscado: «estilo».

<sup>748</sup> Riscado: «E este ..he aconselhado por Aristoteles <e meio>».

<sup>749</sup> Na margem esquerda do fólio: «A  
 [...] estes dise / [...] / [...] / [...]».

<sup>750</sup> Riscado: «E oracio porque disestes».

<sup>751</sup> Riscado: «cons».

<sup>752</sup> Riscado: «ou por temor de incorrerem [...] de locacidade E palaureiros E querendo se restringir».

<sup>753</sup> Riscado: «[...]».

<sup>754</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal Ø.

<sup>755</sup> Na margem esquerda do fólio: «christoforo Landino in poetica Horatio».

Breuidade são *que* se começe donde he ne/çesario sem obrigação de ser des do *primeiro* principio das / cousas, E *que* se conte sumaria E não particularmente E / *que* se siga a obra ate onde for necesario E não ate / o ultimo extremo, E *que* se ponhão asi os fins E saidas / das cousas *que* das ditas se entendão E coligão as *que* se não / diserão E *que* não se cale so o *que* dana, mas tambem o *que* não / importa *muito* quem obseruar estas leis sera breue / mas o *que* deixa<sup>756</sup> aquilo *que* he <sup>757</sup><e [...]> necesario ia não / <sup>758</sup>he breue senão <sup>759</sup><diminuto> *Aristoteles* quer *que* en toda a narração / aja tres cousas policia breuidade E probabilidade / E daqui nacia aos spartanos não quererem entre si poetas *nem* / oradores polo demasiado amor *que* tinhão a breuidade *que* em / ambas estas profissões E mais ainda na de poeta he / imposiuel mas esta breuidade asi como em alguma / particular parte he de estimar asi <sup>760</sup><na eloquencia> / uniuersal não tem lugar E asi Quintiliano culpa // [fl. 48] tudo Horatio ensina nesta materia *porque* quando a/conçelha o estilo *que* se deue seguir dis *que* a de ser tal / *que* qualquer *pessoa* imagine *que* o pode imitar mas / uindo a experiencia lhe sue o topete E não / faça nada, são palauras de Horacio sudet / multum frustaque laboret quem ler <sup>761</sup><em Vergilio> / aquele pranto *que* [...] de envia lo fez na sua / morte parecer lhe ha facil de imitar *porque* consta / de palauras *muito* ordinarios E postas em uso comum E co/tidiano As epistolas familiares de Ciçero E / a sua natural E

---

<sup>756</sup> Riscado: «r».

<sup>757</sup> Riscado: «realmente».

<sup>758</sup> Na margem esquerda do fólio: «libro 3 rethorica».

<sup>759</sup> Riscado: «escuro».

<sup>760</sup> Riscado: «em toda a elo».

<sup>761</sup> Riscado: «o que».

<sup>762</sup><corrente> uea, uista de repente a nin/*guem* asombra E parece imitauel E polo  
contra/rio martial E apuleo *com* o seu genero de escreuer / escabroso E *que* se uão as  
uezes apos sutilezas / [...] captantes parece *que* imposibili/tão a imitação E todauia  
uemos *muitos* marciais / E *muitos* [...] E não achamos mais *que* hum / Ciçero e hum  
Vergilio E asi vemos *que* <sup>763</sup>muitos qui/serão imitar a estes E não<sup>764</sup> souberão ygua/lar  
se Antonio <naquele epigrama Dicebantibi gala seniscimus e [...]> quis imitar ou  
competir com / Horatio<sup>765</sup> na ode *que* começa o crudelis / ad huc et veneris muneribus  
potens, E trabalhou / debalde E *quem* quiser uer bem considerada / a diferença ueja a  
<sup>766</sup><Jason> sobre Horatio / *muitos* quiserão imitar Cicero E *muitos* a Vergilio / *muitos* a  
Horatio mas poucos ygualarão a Horacio / pouquissimos a Ciçero ninguem a Vergilio //  
[fl. 48v]

ninguem se isto uerifica E mostra melhor a meu / uer que em *francisco* de sa de  
miranda cujo estilo he mais / emparelhado a se querer imitar *que* quantos eu ui E o /  
*que* mais fácil parece de seguir *porque* consta de cousas / E palauras *muito* ordinarias,  
mas não uj nem sej se / ueremos *quem* posa chegar alj. /

Dos sem mil *reis* que cobrej / a uinte oito d[e] outubro de 601 / per huma letra de  
Manoel al/ures de *gonçalves*, dej a dioguo mon/tejro de carualho sesenta E / sete mil E

---

<sup>762</sup> Riscado: «copiosa».

<sup>763</sup> Seguem-se algumas letras.

<sup>764</sup> Riscado: «pude[...]».

<sup>765</sup> Riscado: «naquela ode».

<sup>766</sup> Riscado: «[Lypico ?]».

oitosentos *reis* ia / Antonio Rodrigues d[e] Andrade / trinta que tudo me mandou / dar  
o *senhor dom Antonio* //

[fl. 49] *muito* a Salustio pola sua breuidade ainda *que* nelle / <sup>767</sup><esta> ella <sup>768</sup><em> sua  
perfeição mas he defícil de imitar / E *por* iso piriguosa Defícultosa cousa será querer /  
dar medida certa nestas cousas *porque* a infaliuel he / *que* o poema seja <sup>769</sup><de modo>  
*que* obserue todas as suas leis E como / dis *Aristoteles* <sup>770</sup><E *que* seja> tal  
corespondência das partes entre / si *que* não se posa mudar nem alterar qualquer /  
dellas sem destruir toda a obra *porque*<sup>771</sup> (aiunta elle) / tudo o *que* acrescentado ou  
tirado não muda o todo<sup>772</sup> / não he nem pode ser parte dese todo galante E /  
doutamente o dis *porque* asi como pôr ou tirar hum anel numa / mão *por* iso a não  
altera nem muda *porque* não he parte / sua,<sup>773</sup> asi se lhe tirarem ou acrescentarem hum  
dedo / ja <não> sera mão polo menos não sera mão perfeita / *porque* ese dedo he  
parte desa mão mas <sup>774</sup><ainda> / desta doutrina se não pode colegir medida çerta /  
<senão> ficaria a cousa a disposição do juizo de cada hum / como realmente fica,  
todauia O mesmo Aristo[teles] / *que* nada deixou *por* ensinar <sup>775</sup><posto> *que* os *que*

---

<sup>767</sup> Riscado: «he».

<sup>768</sup> Riscado: «na».

<sup>769</sup> Riscado: «tal».

<sup>770</sup> Riscado: «ordenar».

<sup>771</sup> Riscado: «dis».

<sup>772</sup> Riscado: «tam».

<sup>773</sup> Riscado: «mas».

<sup>774</sup> Riscado: «por sima».  
Entrelinado riscado: «sem».

<sup>775</sup> Riscado: «ainda».

sabem / tão pouco como eu não saibão achar lhe toda / a doutrina, chega a declarar isto de modo / *que* quasi o mede a palmas dis e<sup>776</sup>lle *que* aquele / sera o legitimo termo da *compostura* quando / de *huma* incomoda fortuna se pasar a *huma* / comoda, ou d[e] *uma* felice a *huma* infelice / E loguo da <elle mesmo> a rezão *porque* como o poema a de ser // [fl. 49v] *hum* E não uario, contanto *que* aquella acção tomar / termo rezão he que o tenha *tambem* o poema / Asi o fizerão os poetas todos *enneas* começa / *nauegando* E *desterrado* continua Vergilio seus / trabalhos ate *que* se mude a fortuna a mjlhor / <sup>777</sup>E uença Turno E cobre molher e estado E / nesta mudança E termo <sup>778</sup><aqueles> trabalhos / acabão *tambem* os uersos da *enneida* <sup>779</sup> / Luis de Camõis embarca Vasco da gama / *com* a proa na India corre *por* seus trabalhos no / ponto em *que* Ancõra em Lisboa toma o poeta / *tambem* as uelas e acaba o poema E em reso/lução escrever poema não he escrever a uida / d[e] *um* homem se não *huma* parte della <sup>780</sup><em> *que* se / contenha alguma particular acção sua heroica / ou uiçiosa E *com* estes exemplos <sup>781</sup><me parece> fica *bem* / declarada a materia da breuidade E o termo que / deuão ter os poemas agora suposto isto serem / mais ou menos os uersos não he cousa de pon/deração *nem* de doutrina senão da experiencia / E lição dos liuros *conformando* *com* o campo *que* a ma/teria abrir E *com* a calidade de uerso em *que* / se escrever<sup>782</sup> //

---

<sup>776</sup> O «e» encontra-se escrito sobre um «q».

<sup>777</sup> Na margem esquerda do fólio: «torcato taso».

<sup>778</sup> Riscado: «dos».

<sup>779</sup> Riscado: «de Vergilio».

<sup>780</sup> Riscado: «digo».

<sup>781</sup> Riscado: «ficamos».

<sup>782</sup> Riscado: «E lingoa».

muito deue considerar o poeta sobre qual destes estilos ha de / seguir E não se a de arremesar *inconsideramente* a qual/quer delles E faz Horacio tanto caso deste preceito *que* / manda Ao poeta primeiro *que* tome a materia pese *muito* / deuar E apure quanto podem os seus ombros e o a / *que* chega o seu talento *pera* conforme a elle tomar a ma/teria *que* a de<sup>783</sup> escrever E o estilo *que* a de seguir o mesmo<sup>784</sup> / aconselha Quintiliano disendo *que* he neçesario olhar *muito* / a propriedade dos engenhos E não so *pera* a poesia mas / *pera* tudo he isto muj necesario *porque* cometer o arduo ou / o defiçil sem talento he o *que* <sup>785</sup><referia> stobeo de De<sup>786</sup>/mocrates *que* subindo a hum cume *muito* ingrime sendo / ja uelho <sup>787</sup><sendo> an[h?]elando *sem* poder tomar folego dise / *que* fazia o que toda a Cidade de Atenas, aspirar / a *muito* E poder pouco E bem se uem os grandes incouenien/tes E desordens *que* se *seguem* de se não ponderar *muito* o *que* / se a de seguir, mas *porque* agora tratamos so d[a] arte poe/tica não ha *pera* *que* filosofar *nem* discorrer sobre / mais *que* sobre o *que* a ella toca; aduertindo *que* quando / o estilo he <sup>788</sup><proporcionado> *com* o engenho fica loguo a parte / a *que* chamão sjnuentiua acertada, apos a qual dis

---

<sup>783</sup> Riscado: «segu».

<sup>784</sup> Na margem direita do fólio: «Libro 2 capitulo 9».

<sup>785</sup> Riscado: «escreuia».

<sup>786</sup> Na margem direita do fólio: «Libro 20».

<sup>787</sup> Riscado: «hia».

<sup>788</sup> Riscado: «igual».

/ Horácio *que* não pode faltar a disposição E ordem E a fa/cundia *porque* tudo uai bem  
gouernado <sup>789</sup><quando> o princi/pio uai acertado E pelo contrario <de> querer  
emprender / mais do *com que* se pode ou contra o talento particular / E natural  
socede como *compara* o mesmo sair em / <sup>790</sup> bem<sup>791</sup> retratados os cabelos E bem  
feitos // [fl. 50v] as unhas E o corpo todo ou a sobra em soma errada / <sup>792</sup>E sem  
porporção *nem* fermosura da qual dis o meu santo / *que* consiste em serem as partes  
entre si semelhantes e redu/sidos *per* algum uinculo a huma conueniençia; de modo  
*que* o poe/<sup>793</sup><ta> *que* descreuer bem o pastoril E mal huma tempestade ou entre os  
pastores usar de palauras inchadas / E graues, E na tormenta de humildes E brandas /  
nem <sup>794</sup><fara> fermoso <sup>795</sup><poema *nem* he posiuel *que* o seja> / mas acabemos esta  
materia / ou parte da jnuentiua *com* huma doutrina do meu glorioso / <sup>796</sup>Agostinho diz  
elle *que* a origem da palaura inuentio / *que* não soa outra cousa senão in iduenire  
quod quaritu / uir naquilo *que* se busca E asi dis elle *que* aquilo *que* acaso / E per si  
uem a<sup>797</sup><o entendimento>; não se diz inuento ain/da *que* se posa deser cognito  
*porque* não intentauamos bus/cando uir niso <sup>798</sup><E isto he> o mesmo *que* acha lo Daqui

---

<sup>789</sup> Riscado: «como».

<sup>790</sup> Riscado: «algo».

<sup>791</sup> Riscado: «feitos».

<sup>792</sup> Na margem esquerda do fólio: «Agostinho de uera reli/gi *Capitulo* 32».

<sup>793</sup> Riscado: «ma».

<sup>794</sup> Riscado: «pro?».

<sup>795</sup> Riscado: «*nem* o pode ser *que* temos dito da parte / *que* se chama jnuetiua e agora tratamos / da desposição E ordem».

<sup>796</sup> Na margem esquerda do fólio: «de [Trim ?] *Livro* X / *Capitulo* 7».

<sup>797</sup> Riscado: «imaginação».

<sup>798</sup> Riscado: «[...]».

se infere / ou se tira huma grande lição pera tudo E prinçipalmente / pera a poesia  
porque <sup>799</sup><sendo> a primeira parte sua a inuentia / não cuide o poeta que tem  
comprido com ella<sup>800</sup> recebendo / ou escolhendo o que primeiro lhe uier a cabeça que  
iso he / cognoscitiua E não inuentia, a de trabalhar a de / buscar, ponderar  
<sup>801</sup><balancar> a materia e o talento E / então o que achar que lhe daqui sae a proposito  
he / Inuento E tera bem acertado com a primeira parte / que he a inuentia apos a  
qual se segue / a disposição ou a ordem de que<sup>802</sup> trataremos / começando primeiro  
por exordio que consta de proposto //

[fl. 54<sup>803</sup>] Com esta lej se conforma a do emperador Justiniano pola<sup>804</sup> / qual manda  
que se alguem for sentençado por alguns uersos de/famatorios que não posa fazer  
testamento /

Com estes exemplo[s] E com estas leis se [enfrearão ?] os poetas / E asi se ueo a  
extinguir a Comedia antiga <sup>805</sup>Sucedeo / <a Comedia antiga> a mea na qual por  
remoques mordião a muitos / calando lhes os nomes. esta ueo a aborrecer / e fazer se  
sospeitosa a nobresa contra a qual / ella mais se inclinua e Em cujas culpas somente

---

<sup>799</sup> Riscado. «[não ?]».

<sup>800</sup> Riscado: «com».

<sup>801</sup> Riscado: «balancar».

<sup>802</sup> Riscado: «Agora».

<sup>803</sup> Os fólhos 51 a 53v encontram-se em branco.

<sup>804</sup> Na margem direita do fólio: «Livro 15 [...] / tamentis § siquis».

<sup>805</sup> Na margem direita do fólio encontra-se uma anotação riscada, sendo a remissiva para a mesma assinalada no original pelo sinal +: «Muito he pera [...] <no meu santo> o Capitulo 2 do Livro 2 / de Ciuitate dej / sobre esta materia / que desejei tresladar / todo».

toca/ua. E *por* iso se tirou de todo E uierão a comedia / noua <que floreceo em tempo de Alexandre> a qual sombaua so de pesoas ordinarias / E inferiores *com* nomes trocados E *com* argumento / tão diferente das cousas *que* fazia a gente no/bre *que* manifestamente se uia *que* não tocava nelles / E apos isso proçedia *com* tal moderação *que* ainda / *que* nomease claramente os *que* <sup>806</sup><[de ?] zombaua> não fora / mal sofrido <sup>807</sup>{ Difere tambem / a comedia noua / da antigua na / composição *porque* / he mais restringida / a [estas ?] leis asi no / argumento como na / dicção, *porque* não ha / aqueles actos ridicu/los *que* em qualquer ma/teria prouocauão o riso. *nem* ennoua / <[...]> posa a outros uer/sos E Sousa / de Jambicos E tro/charios e nos / antigos uersos / *muita* diferem *com* / deuersos / } Auia antiguamente<sup>808</sup> estas / diferenças de Comedias togatas E paliadas as / *primeiras* se dezião asi *porque* os trasos E o modo de dizer era / como os romanos cujos uestidos erão togas as palia/das tomauão o nome dos trasos gresos *que* erão os a / *que* elles chamauão palios. deuidião se as togatas / em pretextas tabernarias [Atellanas ?] E [plani/pedas ?] As pretextas tratauão materias graues / conforme ao trajo *que* era imperial As taber/narias tomauão o nome da humildade de / seu argumento *que* era sempre de pesoas de / pouco momento as [Attellanas ?] de huma Cidade dos / [oscos ?] onde foj inuentada <e nella não auia mais *que* risos e sombarias>. a [planipeda ?] se / dezia asi *porque* os representantes não leua/uão os [coturnos ?] *nem* soccos *que* erão os dous // [fl. 54a] galantemente <sup>809</sup><escreue> sobre esta materia o meu santo<sup>810</sup> / <sup>811</sup>E ainda *que* <o *capitulo*> na<sup>812</sup>

---

<sup>806</sup> Riscado: «mordia».

<sup>807</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>808</sup> Riscado: «humas co».

<sup>809</sup> Riscado: «trata».

propria lingua / latina he mais excelente não pude deixar de o tres/<ladar E dis assim>  
/ [glorea se ?] Scipião naquela disputa da republica / *que* os Romanos não quizerão  
*que* a sua uida E fama ficasse / sogeita as injurias E afrontas dos poetas Condenando /  
tambem a morte quem ousase fazer<sup>813</sup> uersos defa/matorios. Asas honestamente  
determinarão o *que* lhes / tocaua a elles mesmos, mas o *que* tocaua aos <seus> deoses  
muito / soberba E irreligiosamente e sabendo elles *que* os deoses / sofrião não so com  
paciençia mas com uontade serem / maltratados das calumnias dos poetas, tiuerão se  
/ asi por mais indignos destas afrontas *que* a elles E defen/derão se dellas por lei, E as  
dos deoses mesturarão ate / nos sacreficios Asi *que* o Scipião louuas negar se aos /  
poetas romanos a licença de afrontar qualquer dos / romanos uendo *que* elles<sup>814</sup> a  
nenhum dos uosos / deoses tem perdoado? Asi *que* uos parece *que* se a de ter / mais  
respeito ao senado *que* ao Capitolio? Mais uenera/cão a huma<sup>815</sup> Roma <dos> *que*  
<sup>816</sup><ao Ceo todo> *que* se a de prohi/bir aos poetas *que* nem boquejem contra os teus  
cidadãos / E *que* seguramente se arremesem contra os teus deoses / sem auer  
senador, censor, principe ou pontifice *que* / o prohiba? A [bosta ?] *que* foi indigna  
cousa *que* plauto / ou neuio disese mal de publico et [...]neo Scipião /ou Cecilio de  
marco Catão. E foi cousa digna / E justa, *que* o uoso Terentio prouoca se a maldade,

---

<sup>810</sup> Na margem direita do fólio: «Augustinho [Ciui]/tate [dej libro ?] / 2 *Capitulo* [...]».

<sup>811</sup> Riscado: «E não pude deixar de tresladar todo o capitulo / *porque* he excelente».

<sup>812</sup> Riscado: «[seu ?]».

<sup>813</sup> Riscado: «taes».

<sup>814</sup> Riscado: «não perdoão».

<sup>815</sup> Riscado: «so».

<sup>816</sup> Riscado: «a todo o ceo».

dos manços com a culpa<sup>817</sup> do gran/de E poderoso Jupiter Ate aqui Santo *Agostinho*  
// [fl. 54v] <generos de> [...] / como adiante diremos mas / hião descalços E *pera*  
*que* entendamos esta toga E / pretexta he de saber *que* os romanos todos trazião /  
hum traço *que* se chamaua toga E os *que* tinhão alguma / dignidade <grande> se  
diferençauão no traço *que* hera diferen/te em <sup>818</sup><fejção> E em cor E chamaua se  
pretexta / Octauio Caesar deu aos senadores *que* pudesem / trazer cor uermelha  
donde a purpura se / chamaua pretexta da pretexta. Isto / dis Luisino no comento de  
Horatio tambem / no Calçado como no uestido <dos representantes> se de referencia /  
a poesia *porque* os *que* leuauão soccas<sup>819</sup> / erão como humas chinelas represen/tauão  
Comedias os tragicos leuauão Cotur/nos *que* erão como huns borseguins calçado /  
mais graue E regio <*que* inuentou Aschillo> daqui [...] asi [...] / em adajo nos poetas  
latinos cousa digna / de coturno *por* cousa digna de estilo graue / Vergilio a Augusto  
Cesar na egrega 8 /

Sola sopho cheo tua carmina digna cothurno /

<sup>820</sup>Tambem chamauão a humas Comedias [...] / as quais erão mais quietas outras  
[molorias ?] em *que* auia / reuoltas E turbulencias, outras mixtas *que* par/ticipauão de  
huma E outra cousa E antes *que* come/çase a Comedia tocauão humas frautas de /  
cujo som E sitio se conheçia Logo o ar/gumento da Comedia *porque* se estauão / a  
parte direita era graue se a es/querda Jocosa E se de anbas as // [fl. 55] partes  
participaua de ambos os estilos / *muito* auia *que* dizer sobre estas frautas mas não / he

---

<sup>817</sup> Riscado: «de Jupiter».

<sup>818</sup> Riscado: «corte». Existe uma palavra entrelinhada riscada.

<sup>819</sup> Riscado: «represen/tauão *que*».

<sup>820</sup> Na margem esquerda do fólio: «Capitulo de mais diferen/ças de comedias / E das scenas».

cousa *que* toque á poetica se parecer bem / este meu trabalho acabarej *huns* tratados da specu/latiua da musica<sup>821</sup> que he huma dependente / da mathematica E sobre *que* poucos tem escrito / polo menos <de<sup>822</sup>> poucos <sup>823</sup><autores temos noticia> (portugal) / E ai<sup>824</sup> se trata (como em lugar proprio as / diferenças dos instrumentos os inuentores delles / a teorica de sua composição<sup>825</sup> E outras cousas / de<sup>826</sup> gosto Costumauão *primeiro* representar / (como ja disemos untados de humas feses do uinho) / despois uierão a usar dumas cabeleiras *pera que por ellas* / se fingise a idade da figura representada o *primeiro* / que inuentou mascaras foj Roscio gallos que era / grande representante mas muito feo E uesgo / dos olhos tudo isto encobria a mascara / E<sup>827</sup> quem tirara as mascaras as / cousas quanta fealdade se uira em *muitas* / Tambem nos consta *que* antiguamente hum so re/presentante referia a comedia toda mu/dando a uos E o trajo <parece> deuia ser *muito* frio / E impertinente cousa mas ainda oje uemos / chocarrejros *que* remedão juntamente diferenças / de pesoas em conuersação humas *com* outras e dão / gasto mas todauia não podia ser gra/ue aquele modo de representar E asi / Aschilo foj o *primeiro* que admetio duas pesoas / Sofocles tres e despois os modernos // [fl. 55v] forão admetindo mais, o modo *que* os represen/tantes an de ter<sup>828</sup> no pronunçiar de seus / <sup>829</sup>ditos ensina quintiliano, *que*

---

<sup>821</sup> Riscado: «como».

<sup>822</sup> Riscado: «se».

<sup>823</sup> Riscado: «sabemos chegarão».

<sup>824</sup> Riscado: «se ueraa».

<sup>825</sup> Riscado: «mos».

<sup>826</sup> Riscado: «asas».

<sup>827</sup> Riscado: «quanta cou».

<sup>828</sup> Riscado: «ensi».

aqui não serue / referir Como *tambem* serue pouco a arte / poetica dizer o cu[i]dado  
*que* os antigos tinham / nas scenas<sup>830</sup> ou theatros onde representauão / *porque*  
*segundo* era o aumento asi as ordenauão / <sup>831</sup>como se ue em Vetruiuio E fiserão se tão  
/ grandes theatros *que* Vespasiano fez hum / anphiteatro em *que* podeão uer as festas  
/ oitenta mil pessoas *sem*<sup>832</sup> se impe<sup>833</sup>/dir huma a outra Jason de [nores ?] dis *que* /  
Marco scauro foi o *primeiro que* sendo edil orde/nou theatros *que* dantes não se uião  
as / festas senão em asentos particulares / mas estas antiguidades não seruem a / arte  
poetica serue todauia dizer / *que* cousa erão scenas *pera* entender os poetas / erão  
huns tabernaculos cobertos de ramos e / folhas *pera* darem sombra <e se uerem os  
jogos e festas> forão *primeiro* <sup>834</sup>feitos / nos bosques E montes daqui se chama<sup>835</sup> / no  
phegias <sup>836</sup><ou [...]> aquellas festas<sup>837</sup><dos Hebreos> nas quais juntando se elles no  
campo renouauão / a memoria daquelle tempo em *que* elles habita<sup>838</sup><rão> / <sup>839</sup><40  
annos no deserto> em tabernaculos E esta he a / festa *que* na screptura se chama dos  
tabernaculos<sup>840</sup> / o *que* tudo nota Cornelio Jansenio nestas senas se iunta/uão os

---

<sup>829</sup> Na margem esquerda do fólio: «*quintiliano Livro 11 Capitulo 3*».

<sup>830</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>831</sup> Na margem esquerda do fólio: «*Vetruiuio Livro 5 Capitulo 8*».

<sup>832</sup> Riscado: «poder *sem*».

<sup>833</sup> Na margem esquerda do fólio: «*Jason In poet Horatio*».

<sup>834</sup> Riscado: «em».

<sup>835</sup> Riscado: «uão he».

<sup>836</sup> Riscado: «entre os hebreos».

<sup>837</sup> Riscado: «mas».

<sup>838</sup> Riscado: «[...]».

<sup>839</sup> Riscado: «no mesmo campo».

<sup>840</sup> Na margem esquerda do fólio: «*Cornelio inconcur. Euan. Capitulo 73*».

Atenienses a[s] suas festas E nellas fazião / E recitauão uersos incultos E rusticos <[...]>  
E outros // [fl. 56] Jogos *que* da Sena se chamarão senicos despois / *que* estas festas  
se pasarão a çidade E a mjhor / uzo E mais polido sempre ficarão conseruando o /  
nome de scenicos entende se daqui o *que* quer diser / nos poetas Comicos E tragicos<sup>841</sup>  
deuidi/ren se as tragedias<sup>842</sup> E Comedias em sinco actos como / disemos E despois  
cada acto em scenas como / uemos que desem *terceira* Sena do segundo acto toma /  
se ali a scena *por* huma representação ou / huma junta de figuras E quer diser<sup>843</sup>  
*terceiro* / <sup>844</sup> ajuntamento de figuras do segundo acto *porque* / como o termo dos  
actos he<sup>845</sup> o que temos dito em / cada acto ha diferentes scenas *porque* ha diuersos /  
ajuntamentos de figuras tiremos o exemplo de / Terencio na *primeira* Comedia Andrea  
o primeiro / Acto declara o argumento da Comedia asi se / faz *que* em todo o acto se  
uão laurando os fundamentos / da fabula, na primejra scena propoem O ue/lho simo  
ao seruo sosia a historia dos amores / de seu filho Pamfilo E como determinaua casa lo  
/ E achou *que* elle estaua embaraçado *com* gliçeria / E *que* pera saber a uerdade quer  
fingir humas [bodas ?] / *que* lhe ajude a desimula los E espreite o como / daua outro  
escrauo fala *com* pamfilo E *porque* / isto não abasta *pera* explicação do argumento / da  
Comedia E<sup>846</sup> se acaba este colloquio / de simo<sup>847</sup> E sosia E entra outro desimo / [...] do  
*primeiro* acto [...] // [fl. 56v] E nella ameaça simo a daua seu escrauo se / faz ou dis

---

<sup>841</sup> Riscado: «Actus primus».

<sup>842</sup> Riscado: «em».

<sup>843</sup> Riscado: «por».

<sup>844</sup> Riscado: «Junt».

<sup>845</sup> Riscado: «modo».

<sup>846</sup> Riscado: «fa[...]».

<sup>847</sup> Riscado: «E da [co ?]».

alguma cousa contra as bodas<sup>848</sup> / *que* elle aparelha E *que* desimula ao dauo E asi / se acaba a segunda scena sem ainda saber/mos o argumento todo da Comedia *por* iso não aca/ba o acto E *porque* fica dauo so *que* he uariar / de representação começa a 3.<sup>a</sup> scena na qual / dauo se não sabe dar a concelho se obedeceraa / ao paj se ao *filho* dis *que* Gliceria esta prenhe / E não sabe se he casada se manceba E começa / a dar<sup>849</sup> noticia da geração de gliceria<sup>850</sup> / referindo *que* contão ellas *que* he cidadã de Atenas / E *que* hum mercador deu a costa na Ilha andro / E *que* depois morrera E o paj de Chrisis a / recolhera, mas *que* tudo são fabulas / ja o argumento se uai declarando mas inda / não *perfeitamente* E asi *sem* se acabar o *primeiro* / acto se acaba a 3.<sup>a</sup> scena a delle *que* he a *ter/ceira* representação ou o *terceiro* colloquio E asi / entra a 4.<sup>a</sup> scena na qual sae misis / como mandada a buscar Comadre *pera* o par/to de Gliçeria E queixa se de<sup>851</sup> mandarem cha/mar a[...] E uem rogando por huma hora boa / E logo entra a 5.<sup>a</sup> E ultima scena deste / acto na qual entra pamfilo renegando / E blasfemando desculpas a querer casar / sem seu consentimento E de Cheremes / lhe querer dar sua *filha* enjeitando a / elle pergunta lhe misis o *que* pasa // [fl. 57] conta lho E determina de não casar se não / *com* Gliceria lembrada das ultimas palauras<sup>852</sup> / *que* lhe dise/ra Chrisis a hora da morte encomendando lha / E *com* esta scena se acaba o *primeiro* acto *porque* fi/ca *bastantemente* declarado o argumento da / Comedia *porque* ja aqui fica<sup>853</sup> principiada / a historia de quem he gliceria os amores della / *com* panfilo o

---

<sup>848</sup> Riscado: «fingidas».

<sup>849</sup> Riscado: «[...]».

<sup>850</sup> Riscado: «dizendo». Entrelinhado existe uma palavra riscada.

<sup>851</sup> Segue-se uma palavra riscada..

<sup>852</sup> Riscado: «<na [...]> / de Chrisis *que* elle tinha *por* Cunhada».

<sup>853</sup> Riscado: «[...] segui».

pezar do paj a intenção do casamento / de seu *filho* com a *filha* de Chrimis a malícia dos ser/uos E asi uaj continuando o restante da Co/media aduirte<sup>854</sup> <Donato> que num mesmo acto<sup>855</sup> / não se sofre sair<sup>856</sup> huma figura <pera falar> mais de sinco / uezes<sup>857</sup> que sair ao theatro<sup>858</sup> sem falar não en/tra no numero das sinco uezes que se lhe permite / sair num acto pera falar E desemos que pode / sair sinco uezes mas não he preçejto que saya / tantas se não que não pase destas. E acabe/mos este capitulo E esta materia com / dizer que nos não toca aueriguar os premios que humas / republicas derão aos representantes E as inabi/litações de honrras que outros lhe fizerão nem nos / toca aueriguarmos quais são liçitas que se representem / E se uejão sem encarguo da Conçiença E se he / bem que molheres sejam representantes ou não / quem quiser uer isto miudamente lea os quod libelos de frei Alonso de mendoça na questão / nona scolastica //

[fl. 58<sup>859</sup>] 2.ª Parte /

Capitulo dos pés /

Agora he tempo de tratarmos das uarias / medidas de uersos que ha na lingua latina / e portuguesa E das<sup>860</sup> <figuras<sup>861</sup>> poeticas que / se deuem seguir licenças que se

---

<sup>854</sup> Riscado: «m os que».

<sup>855</sup> Na margem direita do fólio: «Donato in Terentio». Entrelinhado riscado: «<[...] tercut>»; «<Do>».

<sup>856</sup> Riscado: «<pera>».

<sup>857</sup> Riscado: «saluo?».

<sup>858</sup> Riscado: «por».

<sup>859</sup> O fólio 57v encontra-se em branco.

permitem erros / *que* se culpão mas *porque* os uersos constão de / pes he necesario *que* primeiro tratemos delles / <sup>862</sup> asi do seu nome como de sua ualia E <sup>863</sup><numero> / E aduirto ao leitor *que* daqui *por* diante he necesario seguir ou *por* melhor dizer tresladar muitas / uezes o *que* esta escrito nas artes nas silabas / E nos liuros comuns, mas iso não tolhe auer se / de escreuer aquj as cousas *que* la se achão pois / são neçesarias nesta parte como o coro/nista *que* faz os Anaes *duma* republica não / so <não> deue de deixar as<sup>864</sup> chronicas <antigas> antes / ellas são as *que* lhe seruem E as *que* ha de tresla/dar como principais instrumentos de sua / fabrica tambem aduirto *que* os nomes / dos pes E dos uersos são gregos E ja os latinos / os tem recebidos com eses <sup>865</sup><mesmos> nomes gregos<sup>866</sup> / E Santo Agostinho tratando esta mesma / materia dis *que* usemos destes nomes sem nos can/çarmos na inuistigação de sua origem *porque* he traba/lho cujo fruto he mais locaçidade *que* proueito // [fl. 58v] E *que* tambem nomeamos pão pedra lenho E / *nem* *porque*<sup>867</sup> ignoremos a rezão de se porem os / tais nomes a estas cousas usamos delles / com menos proueito exçelentemente o dis como / tudo *que* certo he cançatiua coisa uer muito / *que* se alguns autores <sup>868</sup><alargão> nestas ninharias quan/do debaxo da tal impostura deste

---

<sup>860</sup> Riscado: «licenças».

<sup>861</sup> Riscado: «[erros ?]».

<sup>862</sup> Riscado: «E de».

<sup>863</sup> Riscado: «cantid».

<sup>864</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>865</sup> Riscado: «mesmos».

<sup>866</sup> Na margem direita do fólio: «de musica Livro 2 Capitulo».

<sup>867</sup> Riscado: «lhe».

<sup>868</sup> Riscado: «canção».

nome / ou daquele não esta misterio algum encerra/do <sup>869</sup>{ quem quiser uer estas /  
etimologias por sua curio/sidade [...] lea a Arte / de Antonio de nebrix / [...]entada no  
Livro 5 [...] / de [...] E Julio / Cesar Scaligero na / Poetica Livro 2 Capitulo 3 E 4 / mas  
isto não me desobriga / a dar a etimologia d[e] algumas / cousas E será quando / ella  
for necessaria / } ora diguo que quero seguir o meu santo / <sup>870</sup><e não me cançar nas  
etimologias dos nomes e dos pes dos / uersos> mas sabemos / que pe he huma parte  
de uerso <cuias partes são [som ?] silabas> definida com / certa ordem E numero certo  
de<sup>871</sup><llas> / diguo que he parte de uerso porque não ha uerso que / seja de hum so pe  
senão de muitos E asi hum / so fica sendo parte de uerso <sup>872</sup>{ digu cujas partes / são  
somente silabas porque / tambem meo uerso he par/te de uerso, mas suas / partes  
são pes como do / uerso exámetro / meo uerso he parte delle mos/[...] tres <sup>873</sup>partes /  
<por si> são tres pes porem / hum pe não tem pes se/não silabas / } diguo que a de ser  
/ definido com certa ordem de<sup>874</sup><las / porque> não a de ser as silabas breues / ou  
longas confusamente senão com certa ordem / que cada hum <sup>875</sup>dos pes tem diguo  
que<sup>876</sup> / com certo numero de silabas porque <sup>877</sup><não an de ser / as silabas> muitas ou  
poucas a caso ou a uonta/de senão certas e determinadas <e não an de ser mais de /

---

<sup>869</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fóllo, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

<sup>870</sup> Riscado: «quanto aos pes dos uersos».

<sup>871</sup> Riscado: «silabas».

<sup>872</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fóllo, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal Ø.

<sup>873</sup> Riscado: «pel por tres».

<sup>874</sup> Riscado: «silabas porque niso di/ferem os de hum» .

<sup>875</sup> O «d» encontra-se escrito sobre um «p».

<sup>876</sup> Riscado: «ande».

<sup>877</sup> Riscado: «conforme ao numero».

sinco nem menos / de duas> / a silaba longa se mostra *por* este sinal - E a breue por este U / <sup>878</sup>{ Silaba <não he> breue<sup>879</sup> / longa <senão por respeito / ao presado autor do><sup>880</sup> mouimento / em [...] [...] *que* a pronunciou o *primeiro* inuen/tor della como figado / em aquele ga breue *porque* / mouimento <no da uos [...]><sup>881</sup> apresado ras/[...]tem o ga longo *porque* / [...] <E de[...]> asi o mouimento da uos / [...] <sup>882</sup>inquirir a rezão das silabas se *fazerem* asi breues ou longas he<sup>883</sup> imposiuel / [...] a longa dous tempos / } quatro generos ha de pes segundo o numero / de suas silabas *porque* ha pes de / duas silabas, de tres, de coatro E / E [*sic*] de sinco /

Os pes de duas silabas são 4 /

spondeu consta de duas silabas longas / ut imnes possunt // [fl. 59] pyrrhichio <sup>884</sup><ou dibracho ou periambo, ou em [...] / *que* tudo he hum tem> duas breues ut furor, Ruit, U U /

Choreu, <sup>885</sup><ou chorio ou> (como outros lhe chamão) Trocheu <sup>886</sup><ou Rutulo> / *primeira* longa E <*segunda*> breue ut arma uincor [...] - U /

[Jambo <ou Damio ou gradale> ?] da *primeira* breue E longa ut uiros rogas <sup>887</sup>U- /

---

<sup>878</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

<sup>879</sup> Riscado: «E silaba».

<sup>880</sup> Riscado: «[...] cousa se / não hum presado aut».

<sup>881</sup> Riscado: «he».

<sup>882</sup> Riscado: «taber».

<sup>883</sup> Riscado: «negocio».

<sup>884</sup> Riscado: «de».

<sup>885</sup> Riscado: «ou».

<sup>886</sup> Riscado: «da».

Os pes de tres silabas são 8 /

Molosso <ou Hippios> de três longas ut Aeneas contendunt - - - /

Tribachio de tres breues ut dominus [...] U U U /

Dactilo da <sup>888</sup><primeira> Longa E duas breues ut tempora - U U /

Anapaesto <Lantidactilus> de duas <primeiras> breues E longa ut cupiunt U U - /

Bacchio da <primeira>breue E duas longas ut Dolores U - - /

Antibacchio das *primeiras* duas longas E huma breue - - U /

E *Santo Agostinho* lhe chama (Palimbacchiout maturus <sup>889</sup> { este pe[...] chamarão [...] latino outro [...]turno / } /

Cretico ou Amphimacer da *primeira* longa segunda / breue E *terceira* longa ut aureas - U - /

Amphibraco <ou Scholio> da *primeira* breue segunda longa E ultima bre/ue ut poema U - U

Os pes de coatro silabas são 16

Dispondeo consta de dous spondeos *que* são 4 longas / ut oratores - - - - /

Proceleu mastico de dous pirrichios ut abiete U U U U /

Diambo de dous jambos ut propinquitus U – U – /

Dichoreu <uel [...]> de dois choreus ut pomicare – U – U /

Choriambo de Choreus E jambo ut nobilitus – U U – /

---

<sup>887</sup> Riscado: «-».

<sup>888</sup> Riscado: «breue».

<sup>889</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fôlio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

Antipasto de Jambo E choreo ut Recusare U - - U /

Jonico de mayor<sup>890</sup> de spondeo e pirrichiout / calcaribus - - U U /

Jonico di minor<sup>891</sup> de pirrichio espondiout Diomedes U U - - /

Dos pes de quatro silabas ha huns *que* se chamão /

Paeones<sup>892</sup> dos quais ha quatro diferen/ças *que* todos tem tres breues E huma longa /  
pola ordem seguinte //

[fl. 59v] Poeon 1 de choreo e pirrichio ut Aspicite – U U U /

Poeon 2 de Jambo e pirrichio ut potentia U – U U /

Poeon 3 de pirrichio E choreo ut Animatus U U – U /

Poeon 4 de pirrichio E Jambo ut Calamitus U U U - /

Dos pes de quatro silabas ha huns / *que* se chamão Epitritos ou / Hipios contrarios aos  
poeones / *porque* todos tem tres longas e huma breue /

Epitrito 1 de iambo espondeo ut Repentino U - - - /

Epitrito 2 de choreo espondeo ut Conditores - U - - /

Epitrito 3 de spondeo E jambo ut Discordiae - - U – /

Epitrito 4 de spondeo e choreo ut fortinatus - - - U /

---

<sup>890</sup> Riscado: «e».

<sup>891</sup> Riscado: «e».

<sup>892</sup> Palavra entrelinhada riscada: «paeones?».

Os pes de sinco silabas são / <sup>893</sup>32 *que* se compõem dos simples mas são /  
desacostumados tirando hum *que* / se chama Dochimo *que* con/uem mais ao orador  
*que* ao poeta /

Este consta de Jambo E cretico U - - U -

Ut Reipublica per horrescerent /

em diomedes se pode uer *que* ordem / tem estes pes *que* eu os não refiro / *porque*  
não seruem *pera* a poesia pois não usamos delles<sup>894</sup> /

*Capitulo* dos uersos *que* cousa he uerso E os / generos delles E seus nomes /

<sup>895</sup>{<sup>896</sup> trato neste / *capitulo* de huns uersos latinos / } Verso he palaura latina<sup>897</sup> *que* /  
uem do uerbo uerso *que* quer diser <sup>898</sup><[...] uoltar / tras tornar E *porque* esto fazem os  
la>/uradores na terra tinham os Romanos // [fl. 60] nos seus Campos *pera* os medir  
huma medida a *que* chamaão / uersos como<sup>899</sup> conta Varro, E daqui se chama<sup>900</sup>/uão  
uersos aquelas lenhas ou regras *com que* se escreuia / E asi em todas as escrituras se  
chamaão uersos as re/gras plinio dis *que* não contara so as paginas das<sup>901</sup> cartas mas

---

<sup>893</sup> Na margem esquerda do fólio encontra-se uma nota riscada.

<sup>894</sup> Riscado: «estes são os pes de *que* consta».

<sup>895</sup> O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +».

<sup>896</sup> Na margem esquerda do fólio encontra-se uma anotação riscada, sendo a remissica para a mesma assinalada no original pelo sinal \*: «[...] scaligero Livro 5».

<sup>897</sup> Riscado: «dizem».

<sup>898</sup> Riscado: «uoltar laurar / tirar alguma cousa da superficie».

<sup>899</sup> Riscado: «affir».

<sup>900</sup> Na margem direita do fólio: «de re rust. Livro 1».

<sup>901</sup> Na margem direita do fólio: «epistola livro 4».

os uersos E as silabas de cada huma / donde bem se infere *que* chamauão uerso as re/gras depois como se reduzio o canto E a prosa / a numeros mais emendados E a medidas certas / ficou a poesia fazendo particular seu o no/me dos uersos aplicado a cada regra ou linha / poetica E asi com Scaligero digo *que* uerso<sup>902</sup> / he huma<sup>903</sup> ajuntamento de pes dispostos<sup>904</sup> / por certa<sup>905</sup> E determinada ordem (E a/crecento mais) genero E numero *porque* de tudo / consta <sup>906</sup><o uerso> que a de ter cer/to genero E numero de pes despostos *por* ordem / certo E determinada – *tambem* os latinos / chamão metrum ao uerso <sup>907</sup><he palaura grega> significa medi/da E *porque* os uersos tem medidas certas lhe c<h>amão / *tambem* metrum, Carmen (*que* he outro nome do / uerso) <E significa hum uerso so E> se dedus de cano *que* significa cantar E / *tambem* usão os autores<sup>908</sup> nomear huma / obra poetica *que* segue sempre huns mesmos / uersos por este nome Carmen, como cor / <sup>909</sup> a Anejda ettc Vergilio / metamorphosis de Ouidio, pharsalia de lucano / os uersos tomão o nome <de varias<sup>910</sup> origens> ou do numero delles / mesmos como monostico he hum<sup>911</sup> so uerso <e *que*

---

<sup>902</sup> Riscado na margem direita do fólio: «*Livro 2 Capitulo 5*».

<sup>903</sup> Riscado: «emendada».

<sup>904</sup> Na margem direita do fólio: «*Livro 2 Capitulo 5*».

<sup>905</sup> Riscado: «ordem».

<sup>906</sup> Riscado: «esta connexão ou assunto».

<sup>907</sup> Riscado: «*porque* metro».

<sup>908</sup> Riscado: «cham».

<sup>909</sup> Riscado: «mende Vergilio».

<sup>910</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>911</sup> Entrelinhado riscado: «[...] no metro».

monos em grego quer dizer *hum*> Distico / <sup>912</sup> he de dous uersos *porque* dis em grego quer dizer *does* // [fl. 60v] Tetrasticon quando são 4 uersos Hemistichiu / quando he meo uerso – tomão tambem o nome / dos *primeiros* inuentores como Alcoico de Aleco Ar/chilochio de Archiloco Hiponactico de / Hiponacte pindoricum de pindaro Anacre/ontio de Anacreonte Asclepiadeu de As/clepiades Bacchiliado de Bachilides / <[...] de [...] Adonico de Adonio> Alcmanio de Alcmane stesichorio / de <sup>913</sup><Hestesticoro> Jbico de Jbico Saphico / de Sapho Homericico de Homero <E outros iremos uendo> ou / tomão o nome da gente *que* os *primeiros* usou como / Jonicos de Jonia E as redondilhas chama/mos<sup>914</sup> coplas castelhanas *porque* em Hes/panha se inuentarão como diremos adiante / *tambem* tomão os uersos o nome da materia *que* / tratão como Heroicos os em *que* se escreuem as cousas / feitas polos Heroes Tragico com os que se escri/uão os infortunios dos Heroes em modo representa/tiuo Elegiaco as cousas lamentaueis como as dos / namorados E mortos Bucolicos os pastoris / Georgico os da Agricultura lirico ma/terias diuersas *pera* cantar á uiola *que* se cha/ma lira satirico *que* morde os uicios dos homens / Jambico com *que* mal dizemos E fazemos inuecti/uas contra *alguem* tomão *tambem* o nome / do pe mais frequentado nelles<sup>915</sup> // [fl. 61] do qual se denominão noue generos de uersos / Jambico, Trochaico, Dactilico, Anapestico, Cho/riambico, peonico, Jonico a mayor, Jonico a menor / Antipastico<sup>916</sup> *tambem* confor/me ao numero dos pes tomão os uersos nome como /

---

<sup>912</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>913</sup> Riscado: «Herricoro».

<sup>914</sup> Riscado: «uersos».

<sup>915</sup> Segue-se uma palavra riscada.

<sup>916</sup> Riscado: «mas eu não tratarej».

hexametro *que tem seis pes pentametro sinco, tetrame/tro quatro ou conforme ao numero das silabas / como endecasilabo que tem onze silabas, pentasi/labo que tem sinco. Heptosilabo que tem 7 <estes nomes seruem pera os uer/sos em lingoagem> ou con/forme ao numero das medidas E pera isto he de notar / que chamamos medidas menores aos pes dos uersos / E medidas mayores a cada dois pes chamamos / huma medida mayor, e porque o mais pequeno uerso he / de huma medida mayor<sup>917</sup> chama se<sup>918</sup> por este respei/to monometro porque he o mesmo em grego que em portugues / huma medida Dimetro o que tem duas medidas que são/ 4 pes trimetro que tem tres medidas que são seis / pes tetrametro que tem 4 medidas que são 8 / pes E raras uezes uemos uerso que pase daquj / tambem se chamão longos ou breues os uersos confor/me a sua quantidade continua E conforme / à sua calidade tambem tomão o nome como / quadrados tambem o que se compoem toma muitas / uezes o nome da igualdade ou desigualdade / dos uersos que tem E asi monocolor he o que se compõe / de hum so genero de uerso como a Eneida bucolica / E georgica Dicolon que he de dous membros porque <sup>919</sup><consta> / de dous generos de uersos como a elegiaco em que / o primeiro <hum> uerso he exametro o <sup>920</sup><outro> pentametro // [fl. 61v] E os saficos que tem odonicos mesturados trico/lon que tem tres generos de uersos / diferentes tambem conforme a ordem dos pes <tomão nome> Distrophon / o que apos dous pes torna ao primeiro testatro/pho o que apos 4 pes<sup>921</sup> em circuito torna / ao*

---

<sup>917</sup> Segue-se uma letra riscada.

<sup>918</sup> Riscado: «nome».

<sup>919</sup> Riscado: «he».

<sup>920</sup> Riscado: «segundo».

<sup>921</sup> Riscado: «torna».

*primeiro* Conforme ao *que* temos dito se / resume este *capitulo que* os uersos tomão seu / nome ou do fim como os elegiacos cujo fim / he queixume ou do eficiente como Ho/mericos de Homero ou da materia como / Jambicos *que* são *pera* inuectiuas ou da / forma *que* se conhece no sitio disposição / numero E ordem de pes /

<sup>922</sup> /

mas *porque* temos dito *que* ha alguns uersos a *que* chamão / monometros *que* não tem mais *que* huma medida mayor / *que* he o mesmo *que* dois pes E outros dimetros / *que* tem 4 pes He de aduertir *que* de<sup>923</sup> hum / a outro genero pode auer deferença <sup>924</sup><de silabas> / mais ou menos como *por* exemplo o <sup>925</sup><di>/metro a de constar de coatro pes E o trimetro / de seis entre coatro E seis ha silabas *que* não / fazem pes E a hum pe estes uersos an de ter / seu nome exemplo seja este hum dimetro / jambico a de ter 4 pes iactatio sortis, nihil / E *porque* lhe falta o uerso digamos jactatio sor/tis nihil fit iis *que* sobeja huma silaba // [fl. 62] E fica todauia de natureza dimetro acrecente/mos outra silaba E diga Jactatio sortis nihi / [...] ainda fica de natureza dimetro *porque* tem sinco / pes E *pera* ser trimetro a de ter seis ajunte/mos outra silaba E diga jactatio sortis nihil / mihi fit<sup>926</sup> inda fica de natureza / dimetro *porque* tem sinco pes E huma silaba mais / *que* não faz pe como temos dito E asi inda / lhe falta huma silaba *pera* ser trimeto *que* / he de seis pes E asi inuentarão <sup>927</sup><os gregos / coatro> nomes *que* despois usarão E usão os latinos <[...]> hum *que* / significa o uerso

---

<sup>922</sup> Riscado: «*Capitulo* Da Compostura dos uersos E particu/lar».

<sup>923</sup> Riscado: «[...] Di».

<sup>924</sup> Riscado: «[mais?]».

<sup>925</sup> Riscado: «tri».

<sup>926</sup> Riscado: «tem sinco».

<sup>927</sup> Riscado: «quatro / nomes».

perfeito E todo inteiro E este he / a catalectum <ou a catalectium> o uerso a *que* falta huma silaba / catalectum o a *que* faltão duas [brachicatalec/tun ?] o a *quem* sobejaua huma hpercatalectum / E tambem lhe chamão hipermetrum mas os / antigos mais simples E comodamente nomeauão / disendo binario <ao de dous pes> ternario <ao de tres E asi> quaternario, [quindenio?], / senario, septenario, octonario, E então / se faltaua huma silaba era o mesmo *que* se sobe/jase a outro *que* lhe precedia exemplo se ao uerso / senario (*que* era de seis pes) faltaua huma silaba / chamauão lhe quinario hipermetro *porque* / <sup>928</sup> significando hipermetro uerso a *que* so/beja huma silaba dizendo quinario hiper/metro era diser uerso de cinco pes *com* huma // [fl. 62v] silaba<sup>929</sup> mais *que* era a mesma *que* uerso de seis / pes *com* huma silaba de menos. /

#### Capitulo d[e] outra partição de uersos /

Outra <sup>930</sup>partição [...] de uersos segundo Scaligero / <sup>931</sup>a *quem* uou segundo como aquele *que* *com* mais curio/sidade <E particularidade> tratou esta materia de todos os *que* li. /

os uersos ou são puros ou mixtos. Puros são os / *que* constão so dos pes de *que* se denominão sem / mistura d[e] outros como o jambico quando / consta de pes jambos somente<sup>932</sup> o Anapestico / de pes anapesticos puramente os mestura/dos não são de

---

<sup>928</sup> Riscado: «querendo».

<sup>929</sup> Riscado: «de».

<sup>930</sup> Riscado: «re».

<sup>931</sup> Na margem esquerda do fólio: «poetica Livro 2 Capitulo 6».

<sup>932</sup> Riscado: «s».

hum modo so *porque* ou *re/cebem* pes semelhantes ou iguais ou *recebem* / pes dessemelhantes semelhantes entento / ou no sitio ou na quantidade dos tempos semelhan/tes he ou igual na quantidade dos tempos o spondeo ao / dactilo *porque* o spondeo tem duas longas *que* são 4 tempos / E o dactilo tem huma longa E duas breues *que* são ou/tros 4 tempos E asi o<sup>933</sup> uerso dactilico recebe / <E aduerte> o pe spondeo pola semelhança da quantidade mas / todauia, o uerso spondojco creio *que* não recebe o <pe> dac/tilo *porque* este genero de uersos como esta<ua> separado *pera* / os misterios diuinos não lhe admetião mestura / o pe Anapesto he igual ao dactilo <em silabas> em tempos E / *porque* daquelas tem tres cada hum E destes / o anapesto tem duas breues E huma longa E tam/bem o dactilo tem huma longa E duas breues / mas no sitio E ordem das silabas so o contra/rios *porque* o anapesto tem as *primeiras* duas breues / E a ultima longa E o dactilo tem a *primeira* // [fl. 63] longa E as duas breues todauia o uerso / <sup>934</sup><[Anapestico ?]> admite pe <sup>935</sup><dactilo> mas o dactilico / raras uezes admite pe anapesto todauia / Vergilio dis fluiuorum rex Eredanus / E não parece <sup>936</sup><justo> *que* os contrarios se admitião / no lugar dos contrarios E *por* iso o uerso Jambico nunca admite pe trocheo <nem o trocaico pe jambo> *porque* são os pes / contrarios no sitio *que* o Jambo tem a *primeira* longa / E a segunda breue E o trocheo polo contrario. //

---

<sup>933</sup> Riscado: «dact».

<sup>934</sup> Riscado: «dactilico».

<sup>935</sup> Riscado: «anapesto».

<sup>936</sup> Riscado: «rezão».



# **ANOTAÇÕES**



## [Fólio A]

– [fl. A] Borrador de *huma arte poetica que se intenta/ua escreuer* /: «**poética (arte)** – LITER. Na cultura ocidental, a Poética ou A. P. (*poietike techne*) – constituiu-se com os Gregos em particular com Aristóteles, autor do primeiro estudo sistemático neste domínio. A *poietike techne* tem como objectivos fundamentais: o conhecimento da essência da poesia; o estabelecimento e a caracterização dos seus géneros e, portanto, o ordenamento dos seus modelos; a iniciação dos autores principiantes nos problemas da actividade poética. A *Poética* de Aristóteles pertence ao género do *commentarius* destinado a uma audiência escolar e, já porque se perdeu parte do seu texto, já porque o Estagirita consagrou ao estudo de questões de Poética uma outra obra (*De Poetis*), infelizmente perdida, revela-se lacunar e omissa em relação a diversos aspectos e problemas da poesia, ocupando-se sobretudo da mimese como origem e fundamento da poesia, do verosímil e do universal poético, da estrutura da tragédia e do poema épico e do efeito catártico produzido pela primeira destas formas literárias. A *Poética* de Aristóteles possui um sólido fundamento histórico, sendo indissociável da tradição literária helénica, mas apresenta, na descrição e análise das estruturas literárias, um carácter científico que transcende esse horizonte histórico, tratando mais de “princípios e causas do que de convenções ou tradições poéticas”. Daí a sua modernidade e a sua influência relevante em vários sectores da crítica literária contemporânea (v. g., Lukács, Galvano Della Volpe, neo-aristotélicos de Chicago, etc.).

Na literatura latina, a mais importante obra consagrada a problemas de Poética é a *Epistula ad Pisones* de Horácio – também conhecida, desde Quintiliano, por *Ars Poetica* –, que mergulha as suas raízes na teorização aristotélica, através de Neoptólemo de Páριο, um dos continuadores, no período helenístico, da filosofia peripatética, e a cuja doutrina Horácio deve, nomeadamente, o esquema triádico de *poema*, *poesis* e *poeta* que preside ao desenvolvimento da sua obra. A *Epistula ad Pisones*, desprovida da riqueza teórica que caracteriza a *Poética* de Aristóteles, apresenta-se sobretudo como um texto de cunho normativo no qual se estabelece a *opera lex* relativa a cada um dos numerosos géneros poéticos de que Horácio se ocupa. Embora na Idade Média não escasseiem as A. P., foi com o Renascimento que se iniciou uma verdadeira “idade de ouro” da Poética. A *Poética* de Aristóteles, praticamente desconhecida no Ocidente durante a época medieval, foi redescoberta nos fins do séc. XV e começos do séc. XVI, convertendo-se depois, sobretudo na Itália, em fonte de copiosos e importantes comentários e tratados sobre a poesia e os seus problemas. Também a *Epistula ad Pisones*, isoladamente ou em estreita associação com a *Poética* de Aristóteles, exerceu larga influência na teorização literária renascentista. Citemos os nomes de alguns dos mais famosos tratadistas da Poética no séc. XVI: Castelvetro, Fracastoro, Maggi, Minturno, Patrizi, Robortelli, Escalígero.

Em toda esta vasta e complexa produção quinhentista de tratados e comentários, mergulham boa parte das suas raízes aquelas obras que, no séc. XVII, devem ser consideradas como os cód. por excelência da Poética barroca – a *Agudeza y Arte de Ingenio* de Gracián e o *Cannocchiale aristotelico* de Tesauro – e da P. neoclássica – *L’ Art Poétique* de Boileau. Enquanto a poética barroca se preocupa essencialmente com a criatividade do engenho e da fantasia, com os problemas do conceito e da metáfora, com as “enganosas maravilhas” produzidas pela linguagem poética, a Poética neoclássica assume predominantemente o carácter de uma disciplina normativa que compendia os preceitos aceites pela razão e defluentes dos modelos universalmente consagrados e que, por isso mesmo, era necessário respeitar na feitura das obras literárias. O pré-romantismo e o romantismo puseram termo a esta Poética neoclássica normativa e dogmatista, mas isto não significa que não existam na literatura romântica e pós-romântica numerosos textos programáticos nos quais são expostos e analisados os valores do romantismo, do simbolismo, etc. (p. ex.: a *Biographia literaria* de Coleridge, o prefácio *Cromwell* de Victor Hugo, a *art poétique* de Verlaine).

A partir do romantismo, a própria designação de Poética teve um emprego muito reduzido, pois o vocábulo apresentava uma conotação pejorativa nascida nas polémicas românticas contra as regras e convenções da literatura neoclássica. Actualmente, assiste-se a um renascimento vigoroso da Poética e, esvaída aquela conotação, o vocábulo Poética é uma das palavras fulcrais do léxico dos estudos literários contemporâneos, aparecendo com significativa frequência quer em títulos de livros, quer mesmo em títulos de revs. especializadas (v. g., *Poétique*, *Poetics*). A Poética contemporânea, abandonando o teor normativista e dogmático da Poética neoclássica, propõe-se ser a disciplina teórica que estuda as categorias e os caracteres específicos do discurso literário, abrangendo portanto, no seu âmbito de análise, todas as obras literárias, independentemente do facto de serem escritas em prosa ou em verso. Apud V. M. de Aguiar e Silva 2002: 28-29 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 23<sup>937</sup>. Acerca da Poética, veja-se também, Maria de Lourdes A. Ferraz: 2001: 278-286 in *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 4.

<sup>937</sup> As alusões bibliográficas constantes neste II Volume estão referenciadas no I Volume desta Tese.

## Fólio 1

– Ludouico Viues: «**Vives (Juan Luís)** – Humanista e literato espanhol (Valência, 1492 – Bruges, 1540). Judeu converso, viu a sua família perseguida pela Inquisição espanhola, tendo sido condenada sua mãe. Sendo jovem, foi estudar para Paris, passando, em 1541, para os Países Baixos. Ensinou em Lovaina e Oxford. Preceptor da princesa Maria de Inglaterra, teve de abandonar este país em 1529, fixando-se em Bruges. Manteve correspondência com os humanistas contemporâneos, nomeadamente com Erasmo e Bucer. Escreveu numerosas obras, e sempre em latim. No campo da filosofia segue a Aristóteles (ataca os aristotélicos por falta de compreensão do mestre) e a Platão, e enfrenta todos os problemas: para ele a filosofia é o caminho da felicidade. Como humanista, insiste na dialéctica, na retórica, na psicologia e na pedagogia Original em algumas intuições, é considerado precursor de Bacon e Descartes.» *Apud A. Borrás 2003: 791 in Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 29.

– Tragedia: «**Tragédia** – LITER. E TEAT. 1. *Grega*. O primeiro e o mais influente dos tratados de teoria literária, a *Poética* de Aristóteles, liga as origens da T. ao ditirambo e também a um elemento satírico, a partir do qual se desenvolverá até adquirir elevação. O filósofo refere ainda a disputa entre os Dórios do Peloponeso e os Atenienses pela primazia do invento, embora a sequência da exposição mostre que não perfilha a pretensão daqueles.

Esta doutrina começou a ser posta em causa no final do séc. XIX (lembre-se a acessa discussão entre Wilamowitz e Nietzsche, por este ter proposto uma teoria que o primeiro classificou de “erro genial”, e desde então sucedem-se as tentativas de explicação do fenómeno). Apesar de examinado à luz de dados provenientes de ciências novas, como a etnologia, a antropologia e a sociologia, ou de métodos novos, como o estruturalismo, a verdade é que não se têm atingido resultados que sejam aceites pela maioria dos helenistas. Voltando à teoria de Aristóteles, não pode deixar de se notar a ligação que ele estabeleceu com Dioniso – uma vez que o ditirambo era um canto em honra desse deus, de quem os sátiros eram companheiros míticos. Por outro lado, o culto dionisiaco, que as últimas descobertas epigráficas têm revelado estar na base das correntes místicas mais difundidas pelo mundo helénico antigo, revestia uma forma particular em Atenas, onde se celebravam quatro grandes festas anuais em honra dessa divindade, as quais eram de carácter completamente diferente. A mais recente e a mais importante de entre elas, as Grandes Dionísias, compreendiam, entre outras cerimónias, a execução de ditirambos e representações dramáticas. Assim, pode afirmar-se que a T. estava ligada a este culto, pelo menos desde c. 534 a. C., quando Téspis ganhou a primeira competição. Para comprovar essa relação, Lesky aduziu uma série de factos: o lugar da representação (recinto do templo de Dioniso); a ocasião (nas festas em honra do deus); e traje e calçado dos actores trágicos, idêntico ao dos sacerdotes desse culto; a representação, em vasos, da T. personificada no cortejo do deus; o parentesco com o ditirambo e os sátiros; o êxtase dionisiaco, que relacionava com o temor causado pelo drama. A T. está, portanto, integrada em actos de natureza religiosa, destinados a toda a cidade, o que significava que eram do âmbito cívico, pois cidade-estado e religião estavam intimamente associados.

Quanto ao elemento satírico, não só estava presente na peça que terminava o grupo de três T. que cada poeta apresentava, o chamado drama satírico, como o respectivo coro era constituído por esses seres semianimalescos. O todo constituído o que veio a chamar-se *Tetralogia*, quer as suas partes fossem ligadas pelo tema, quer não. Alguns estudiosos tentaram relacionar a presença dos sátiros com a etimologia da palavra *tragoidia*, que parece significar “canto pelo prémio de um bode (*tragon*)” – o que se reflecte em Horácio, *Arte Poética* 220. O bode era um animal consagrado a Dioniso, e há uma inscrição de 264-263 a. C., o *Marmor Parium*, que refere a concessão desse prémio no concurso de T. nas Grandes Dionísias. Porém, o testemunho dos numerosos vasos que representam sátiros prova que não tinham atributos caprinos, mas só equinos (além de que só está confirmada a imolação de um touro a Dioniso). No entanto, Burkert conseguiu discernir, na conjugação destes dados, vestígios de primitivas práticas sacrificiais em que se entoava um canto pelo bode imolado. Aponta ainda a repetida presença do motivo do sacrifício ritual em muitas das T. conservadas, embora reconheça que a transferência destas práticas para tão alto nível literário “permanece, sem dúvida, um feito sem par”.

Segundo Temístio, *Or*, 26, 316 d, Aristóteles teria dito que de início só cantava o coro. A *Poética* atribui a Ésquilo a introdução do segundo actor, reduzindo a parte coral e dando a primazia à fala; e a Sófocles o aparecimento do terceiro actor e dos cenários. Sendo assim, Ésquilo chegou ainda a usar estas novidades. No final do séc. V a. C., Ágaton começou a substituir as odes corais próprias de cada T. por cantos intercalares alheios ao seu tema. Este mesmo poeta compôs pelo menos uma peça com figuras de sua invenção, quando o habitual era dramatizar lendas de tempos recuados, geralmente do período a que hoje chamamos micénico (com algumas excepções, a mais célebre das quais é *Os Persas* de Ésquilo). Note-se que se conserva apenas uma T. de entrecho dionisiaco (embora tenha havido algumas mais), *As Bacantes* de Eurípides. A escassez de tais peças poderá explicar a formação do provérbio grego “isto nada tem a ver com Dioniso”, no qual parece manifestar-se a surpresa dos espectadores pela ausência de relação entre a T. e o festival em que se enquadrava. O certo é que as histórias tradicionais escolhidas equacionavam as grandes questões com que o homem se defronta, como o destino, os deuses, a autodeterminação, a culpa e o castigo, a justiça. Assim, p. ex., os limites da autodeterminação em face do poder divino são um dos temas mais controversos do *Agaménmon* de Ésquilo, e a peça que determina essa trilogia, *As Euménides*, demonstra que a justiça é uma dádiva divina, a exercer pelos homens, que assim substituirão a vingança pessoal por um processo jurídico regular. É famosa a interpretação dada por Hegel à *Antígona* de Sófocles, segundo

a qual o conflito nela encenado decorria entre as leis divinas e as leis humanas. Estas histórias de outras eras podiam obrigar os cidadãos a reflectir sobre o presente imediato: é o caso de *As Troianas* de Eurípides, que põe em cena o sofrimento das cativas de guerra – peça que foi representada em 415 a. C., o ano em que se votou a desastrosa expedição à Sicília. Muitos outros exemplos se poderiam dar, passíveis, aliás, de múltiplas interpretações, mas talvez a prova mais evidente da influência da T. sobre os espectadores seja o contraste entre as atitudes de dois dos mais altos espíritos de séc. IV a. C., e de todos os tempos em geral: Platão, que repetidamente (mas sobretudo em *A República*) a condenou “por não tornar os homens melhores”; e Aristóteles, que na sua *Poética* terá tido em vista contraditar essa acusação. Tal atitude estaria implícita na sua discutidíssima definição dessa forma de arte: “Tragédia é uma imitação da acção, elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada, com formas diferentes em cada parte, que se serve da acção e não da narração, e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a catarse de tais paixões.” Apalavra “catarse”, geralmente traduzida por “purificação”, e bem assim “hamartia”, que aparece mais adiante nas regras para a escolha da figura principal, e que se pensa equivaler a “erro involuntário”, são dois conceitos-base cujo sentido exacto continua em discussão (ἁτράγικο). Quanto à sua estrutura, a T. consta de prólogo (anterior à entrada do coro); episódio e estásimos ou odes corais (em número variável e alternando uns com os outros); êxodo (saída dos actores e do coro). Os cantos podiam ainda tomar a forma de *kommos* ou lamentação em comum do coro e da cena. Em Eurípides abundam as monódias ou canto solo dos actores, acompanhado à lira. Eram faladas as partes em trímetros iâmbicos ou em tetrâmetros trocaicos (prólogo e episódios); cantadas, com acompanhamento de flauta, as odes corais em metros líricos; em recitativo, os anapestos e ainda os iambos ou troqueus no meio das líricas. Da música, que era composta também pelo dramaturgo, apenas resta um breve trecho do *Orestes* e outro da *Ifigénia em Áulide*, ambos de Eurípides, além de alguns excertos de obras da época helenística. Da dança, que pertencia a essas mesmas partes, quase nada se sabe. Quanto à lei das três unidades (de acção, de tempo e de lugar), só a primeira é definida na *Poética*; as outras vêm dos seus comentadores do séc. XVI.

Deve sublinhar-se que, quando se fala da “tragédia grega”, nos referimos ao pequeno número de peças completas chegadas até nós, das muitas dezenas que compuseram, - sete de Ésquilo, sete de Sófocles, dezoito de Eurípides (das quais uma não deve ser autêntica) e um drama satírico desse mesmo autor -, todas levadas à cena entre 472 a. C. (data da estreia de *Os Persas* de Ésquilo) e 401 a. C. (representação póstuma de *Édipo em Colono* de Sófocles). Dos primeiros concorrentes, como Téspis, Quérilo, Frínico e Pratinas, pouco mais se sabe do que os seus nomes. (Existe ainda o fragmento de Giges, de trecho histórico, cuja data é discutida.) Para outros autores do séc. V a. C. e os muitos que se seguiram ao longo dos sécs. IV e III a. C., a situação é semelhante. Por outro lado, se os Atenienses entendiam que estes festivais eram uma realização da sua cidade, sabe-se que o próprio Ésquilo foi convidado por Hierão de Siracusa a apresentar obras nesse local da Sicília e que muitas outras cidades gregas montavam espectáculos semelhantes, pelo menos a partir de c. 300 a. C. Mas a razão de se preservarem obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides vem da excelência desses autores, reconhecida pelo menos desde que em 386 a. C. foi instituído nas Grandes Dionísias um concurso oficial de peças antigas. Foram esses mesmos três poetas que foram incluídos no chamado cânone alexandrino, e, por essa via, perpetuados.

**2. Romana.** Uma tradição dramática de origem itálica ou talvez etrusca pode ter existido. Mas a T. romana surge por imitação, ou tradução, da grega com L. Andronico (III séc. a. C.) que é simultaneamente poeta trágico, cómico e épico. As suas T. ligam-se de preferência ao ciclo troiano (*Aquiles, Ajax, O Cavalo de Tróia*) ou ao dos Atridas (*Egisto, Hermíone*), sem esquecer alguns temas de romance e aventura, como parecem sugerir os títulos *Andrómeda, Dánae, Ino e Teseu*. Os fragmentos que chegaram até nós totalizam c. 40 versos. Gneu Névio (séc. III a. C.) cultiva igualmente a T. e a comédia e é também poeta épico. Ainda era representado no tempo de Cícero. Parece ter sido o criador da *fabula praetexta*, a T. de tema histórico nacional que tira o nome da *toga praetexta* usada pelos altos magistrados da República Romana. Um artista de gosto mais apurado, fruto do convívio do círculo dos Cipiões, é Q. Énio (III-II sécs. a. C.), cujos versos Cícero gosta de citar. Com Énio se acentua a preferência pelo teatro de Eurípides que vinha já dos começos da dramaturgia romana. Também Énio se especializa e parece não se interessar pela comédia, ao contrário do que haviam feito os seus dois predecessores. Seu sobrinho M. Pacúvio é mais universal nas fontes da sua obra T. a que igualmente se dedica, com exclusão da comédia. Mas o mais significativo dos cultores da T. na época republicana é L. Ácio (II-I séc. a. C.) que Cícero ainda conheceu pessoalmente. Chegaram-nos dele 660 versos de T. de títulos conhecidos, além de 44 de T. desconhecidas. De uma praetexta intitulada *Brutus* sobre a queda do rei Tarquínio, há 23 versos quase seguidos. A linguagem de Ácio revela um claro esforço no sentido do uso artístico do vocabulário latino e da criação de um estilo nobre para a T. na época de Cícero o teatro trágico perdera já muito do seu prestígio em favor do mimo (P. Siro) e as peças representadas continuavam a ser as dos antigos autores, desde Névio. Numa das suas cartas (*Ad Fam.*, VII, 1), o famoso orador conta a inauguração do teatro de Pompeu, em 55 a. C., e a representação de duas peças, uma *Clitemnestra* e um *Cavalo de Tróia*, onde o desfile de centenas de mulas de transporte, na primeira, e três mil canjirões de vinho, na segunda, constituía mais um cortejo para pasmo da multidão do que um espectáculo teatral digno desse nome. Os homens com inclinações literárias entretinham-se a compor T. por distracção, mas não as faziam representar. A decadência do drama trágico é uma das preocupações de Horácio, ao redigir a *Epístola aos Pisões* (*Ars Poetica*), no começo da época imperial. Dessa altura, há notícias do *Tiestes* de Vário Rufo, o amigo de Virgílio e Horácio. Essa T. representada nos jogos com que foi celebrada em 29 a. C. a vitória de Ácio, passava por uma obra-prima que sofria comparação com as melhores peças gregas (Quintiliano, 3.8.45, 10.1.98; Tácito, *Diálogo dos Oradores*, 12). Infelizmente, não chegou até nós. Mas um *Tiestes* encontra-se entre as peças de: Aneu Séneca, embora não seja das mais notáveis do autor. O

tema, já de si cruento, do crime que fez esconder de horror os raios do sol “... da seva mesa de Thyestes / Quando os filhos por mão de Atreu comia” (*Os Lusíadas*, III, 133, 3-4) é tratado em Séneca com todos os requintes de uma crueldade sanguinolenta, retoricamente declamada. Ignora-se a fonte do *Tiestes* do cordovês. As suas peças restantes imitam os grandes trágicos gregos: Ésquilo (*Agamémnon*), Sófocles (*Édipo* e *As Fenícias*), Eurípides (*Hércules Furioso*, *Troianas*, *Medeia*, *Fedra*). O *Hércules no Eta* pode não ser de Séneca e a *Octávia*, T. *praetexta* que anda nos mss. Com as suas obras, e a única completa nossa conhecida, não lhe pertence com certeza, quer por motivos estilísticos, quer porque Séneca é uma das personagens. O seu teatro foi escrito mais para a declamação de sala do que para o palco. Daí os longos monólogos, em cuidados trímetros iâmbicos, que constituem trechos literários, por assim dizer, independentes e escritos com grande atenção ao pormenor. Apesar de compostas em verso, as falas das personagens assemelham-se a exercícios de oratória, não desprovidos, aliás, de força dramática. A palavra conta mais do que a acção e os conflitos são antes descritos com eloquência por personagens sentenciosas do que vividos perante o público. Ao mesmo tempo, essa linguagem empolada, com a sua tendência para o exagero, cria um clima de ódio e violência, documentado também na epopeia do tempo (Lucano). Assim, os acontecimentos contemporâneos dão vida às figuras mitológicas da T. grega. Quando Séneca pinta vícios como a ambição e o ódio é o seu discípulo Nero que parece estar-lhe no pensamento; e o amor de Fedra, o ciúme de Medeia, podem muito bem corresponder aos sentimentos que animavam mulheres poderosas e indomáveis como as imperatrizes Messalina e Agripina. Por outro lado, os heróis míticos alimentam-se da reflexão filosófica de Séneca estoíco. Em contraste com as surpresas, desenganos e decepções da vida dos grandes, o dramaturgo louva a existência calma e descuidosa dos humildes, dos que se contentam com a sua situação e cortam asas às ambições desregradas. Exalta o sábio que “segue a natureza como guia”, leva uma vida simples, no convívio de familiares e de um círculo de amigos escolhidos; que é generoso e humano com todos, incluindo os escravos; capaz de vencer o Destino (*Fatum*), pela sua constância na adversidade, e, por isso mesmo, menos deprimido pelos revezes da Fortuna; que por uma vida inteira dignamente vivida, encara a morte com confiança haja o que houver para além dela. O elogio da existência modesta e feliz, tópico corrente da poesia da época de Augusto, aparece glosado em Séneca, tanto por personagens como pelo coro. Este, alheio às correspondências métricas da T. grega, lembra nos temas e nos ritmos certas odes de Horácio. A influência de Séneca foi profunda no teatro trágico europeu, do Renascimento em diante, p. ex., em Shakespeare, Corneille, Racine, etc. E, naturalmente, no teatro neolatino, nomeadamente no teatro jesuítico de M. Venegas e Luís da Cruz; e ainda na *Tragoedia Ioannes Princeps* de Diogo de Teive, que irá influenciar *A Castro* de António Ferreira.

**3. Medieval.** a) *Sobrevivência clássica.* Quando o Império Romano soçobrou, já a T. clássica se tinha degradado sob a influência do  $\mathcal{A}$ Circo e de outros espectáculos populares, como as  $\mathcal{A}$ telanas, a  $\mathcal{A}$ antomima, etc. Todo esse teatro degradado, “sacrário de Vénus”, suspeito de idolatria e das maiores imoralidades (Tertuliano, *De Spectaculis*), concitava as invectivas dos padres da Igreja (p. ex., Sto. Agostinho, *A Cidade de Deus*), mas a Idade Média levou tempo a encontrar outra forma de espectáculo que o substituísse sem atentar contra a piedade e a moral dos fiéis. Entretanto, no seio da própria Igreja, tanto bizantina (de expressão grega) como romana (de expressão latina), homens doutos foram escrevendo os seus modelos clássicos tragédias de carácter religioso em que eram versados temas extraídos das sagradas Escrituras. Seis cenas (280 versos) de uma T. escrita em grego por um poeta judeu, de nome Ezequiel, sobre o Êxodo (*Exagoghè*, datável de antes do séc. IV) constituem prova mais remota da existência desse teatro. As T. de Apolinário, o *Velho*, imitadas de Eurípides, perderam-se. Este poeta viveu no séc. IV, como S. Gregório Nazianzeno, a quem foi atribuída (hoje crê-se que se trata de uma composição do séc. XI) uma T. sobre a Paixão de Cristo (*Christos Paschon*) recheada de hemistíquios de Ésquilo, Licofrón, Eurípides e de outros poetas trágicos gregos. A S. João Damasceno (sécs. VII-VIII) e a outros escritores da Igreja grega foram também atribuídas tragédias cujos textos se teriam perdido. Quanto à contribuição da Igreja latina para a sobrevivência clássica no teatro medieval são assinaláveis os pequenos dramas de Hrosvitha, monja beneditina alemã do séc. X, nos quais se reconhece a influência de Terêncio e Séneca.

b) *O teatro trágico da Idade Média.* Apesar de a Igreja ter invectivado o teatro, foi da celebração dos mistérios cristãos que ele surgiu de novo na Idade Média, com características autóctones. O género que no contexto do teatro medieval se pode considerar equivalente (não idêntico) à T. clássica é o chamado *mistério* da Paixão, surgido na evolução do *drama litúrgico*, cuja origem foi precisamente a celebração da missa. O tema desses mistérios era a paixão, morte e ressurreição de Cristo, desenvolvido com base em fontes diversas, principalmente a Bíblia, e recolhendo vasto número de episódios da história da Criação e da Humanidade. Encontram-se documentados em quase todas as literaturas europeias, sendo porventura a francesa a que apresenta os exemplos mais acabados (de Mercadé, Gréban e J. Michel, no séc. XV). O auto de Gil Vicente *Breve Sumário da História de Deus* documenta a sua existência na literatura portuguesa do séc. XVI. Outras celebrações do ciclo litúrgico (hagiológico) deram origem por toda a Europa aos milagres, às laudes e outras representações sacras italianas, aos  $\mathcal{A}$ autos portugueses e espanhóis, etc., em que por vezes é vibrada, com maior ou menor intensidade, a corda trágica. Também a moralidade inglesa, que difere substancialmente da  $\mathcal{A}$ moralidade do resto do continente, assume frequentemente características trágicas, como, p. ex., *The Summoing of Everyman*, de autor anónimo. Citemos ainda, neste género de teatro, o *Auto da Alma*, de Gil Vicente. Os períodos áureos destes géneros dramáticos foram o séc. XIV (quanto ao milagre) e o séc. XV (quanto ao *mistério*, à *moralidade* inglesa e às *representações sacras* italianas).

**4. Moderna.** a) *A T. humanista.* Já no séc. XIV se tinham escrito em latim T. originais, imitadas sobretudo de Séneca. Isto aconteceu primeiro na Itália onde, naturalmente, a tradição clássica tinha raízes mais profundas, com, p. ex., A. Mussato (*Eceneris*, 1315), L. Romanni da Fabriano (*De Eccidio urbis Caeserae*, 1377), G. Manzini della Motta

(*Tragédia*, 1387) e A. Loschi (*Achille*, 1390). Dos seus continuadores no séc. XV podem menciona-se, entre outros, L. Dati (*Hiempsal*, 1442), L. de'Nobili, C. Verardi, etc, e, no século seguinte, A. Telesio e G. Flaminio. O fenómeno expandiu-se na Europa, com idênticas características, inclusive em Portugal, onde, no séc. XVI, se representou uma T. de assunto nacional em latim (*Ioannes Princeps*) de Diogo de Teive. O teatro jesuítico prolongou a prática da T. em latim até meados do séc. XVIII. Precedido pelo teatro novilatino que os protestantes alemães utilizavam como instrumento das ideias reformistas (exemplo: Gnaepheus, *Acolaustus*, 1530), este teatro, ao serviço da Contra-Reforma, notabilizou-se pela magnificência barroca das suas encenações. Desenvolveu-se em toda a Europa, nomeadamente na Itália (S. Tuccio, *Nabuchodonosor*, 1562), na Alemanha (J. Biedermann, *Cenodoxus*, 1606), na França (Caussin, *Hermenegildus*, 1624), na Espanha (Juan Bonifácio, *Tragoedia Isabelis*), etc., e teve grande vitalidade em Portugal, onde revelou um grande poeta dramático, o P.<sup>e</sup> Luís da Cruz (*Sedecias*, 1576). O latim foi sendo progressivamente substituído pelas línguas nacionais dos diversos países, mas não coube ao teatro jesuítico a iniciativa de introduzir o vulgar na T. humanista. Com efeito, a T. humanista em vulgar foi na Itália (no fim do séc. xv, quando a Companhia de Jesus ainda nem existia) que surgiu primeiro, com uma composição de Cammelli (também chamado Pistóia) intitulada *Philostrato e Pamphilio*. Nunca chegou a ser representada. São mais conhecidas a *Sofonisba* e a *Rosmunda*, respectivamente de G. Trissino e de G. Rucellai, concluídas ambas em 1515. A *Orbecche*, de G. Giraldo Conzio, foi a primeira a subir à cena, em 1541. S. Speroni terminou no ano seguinte a T. *Cenace*, escrita dentro dos mias rigorosos princípios aristotélicos. Foi também notável, tanto pelo seu valor estilístico como pelas virtualidades dramáticas, a *Semiramis* (1582), de M. Manfredi. Pela representatividade dos seus autores, devem ainda mencionar-se *Orazzia* (1546), de Aretino, e *Re Torrismondo* (1586), de Tasso. *Cléopâtre Captive*, 1552, de E. Jodelle, foi a primeira T. regular em vulgar a ser representada em França. A. de Montchrestien escreveu depois *Les Juives* (1582), geralmente considerada a obra-prima da T. francesa do séc. XVI. A T. humanista em vulgar mais perfeita de todo o teatro europeu da época é, no entanto, a *Castro*, do português António Ferreira. Na Espanha houve outros representantes do género (Pérez de Oliva, Cristóbal Virués, Juan de la Cueva, etc.), um dos quais, J. Bermúdez, imitou de muito perto A. Ferreira em duas T.: *Nise lastimosa* e *Nise Laureada*. Na Inglaterra a primeira T. de assunto profano surgiu 10 anos depois da *Cléopâtre* de Jodelle, na sequência de representações de Séneca (no original). Intitulava-se *Gorboduc* e fora redigida por Th. Norton e Th. Sackville. Séneca, de todos os autores trágicos greco-latinos, foi aquele que na Inglaterra se tornou o modelo preferido dos trágicos humanistas, tal como, de resto, em quase toda a Europa onde o teatro pagou tributo à Antiguidade.

b) *A fábula mitológica, a pastoral e o melodrama*. O teatro do Renascimento não se resumiu, porém, à imitação servil dos modelos clássicos. Foi, p. ex., sob a influência, por um lado, das representações sacras, e, por outro, das pastorelas (reminiscência medieval das *Bucólicas* virgilianas) que Poliziano compôs a sua *Favola di Orfeo* (1480) para diversão e deslumbramento da letrada corte dos Gonzagas. Desse modo criou um novo género teatral, a fábula mitológica, que logo teve seguidores. Os italianos julgaram que, por essa via, também chegariam à T. clássica. A  $\nearrow$ pastoral ou drama pastoril surgiu desse equívoco (Tasso: *Aminta*; Guarini: *Il Pastor Fido*). Foi ainda no intento erudito de reatualizar a T. na sua genuidade clássica que a pastoral se transformou no séc. XVII em  $\nearrow$ melodrama, com a extensão do canto (que, na pastoral, era restrito aos *intermezzi* e a passos do texto pouco importantes ao nível da acção) a toda a peça. Os primeiros melodramas, no tempo ainda chamados T., foram a *Dafne* (1594) e a *Euridice* (1600), de O. Rinuccini. O êxito destas primeiras experiências não foi muito grande, mas o novo género ganhou popularidade a partir de quando Monteverdi musicou outras T. do mesmo estilo. Metastásio, no séc. XVIII, foi o último grande poeta trágico que cultivou o melodrama. As suas T. tiveram grande influência no teatro europeu. Este género, depois de Metastásio, bifurcou-se em caminhos diferentes, num dos quais a música manteve o lugar privilegiado que já lhe tinha dado Monteverdi (este foi o caminho da  $\nearrow$ Ópera), prevalecendo, no outro, o texto literário sobre a partitura musical, surgindo em consequência, na fase da degenerescência do drama burguês, o dramalhão patético e vociferante que deu origem ao termo pejorativo de *melodramático*.

c) *A comedia espanhola*. Diversamente da Itália, que criou a fábula mitológica, a pastoral e o melodrama no seu afã de reatualizar a lídima T. clássica, a Espanha criou a sua *comedia*, fechando *con tres vueltas de llave*, segundo a expressão de Lope de Veja, as regras aristotélicas. De facto, as raízes da *comedia* são medievais, posto que os seus autores não estivessem isolados da Europa renascentista. Não é difícil, de resto, encontrar incidências italianas na *comedia*. Contudo, a Espanha tinha da vida um sentimento trágico peculiar em que a Honra desempenhava um papel comparável ao que o Destino tinha desempenhado no sentimento trágico dos gregos. A T. surgia quando a Honra, p. ex., entrava em litígio com o amor, ou com o serviço do rei ou de Deus. Para um espanhol jamais havia hipótese de conciliação se a Honra era um dos termos do conflito. Citemos algumas “comedias”: *El Mejor Alcalde, el Rey e Fuenteovejuna*, de Lope de Veja; *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra*, de Tirso de Molina; *El Médico de su Honra* e *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón. O séc. XVII foi o período áureo deste teatro extraordinariamente popular.

d) *O drama isabelino*. Como a Espanha, também a Inglaterra, após ter traduzido e imitado Séneca e outros clássicos, veio a criar o seu próprio teatro renascentista, onde a T. ocupou lugar de relevo. Os poetas dramáticos da corte importaram da Itália a pastoral (entre outros J. Lyly e G. Peele), mas o carácter do povo inglês da época, curtido na experiência de guerras civis e de perseguições religiosas ferozes, era mais sensível à violência, aos crimes sinistros, ao desbordo sanguíneo das paixões excessivas do que ao  $\nearrow$ euifismo das peças mitológicas ou pastoris daqueles e de outros *university wits*. Daí que tivesse tido maior influência no desenvolvimento do drama isabelino a obra trágica de Séneca, traduzida para inglês durante o terceiro quartel do séc. XVI (1559-1567), do que os lânguidos entretenimentos cortesãos dos humanistas italianos. O drama isabelino teve o seu surto por volta da subida ao

trono de Isabel Tudor, mas o apogeu foi alcançado no reinado de Jaime I, surgindo no reinado seguinte (Carlos I) os primeiros sinais da decadência. Características gerais da T. isabelina – quanto à estrutura: o desprezo, maior ou menor, pelas regras clássicas das unidades, sobretudo pelas de lugar e de tempo; quanto ao conteúdo: predileção pelos assassinios, pela violência, pela vingança. Nas *revenger's tragedies* a vingança assume na motivação da acção uma importância comparável ao Destino na T. greco-latina e à Honra na *comedia* espanhola. Os maiores dramaturgos desse período do teatro inglês foram, na época isabelina, Ch. Marlowe e Th. Kid; no período jacobita, além de Shakespeare, o maior de todos, G. Chapman, J. Werster, C. Tourneur, etc., e na época de Carlos I, entre outros, J. Ford, o mais dotado dos dramaturgos do *caroline stage*.

e) *Classicismo*. Enquanto às regras clássicas a Itália insuflava o espírito próprio da Renascença e a Espanha e a Inglaterra as fechavam com três voltas de chave, a França limitou-se a importar o estilo das pastorais italianas e a desleixar o rigor clássico sem outra razão além do respeito pela inspiração e o gosto. Mas, apesar da grande popularidade de Hardy, a França estava longe de ocupar no teatro europeu um lugar equiparável ao que a Inglaterra ocupava com o drama isabelino e a Espanha com a *comedia*. Encontrou, todavia, no regresso à disciplina clássica o terreno propício ao desenvolvimento do seu espírito de geometria, do seu racionalismo cartesiano, do seu culto da claridade e da ordem. J. de Mairet encontra-se na fase inicial do retorno às regras aristotélicas, defendendo-as teoricamente (prefácio à pastoral *Silvanire*, 1631) e podo-as em prática com rigorosa fidelidade (*Sophonisbe*, 1634). Nessa altura Corneille era já um comediógrafo brilhante, mas não tinha ainda encontrado a sua vocação trágica; o Cid, no entanto, ia aparecer pouco depois (1636). Não era ainda uma T., pois tinha um desfecho feliz e o próprio Corneille a designou de *tragicomédia*; mas já se anunciava o génio que ia em breve redimir o poeta trágico de *Médée* (1635). A sua concepção do trágico não se fundava na fatalidade: era a glória, não o Destino, o móbil da acção nas suas T. e o seu móbil a vontade toda-poderosa: o herói corneiliano é o artífice do seu próprio destino. Racine, com *Andromaque* (1667), reencontrou o segredo da genuína emoção trágica, pondo novamente no palco o homem primido pelo Destino. Criticou, por isso (pref. à ed. dessa T. de 1668) o herói das T. de Corneille, senhor absoluto do seu destino; as personagens de todo o teatro raciniano são vítimas, não são heróis. O que aproxima os dois poetas é terem, tanto um como o outro, embora cada um à sua maneira, querido fazer, como desejava Racine, seguindo Boileau, “voir sur le théâtre la raison” (i. é, na linguagem da *Art Poétique*, a verdade): Corneille, buscando-a em situações “hors de l'ordre commun”; Racine, em situações o mais possível “vraisemblables”. Depois de Corneille e Racine a T. entrou em declínio. Crébillon ainda lhe deu algum brilho e, sobretudo, Voltaire, cuja influência ultrapassou, não só em França, o fim do séc. XVIII. Nenhum dos seus discípulos directos logrou, porém, reabilitar a T. Se quisermos falar da T. depois de Voltaire, teremos de a ir procurar à Itália, foi, de facto, aí que ela teve a sua apoteose, com V. Alfieri. Tendo criado a pastoral e o melodrama, as tentativas dos petas italianos para realizar T. propriamente ditas tinham sido frustradas no séc. XVII. Só, talvez, Carlo Dottori conseguiu atingir a simplicidade clássica no teatro do séc. XVII: o seu *Aristodemo* ficou sendo, por isso, a obra-prima do classicismo italiano antes de Alfieri. De resto, Corneille e Racine tinham invadido a Itália. A T. à *la française* implantou-se aí e foi necessário certo esforço para os italianos se libertarem do servilismo com que, por muito tempo, a imitaram. Esse esforço é já considerável em G. V. Gravina (*Della Tragedia*, 1715) e em P. G. Martello. A melhor T. do séc. XVIII, anterior ao aparecimento de Alfieri, foi, porém, a *Mélope* (1713) de S. Maffei. A influência francesa ainda se fez sentir, apesar disso, durante meio século. Só entre 1775 e 1786 surgiu uma vintena de T. assinadas por V. Alfieri. Escritas segundo as regras aristotélicas, punham em cena um número mínimo de personagens (nunca mais de seis) e empregavam um estilo denso e conciso. Alfieri tirava, todavia, dessa miserável austeridade de meios efeitos de uma grandeza e de uma veemência que, não obstante o seu propósito classicista (aliás cumprido), revelaram a alma romântica, mais do que das personagens (que no fundo se pareciam todas um pouco), do próprio autor. A influência dos clássicos franceses teve ainda um papel importante na revitalização do teatro alemão na primeira metade do séc. XVIII, através do magistério teórico de J. C. Gottsched e, sob a sua orientação, da actividade da companhia de Carolina e Johannes Neuber. Desde o fim da Guerra dos Trinta Anos (a partir de meados do séc. XVII), a vida alemã tinha começado a afrancesar-se, sobretudo ao nível da etiqueta e dos costumes aristocráticos e do gosto da alta burguesia. Os *Englische Komödianten* e os *commici dell'arte* italianos passaram, em consequência, a ter como concorrentes, de aí em diante, as companhias francesas. Alguns poetas tentaram, entretanto, oferecer aos palcos alemães uma literatura dramática nacional, mas o que aconteceu foi Martin Optiz importar o melodrama italiano (*Daphne*, 1627, segundo o modelo de Rinuccini) ou, mais tarde, A. Gryphius aparecer isolado com as suas T. senequianas, sem personagens vivas, mas notáveis pela simplicidade da sua concepção e pela fluência do estilo. Quando Gottsched iniciou a sua cruzada classicista, os palcos alemães estavam, ainda infestados de arlequinadas à italiana e das popularíssimas *Haupt und Staats Aktionen*. Foi contra esse teatro popular (e de mau gosto, segundo Gottsched) que a campanha do erudito prof. da Univ. de Leipzig se desenvolveu, propondo a salvação do teatro alemão pelo estudo do classicismo francês. Ele próprio escreveu uma T., *Der sterbende Cato*, 1732. A Inglaterra foi igualmente receptiva à influência do classicismo francês após a Restauração (1660). As trads. de Corneille e de Racine chegaram a rivalizar com os originais de Shakespeare. Estes tiveram de ser refndidos ao gosto classicista para serem aceites pelo novo público. Davenant e Dryden encarregaram-se dessa tarefa. Dryden foi um defensor das regras aristotélicas (*Of Dramatik Poesie*, 1668), mas do que a sua obra é representativa – sendo o melhor exemplo Aureng-Zebe, 1675 – é da *heroic tragedy*, fruto da inseminação do classicismo francês na tradição do drama isabelino. A *heroic tragedy* conheceu grande voga nos palcos ingleses entre o início da Restauração e o fim do século. Nas melhores T. de Ottway (*The Orphan*, 1680, e *Venice Preserved*, 1682) os temas e a atmosfera são, de novo, os da época isabelina, com os seus turbamentos

sexuais e os seus crimes sinistros. Esta sobrevivência dos temas e das atmosferas da época isabelina prolongou-se até meados do séc. XVIII. Quanto à *heroic tragedy*, não teve seguidores após o séc. XVII. No séc. XVIII a tendência era para o classicismo francês, mas nesta linha a T. inglês a fez figura de parente pobre ao lado da comédia. O classicismo também penetrou na Espanha por via francesa. É certo que foi sobretudo aos italianos que I. de Luzán foi buscar as “reglas de la poesia en general y de sus principales espécies” para redigir a sua Poética (1737), mas eram os autores franceses que ele admirava e com os quais ilustrou a sua doutrina. De qualquer modo, a Espanha procurou renovar no se’c. XVIII o seu teatro com as regras clássicas, adaptando Voltaire, Alfieri, Kotzebue, etc., e (como Davenant e John Bryden na Inglaterra em relação a Shakespeare) refundindo, segundo os modelos greco-romanos, Lope de Vega e Calderón. Claro que não faltaram também as T. originais. Foram seus autores F. Martínez de la Rosa, N. Fernández de Moratín, I. López de Ayala, José Cadalso, M. Jovellanos, N. A. de Cienfuegos, etc. Em Portugal, o classicismo foi adoptado sobretudo pelo arcades que, naturalmente, traduziram Corneille, Racine e outros clássicos franceses. Foram ainda os arcades que formularam as teorias classicistas no séc. XVIII, como Cândido Lusitano e M. de Figueiredo e ainda, entre outros, Correia Garção. A eles se deve copiosa produção dramática que, todavia, não prima pela qualidade, excepção feita à nova *Castro*, de Reis Quita, ao *César*, de T. Gomes de Carvalho, às numerosas T. de Manuel de Figueiredo, etc. Das T. de Correia Garção *Sofonisba* e *Régulo* só restam os títulos. Os novos arcades prolongaram, sem brilho, o classicismo até à transição do século (Freire Barbosa, França Amaral, Xavier Botelho, J. Agostinho de Macedo, etc.). A T. clássica ainda foi, já no horizonte do romantismo, cultivada por Almeida Garrett (*Xerxes*, *Lucrecia*, *Afonso de Albuquerque*, *Méroe*). Apud M. H. Rocha Pereira 1; A. Costa Ramalho 2; Eduíno de Jesus 3 e 4, 2003: 543-554 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 29. Sobre a tragédia veja-se ainda W. Burkert (1977), *Geschichte der griechischen Religion*. Stuttgart. Berlin, Kohlhammer. (Trad. Port. 1993. Lisboa.) Veja-se ainda de Pierre Grimal (1978), *Le Théâtre Antique*. Paris, Presses Universitaires de France.

– E uictorias e os <triumfos dos> reis uencidos per elle E <as> / calamidades dos mesmos reis: notar o polissíndeto.

– Tragedia ou de trago pala/ura grega que quer dizer bode: De acordo com o *Dictionnaire Grec Français* de A. Bailly (27.ª edição, Paris, Hachette, 2000, p. 1951, o termo ‘tragédia’ significa ‘canto do bode’, ‘canto religioso que era acompanhado de um sacrifício nas festas em honra de Baco’.

– Hugo / de São Vitor: «**Hugo de São Vitor** – Pensador escolástico (Saxónia, c. 1096 – 1141). Foi aluno (1118), mestre (c. 1125) e prior (1133) da Abadia de S. Vitor. Humanista, filósofo, teólogo e místico na linha platónico-agostiniana tradicional, é o primeiro grande representante da Escola Vitoriana e procura uma visão sintética do saber. Tributário do dualismo platónico, vê no homem uma função mediadora entre o corpo e o espírito. Distingue a Filosofia e a Teologia pelo objecto (as ciências profanas tratam das obras da criação, a Escritura divina das obras da restauração) e pelo método (“o lógico antes entende e depois crê, o teólogo antes crê e depois entende”), mas encontra que se continuam: os mistérios da fé são superiores, nunca porém contrários à razão. Em Teologia Natural prova como a alma, a partir da consciência do próprio existir contingente, atinge a existência do ser necessário, Deus, cujos atributos estabelece por um processo que anuncia as três vias tomistas da afirmação, negação e eminência. Nas obras de carácter místico e depois de mencionar os três modos de visão (ver o mundo, ver-se, ver Deus), mostra como, através da *cogitatio*, *meditatio* e *contemplatio*, o homem se eleva até Deus, alcançando pela via mística o grau supremo e perfeito do conhecimento e amor. Entre as obras atribuídas a H. S. V. conta-se o *De Bestiis et aliis rebus* (P. L., 177, 13-166) que serviu de base ao código iluminado português conhecido por “Livro das Aves”.» Apud J. Ribeiro Dias 2000: 118 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 15.

– fabulas: Tal como na *Poética* de Aristóteles. Para D. António de Ataíde ‘fábula’ deve entender-se, como ‘enredo’, ou seja, a história organizada em entrecho ou intriga, o conjunto de acontecimentos ou momentos essenciais da acção limitada no poema. Cf. Valentín García Yebra (1999), *op. cit.*, 243. Veja-se ainda Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, 37.

– Alcman: «**Álcman** – Poeta do lirismo coral grego de meados do séc. VII a. C. Provavelmente oriundo de Sardes da Lídia, vive em Esparta onde desenvolve o novo género em que a palavra, a dança e a música se exprimem em íntima aliança. Nessa altura, a pátria de Licurgo ainda não é o deserto cultural das eras posteriores. Capital do espírito da Grécia continental, nela florescem, a par das artes plásticas, “as artes da duração”, trazidas dos vários quadrantes do mundo helénico. Nos poemas que de A. até nós chegaram, em geral fragmentos de parténios, não há alusões à guerra nem à história contemporânea. Nessas expressões de pura e despreendida arte, donzelas exaltam a beleza de algumas das companheiras, dizem as suas relações mútuas, celebram as grandes divindades da Lacónia – Hera, Ártemis, Helena, Hércules, Dioniso, os Dioscuros –, dirigem-se ao director do coro. Poeta vário de tom e tema, A. dá-nos, através de outras formas, um profundo sentimento da Natureza, o meio patriarcal em que habita, uma concepção do universo e da vida que as coordenadas do Destino e da Iniciativa rege: *Aisa kai Póros*.» Apud Manuel Antunes 1998: 1129, in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo. Edição Século XXI, Vol. 1.

– **Thepís:** Téspis (c. 550 a. C.). Dramaturgo grego, nascido em Icária (Ática), tendo sido o presumível criador da tragédia. Antes dele, os coros cantavam hinos em honra de Dioniso. Foi sua a ideia de pôr um autor a representar o papel de Dioniso e a dialogar com o chefe do coro. Também se julga que introduziu as máscaras trágicas, que permitiam que o mesmo actor pudesse desempenhar vários papéis. Representou em Atenas antes da morte de Sólon (558?) e chegou a ver o drama tornar-se uma instituição estatal, o que se deve a Pisístrato no ano de 535. Cf. A. Pickard-Cambridge (1953), *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford, Clarendon Press.

– **Epigene:** Epigene de Sicione foi um antigo dramaturgo grego que viveu antes de 535 a. C. Contemporâneo de Téspis (ou pouco antes) foi o autor, juntamente com Árion de Metomna, do processo que transformou o ditirambo satírico (canto coral) em tragédia. É considerado, por algumas fontes, como um dos primeiros poetas trágicos; comumente, no entanto, não é considerado como um verdadeiro tragediógrafo.

Árion ou Aríon, poeta lírico grego, de duvidosa existência histórica (c. 600 a. C.). Árion teria nascido em Metomna (ilha de Lesbos), mas viveu principalmente em Corinto, na época do tirano Periandro, sendo citado como o primeiro escritor de ditirambos do mundo grego. A obra "Suda" atribui-lhe também a invenção dos coros satíricos e a autoria de dois livros de Proémios. Se existiram, essas obras perderam-se no tempo.

– **Aristoteles:** «**Aristóteles – 1. Vida.** A. (Estagira, 384 – Cálcis, 322 a. C.), filho de Nicómaco, médico de Amintas II da Macedónia, embora tenha nascido Estagira, colónia Jónica na península da Calcídia, é natural que tenha passado a infância na corte de Pela. A origem e o ambiente dos primeiros anos devem ter-lhe dado aquele sentido da observação e do concreto que será uma das características dominantes do seu pensamento e que para sempre o situará frente ao “idealismo” do Mestre. Por morte do pai deixado à guarda de um tutor, este enviou-o para Atenas a estudar na Ἰ Acadēmia, onde permaneceu até à morte de Platão (348-347), primeiro, como estudante, começando por receber a marca de Eudoxo de Cnido, cientista eminente que substituirá o Fundador – ao tempo ausente na Sicília –, depois, como investigador, com certa autonomia, finalmente como professor, talvez de Retórica. É de c. 361 um diálogo seu, *Da retórica*, em que ataca a a escola rival orientada por Isócrates. Com o desaparecimento de Platão e a sua sucessão por Espeusipo, testa da Academia, A., seu adversário ideológico, aproveitando um convite de Hermias, tirano da Atarneia, parte para Asso, onde existia uma sucursal da instituição platónica. Aí permanece três anos, na companhia de Xenócrates, tendo desposado a sobrinha do tirano e realizando uma intensíssima actividade mental. Parte dos seus escritos de lógica, física e metafísica datam de então. Em 345, por morte de Hermias, A. tem de abandonar Asso e, provavelmente por sugestão de Teofrasto, instala-se na vizinha Mitilene. Na ilha de Lesbos, parece ter-se dedicado, sobretudo, à investigação biológica. Em 343-342, Filipe da Macedónia convida-o para preceptor de Alexandre. É na corte de Pela que A. deve ter sentido avivar-se o gosto pela análise sociopolítica. A isso o impelem não só a sua insaciável curiosidade como o dever de educar para a reflexão o jovem e impetuoso príncipe. Entre o mestre e o discípulo originam-se relações que ficarão para sempre amistosas mas algo distantes. Em 336-335, o mais tardar, cessam as funções de A. Morto Filipe, Alexandre sobe ao trono e o filósofo regressa a Atenas, onde funda uma nova escola: o “Liceu” ou “Perípato”. Nesse centro se reúnem manuscritos, numa forma que servirá de modelo às grandes bibliotecas helenísticas, se exibem mapas, se coligem espécies botânicas e zoológicas, se ministra o ensino. Segundo consta, A. lecionava, da parte da manhã, para os discípulos (ensino *acroamático* ou *esotérico*), da parte da tarde para o grande público (ensino *exotérico*). I. Düring (*Ar. in the anc. biog. Tradition*, 1957) põe em dúvida vários destes elementos tradicionais, sobretudo a existência do “Liceu” como instituição independente. Morto Alexandre (323), A., sentindo-se inseguro na pátria de Sócrates, refugiou-se em Cálcis, onde, pouco depois morreu, dando por testamento, liberdade aos seus escravos e pedindo para ser sepultado junto da primeira mulher. Das mais poderosas e completas inteligências de que reza a história. A. parece não ter possuído igual grandeza moral. **2. A questão aristotélica.** Há uma questão aristotélica como há uma questão platónica e uma socrática. Essa questão consiste, essencialmente em saber o que é que no *Corpus Aristotelicum* pertence ao Estagirita e qual a sua evolução. Neste século, os princípios de solução têm seguido três direcções maiores: a) W. Jäger, firmando-se na análise dos catorze livros da *Metaphysica*, estabelece para o itinerário mental de A. três fases: a *platónica*, a *metafísica* e a *experimentalista*; b) F. Nuyens, baseando-se no *De Anima*, embora divirja em aspectos importantes, conclui por um tríptico período semelhante; c) J. Zürcher expende uma tese revolucionária segundo a qual só seriam de A. os até agora chamados escritos da juventude, sendo os restantes de Teofrasto. Parecendo de excluir a orientação c), a solução deve ser buscada entre a) e b) com as correções que a pesquisa concreta for sugerindo. **3. O Corpus Aristotelicum.** Segundo D. Roos, a obra de A. conserva de três obras para o grande público, por ele próprias dadas a lume; colectâneas de vária ordem, talvez organizadas pelos discípulos; obras científicas, por ele próprias escritas. Quase tudo o que de autêntico subsiste pertence a terceira. [...]» *Apud* Manuel Antunes 1998: 201-202 in Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 3. A Antiguidade legou-nos do Estagirita um corpus de obras verdadeiramente surpreendentes ligadas à Lógica, à Física, à Psicologia, à Biologia, à Metafísica, à Ética, à Política e Economia e à Retórica e Poética. «[...] *Retórica e Poética*. A última secção do *Corpus* compreende: *Arte retórica*, *Retórica a Alexandre* (obra peripatética mas não aristotélica) e *Da poética* (mutilada). Entre as ciências *poiéticas* – o Estagirita dividiu as ciências *teóricas*, *práticas* e *poiéticas* –, A. só tratou a poética e a retórica. À primeira dedicou ele especial atenção desde a juventude. Apesar de se opor tanto aos sofistas como a Isócrates e seus discípulos, que faziam da retórica rainha das artes, dando-lhe um lugar quase exclusivo na “paideia”, o Estagirita não a proscreveu como o fizera o filósofo do *Górgias*. O seu objecto, pensa ele, merece atenção. Sendo a retórica a arte de convencer

pela palavra, ao orador compete, antes de mais nada, selecionar e encadear os argumentos. Ligada à lógica e à ética, essa *tékhnē* é contrapartida (*antístrophos*) da dialéctica. O seu instrumento por excelência encontra-se no entimema e os seus campos de aplicação são três que formam os três géneros de eloquência: *deliberativo*, *judicial* e *epidíctico*. Tendo exercido uma enorme influência na cultura europeia desde o séc. XVI a fins do séc. XVIII, a *Retórica* de A., hoje abandonada; possui no entanto ainda elementos úteis, sobretudo de ordem psicológica. P. ex. a comparação entre a juventude e a velhice, no livro II. A *Poética* é de valor mais permanente. Composta na última fase da vida, condensando reflexões suscitadas por longas e atentas leituras dos épicos e dramaturgos gregos, sobretudo, as definições e as análises que nos dá são, em geral, de primeira ordem. O ponto é que sejam vistas no e através do contexto aristotélico e não através dos comentadores “clássicos” que lhe reduziram o âmbito. Para A. é, essencialmente, *imitação* (*mimesis*). Imitação a poesia épica, imitação a tragédia, imitação a comédia. A palavra “imitação” não significa, porém, decalque ou reprodução fotográfica. Significa recriação, porque a imitação também se estende ao “possível”; significa uma certa distorção do real porque a tragédia representa os homens “melhores” do que eles são e a comédia representa-os “piores” do que eles são.» *Apud* Manuel Antunes 1998: 207 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 3. Veja-se também A. López-Eire (2002), *Poética. Aristóteles*. Madrid, Ediciones Istmo, S. A. Observe-se ainda D. W. Lucas (1968), *Aristotle. Poetics*. Oxford, Clarendon Press.

– **platão**: «**Platão** – Filósofo fundador da Academia (428/427 – 348/347).

1. *Vida*. Acerca da vida de P. são mais as lendas do que os dados certos. Fixemo-nos nestes. P. nasceu em Atenas – ou em Egina – de família nobre que, pelo seu pai, ascendia a Codro e, pela mãe, a Sólon. Esse facto, relevado pelas degenerescências da democracia ateniense, depois de Péricles, fará de P. um defensor qualificado do regime dos “melhores”, que são, em geral, os menos numerosos ou mesmo, por vezes se reduzem à unidade. Teve a educação própria dos jovens aristocráticos do seu tempo, constando de “ginástica”, “música” – conjunto de artes a que presidem as nove Musas – e “retórica”, descoberta recente dos sofistas. *Apud* Manuel Antunes 2002: 1321 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 22. «Na idade de quarenta anos, cerca de 387, criou a “Academia”, que, com a escola retórica de Isócrates, fez de Atenas a educadora da Hélénia e constituiu o início daquela “vida universitária de Atenas” que durou oito séculos. O nome derivou-se do herói Academos, junto de cujo ginásio ensombrado por arvoredos, na estrada para Eleusis, se situava a pequena herdade que Platão dedicou aos trabalhos da escola. Por seu testemunho, a instituição perdurou provavelmente como fundação religiosa consagrada às Musas, e esta organização foi imitada no Liceu de Aristóteles, no Jardim de Epicuro e no Museu da Alexandria. Ali, durante quarenta anos, ele ensinou, debateu altos e subtis problemas com os discípulos favoritos e aperfeiçoou o estilo dos seus diálogos, até ao falecimento em 347.» *Apud* (s. a.) (s.d.): 89 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 22. A Academia funcionará até ao seu encerramento por Justiniano I, em 529 d. C. «[...] P. é um vasto e poderoso Nilo que corre, quase sempre, e desagua em delta e que só nos momentos das grandes cheias – v. g. na *República* – aproxima e une os seus braços. Por isso, as dificuldades são enormes, para não dizer insuperáveis, na exposição de um pensamento tão rico e evolutivo, tão complexo e tão difícil, tão vário e tão subtil. Pensamento de um grande artista, por outro lado, que utiliza materiais de muito diversa proveniência – grega e “bárbara” –, realizando, a um tempo, obra aberta e de convergência a tentar cingir, justificar e transcender a Natureza e a História, o indivíduo e o “grande Todo”, as cidades e os deuses.» *Apud* Manuel Antunes 2002: 1324-1325 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 22. Cf. Ainda G. C. Field (1969), *The Philosophy of Plato*. Oxford, Oxford University Press.

– **Republica Ateniense**: D. António de Ataíde refere-se à *República* (Πολιτεία, ou *Politeia*, no original grego). Foi escrita por volta de 380 a. C., e é particularmente rica em termos filosóficos, políticos e sociais. Em questão, está a busca de uma fórmula que garanta uma harmoniosa administração à uma cidade, mantendo-a livre da anarquia, dos interesses e disputas particulares e do caos completo. O local do diálogo é a casa de Polemarco, irmão de Lísias e Eutídemus, filho do velho Céfalo. Os principais personagens do diálogo são Sócrates; os dois irmãos de Platão, Glauco e Adimanto; Nicerato, Polemarco, Lísias, Céfalo e Trasímaco.

– **a tragédia he antiqüíssima E que não foi inuência de / Thepis ou phrinico**: «**Frínico** – Poeta trágico ateniense, o mais importante dos antecessores de Ésquilo. Da *Poética* de Aristóteles (1449 a) se deduz que ainda empregava só um actor, e, de diversos passos de Aristófanes, que os seus dramas eram belos e os versos harmoniosos. A Suda refere uma vitória sua nas Grandes Dionísias, entre 511-508 a. C., e fornece uma lista parcial das suas obras. De entre estas distinguem-se duas – caso raro no teatro grego – que desenvolviam temas da história contemporânea: *A Tomada de Mileto* e *As Fenícias*. A primeira, pondo em cena a recente perda daquela cidade da Jónia, causou tal sofrimento aos Atenienses que multaram o autor em mil dracmas e proibiram que tornasse a ser representada (Heródoto, 6.21); a segunda, que tinha como tema a batalha de Salamina, serviu de modelo a *Os Persas* de Ésquilo. Noutra peça sua, essa de entrecho mitológico, *Alceste*, se inspirou Eurípides para compor o drama, que se conserva, com o mesmo título.» *Apud* M. H. Rocha Pereira 1999: 1017 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 12.

Houve ainda um outro autor homónimo, mas que se dedicou à comédia: «**Frínico** – Poeta cómico ateniense, cuja primeira peça data de 429 a. C. Diversas vezes foi concorrente de Aristófanes às Grandes Dionísias e às Leneias, tratando por vezes temas semelhantes aos dele. Assim, o seu *Anacoreta* era uma comédia de evasão, como as *As Aves*; *As Musas* continuam, como *As Rãs*, uma crítica à obra dos grandes trágicos, motivada pela morte recente de Sófocles e de Eurípidas. *As Musas* ficaram em segundo lugar nas Leneias de 405, quando *As Rãs* ganharam o primeiro. De um modo geral, o autor era considerado de segundo plano; no entanto, alcançou algumas vezes o primeiro prémio. *Apud* M. H. Rocha Pereira 1999: 1017 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo, Vol. 12.

– Te/seo: Teseu, na mitologia grega, herói de Atenas e de Ática, filho de Egeu e Etra. Matou o Minotauro, dirigiu uma expedição contra as Amazonas, acompanhou os Argonautas, participou na caça ao javali de Calidónia, tratou de raptar Perséfone, esposa de Plutão, e protagonizou mil aventuras, que Plutarco sintetiza na sua biografia. Os Atenienses atribuem-lhe a união de todos os municípios da Ática. Tudo leva a crer numa existência real, ainda que mesclada com inúmeras lendas.

– Aschilo: «**Ésquilo** – o primeiro grande tragediógrafo grego (Elêusis, 525-524 a. C. – Gela, Sicília, 456-455). E. combateu em Maratona e Salamina, visitou por duas vezes a Sicília e participou nos *agones* trágicos desde os começos do século V. O seu prestígio de dramaturgo junto do público ateniense foi tal que às 13 vitórias por ele alcançadas em vida nos concursos se somaram muitas outras obtidas por aqueles que repuseram em cena as suas peças, após a sua morte. [...] Com ele, o modo poético “trágico”, que Suda diz ter sido descoberto por Aríon, é elevado à categoria de forma de arte, revestida da maior dignidade. O passo decisivo, dado pelo poeta na criação da autonomia da tragédia, consistiu na libertação desta em relação ao predomínio da lírica coral. Segundo o testemunho de Aristóteles na *Poética* (cap. 4), E. reduziu a importância do coro, atribuindo-lhe à parte falada o primeiro lugar. Este desenvolvimento do diálogo une-se naturalmente à sua criação do segundo actor, que dotou a representação trágica de novas possibilidades. Da vasta produção esquiliana (segundo Suda, Ésquilo escreveu 90 peças) restam sete tragédias completas que gozaram de especial favor na Antiguidade: *Persas* (472), *Prometeu, Sete Contra Tebas* (467), *Suplicantes* e a trilogia conhecida pelo nome de *Oresteia* (458), que compreende as peças *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*. Lamenta-se a ausência, neste conjunto, de um drama satírico, que permitisse aos modernos apreciar a grandeza de E. neste tipo especial de drama em que, conforme nos informaram os antigos, ele foi o mestre incontestado. Numerosos fragmentos atenuam, no entanto, esta deficiência da tradição. A tragédia de E. singulariza-se pela funda participação que nela tem o elemento divino. A acção do homem é interpretada dramaticamente através de um conflito que o opõe, mais do que aos outros homens, aos próprios deuses, instauradores de normas éticas que ninguém pode impunemente infringir. O problema do sofrimento do homem, que está no centro da dramaturgia esquiliana, é resolvido, assim, no sentido da responsabilidade total deste, que, pela culpa, atrai o castigo divino. Mas os homens, na tragédia esquiliana, não estão isolados; a estreita união das gerações firma entre eles laços invisíveis que os tornam solidários na culpa, como uma herança terrível. Daí a importância da culpa hereditária que leva muitas vezes uma geração à sua destruição total. Veja-se o caso da família maldita dos Labdácidas. Mas é sempre a assimilação pessoal de uma culpa que expõe o homem à inevitável expiação. O destino e a vontade pessoal formam, nesta tragédia, uma união indissolúvel, que traduz o mistério da existência do homem. A crítica que Aristófanes, nas *Rãs*, faz da dramaturgia de E. (e também de Eurípides) chama, de forma eloquente, a atenção dos modernos para as características especiais do estilo trágico esquiliano. A sublimidade – que não receia a obscuridade e até a ocasional dureza de expressão – é a nota dominante desta poesia, empenhada em traduzir altos pensamentos. Na realidade, E. tomou a sério a sua missão de poeta educador e não é pequeno mérito o seu ter concorrido com a sua arte para o enriquecimento da consciência moral e religiosa da sociedade ateniense do século V a. C. *Apud* Manuel de Oliveira Pulquério 1999: 1179-1180 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo. Edição Século XXI, Vol. 10. Veja-se ainda H. C. Baldry (1971), *The Greek Tragic Theatre*. London, Chatto & Windus.

– philíppides: Filho de Filocles, Filípides foi comediógrafo grego que nasceu em Atenas, onde viveu entre 335 a. C. e 301 a. C. As suas obras floresceram peculiarmente durante a 111.<sup>a</sup> Olimpíada (c. 336-333 a. C). É mencionado pelos especialistas como um dos seis principais poetas cómicos da Comédia Nova. Atacou o luxo e a corrupção que se vivia na sua época, defendeu as prerrogativas da sua arte e usou a sátira pessoal com um espírito que se aproxima do da Velha Comédia. Diz-nos Aulo Gélio, *Noites Áticas* 3.15.2., que a sua morte foi causada por uma alegria excessiva motivada por uma vitória inesperada numa competição dramática. Narrativas semelhantes são contadas sobre a morte de outros poetas, como, por exemplo, Sófocles, Alexis e Filémon. Terá escrito cerca de quarenta e cinco peças. Chegaram até nós quinze títulos. Os fragmentos das suas peças foram publicados por Meineke. Sobre Filípides veja-se Suda φ 345 e Aulus Gellius, *Noites Áticas* 3.15.2., já referido anteriormente. A propósito de Filípides em William Smith 1871: 646 in *A new classical dictionary of Greek and Roman biography, mythology and geography*. New York, Harper & Brothers, Publishers pode ler-se o seguinte: «**PHILIPPIDES** [...] **2** Of Athens, the son of Philocles is mentioned as one of the six principal comic poets of the New Comedy by the grammarians. He flourished about B.C. 323 Philippides seems to have deserved the rank assigned to him as one of the best poets of the New Comedy. He attacked the luxury and corruptions of his age, defended the privileges of his art, and made use of personal satire with a spirit approaching to that of the Old Comedy. His death is said to have been caused by excessive joy at

an unexpected victory: similar tales are told of the deaths of other poets, as, for example, Sophocles, Alexis, and Philemon. The number of his dramas is stated at forty-five. There are fifteen titles extant. [The fragments of his plays are collected by Meineke, vol ii., p 1116-24, edit. Minor.]»

– **theophrasto**: «**Teofrasto** – Filósofo e cientista (Ereso, ilha de Lesbos, 371 – 287 a. C.), foi discípulo, colaborador e, por fim, sucessor de Aristóteles na direcção do Liceu durante c. 34 anos.

Da sua vasta produção (Diógenes Laércio, 5.42-50 atribui-lhe 227 trabalhos) sobre religião, poética, ética, educação, retórica, matemática, astronomia, lógica, meteorologia, história natural, etc., só resta um pequeno número: *Os Caracteres*, *História das Plantas*, em nove livros, *Causas das Plantas*, em seis livros. *Sobre as Pedras*, *Sobre o Fogo*, *Sobre os Ventos*, *Sobre os Metais*, e obras sobre fisiologia humana. Se a primeira de entre estas é a mais famosa e a mais imitada (lembrem-se *Les Caractères* de La Bruyère), a segunda e a terceira dão-lhe o título de criador da Botânica. Efectivamente, T. é o primeiro a aplicar a esta área do saber a metodologia que Aristóteles usara para a Biologia, ou seja, faz um estudo sistemático das plantas, descrevendo-as e classificando-as (*História das Plantas*) e formulando uma fisiologia da vida vegetal (*Causa das Plantas*). Assim, distingue pela primeira vez o reino animal do vegetal, separa as plantas em fanerogâmicas e criptogâmicas, descreve os vários tipos de caule.

Entre as obras perdidas, as mais importantes, só conhecidas através de citações, são *As Doutrinas dos Físicos* (*Physikôn doxôn*) e *As Leis*, cada uma em 18 livros. O primeiro destes tratados, onde se fazia uma análise crítica das doutrinas dos filósofos, desde os pré-socráticos até Platão, deu origem à chamada transmissão doxográfica. É uma das maiores perdas dos escritos da Antiguidade, além de que dava início a uma das novas tendências da escola de Aristóteles, a de fazer história da ciência.

Como filósofo, T. parece ter formulado algumas críticas ao sistema de Aristóteles, designadamente à doutrina das causas finais, à qual entendia deverem fazer-se algumas limitações, e à teoria dos corpos simples. No que resta da *Metafísica*, encontra-se uma introdução aos problemas da imobilidade do Primeiro Motor e da sua relação com o *cosmos*. Na *Física* expunha uma teoria do movimento geral, bem como do dos corpos celestes e da alma, e estudava a questão da gravidade e do vácuo. Figura de grande autoridade, prof. de nomeada, é sobretudo na História da Ciência que deixa uma obra de extraordinário relevo.» *Apud* M. H. Rocha Pereira 2003: 1317-1318 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo. Edição Século XXI, Vol. 27.

## Fólio 1v

– **Scaligero**: «**Scaligero (Júlio César)** – Nome literário do humanista Giulio Bordoni (Riva del Garda, 1484 - Agen, 1558). Tendo estudado Medicina em Bolonha, tornou-se, em 1525 médico do bispo de Agen, Angelo della Rovere, mas ilustrou-se sobretudo como teórico da literatura: com dois ataques contra Erasmo (1531 e 1536) fez-se defensor do ciceronianismo, com o *De causis linguae latinae* (1540) compôs a primeira gramática latina com critério científico, com o *De plantis* (Paris, 1556), fez uma análise das obras botânicas de Teofrasto e Aristóteles e com a *Poética* (Genebra 1561), a sua obra principal, foi o iniciador do racionalismo clássico na arte, que dominou a cultura europeia até ao romantismo. *Apud* Primula Vingiano 2003: 461 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo. Edição Século XXI, Vol. 26.

– **rei Archelao**: «**Arquelau de Mileto** – Filósofo da escola jónia, também dito A. De Atenas (sé. V a. C.), que alguma tradição pretende ter sido mestre de Sócrates, pois que mostrou preocupações morais. A sua doutrina sobre o *nous* sugere uma certa harmonia entre o pensamento de Anaxágoras e o de Anaxímenes: fundamento de tudo, o *nous* não é puro; por ele se explicam os movimentos e as separações. Não chegou aos nossos dias qualquer escrito de A. Podem encontrar-se testemunhos sobre este filósofo em Diels-Kranz, 69 (47), e em Pauly-Wissowa (artigo de E. Wellmann).» *Apud* A. Leitão 1998: 301 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo. Edição Século XXI, Vol. 3.

– **eurípedes**: «**Eurípedes**. Poeta trágico grego (Salamina c. 480-Pela, Macedónia 406 a. C.). Da sua obra depreende-se que teve uma educação esmerada e um interesse muito grande pela sofística. Manteve-se numa posição céptica perante a religiosidade tradicional e participou nas vicissitudes da sua cidade, mas sem nunca se comprometer numa actividade política directa. Encarou a tragédia numa perspectiva basicamente humana, considerando os deuses como poderes cegos e irracionais de uma natureza destruidora e mortal. Elegeu os seus argumentos entre os mitos menos conhecidos ou concentrando-se em aspectos secundários dos grandes ciclos épicos e trágicos. Transformou a métrica clássica a fim de lhe conferir a máxima mobilidade e adoptou a retórica sofista para os discursos em que os personagens discutem acções. [...]» *Apud* (s.a.) (s.d.): 53 in *Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa, Círculo de Leitores, Tomo VIII. «**Eurípedes** – Poeta e dramaturgo grego (Salamina, primeiro quartel do séc. V a. C. – Pela, Macedónia, 406). Em Atenas formou o seu espírito e viveu a maior parte da vida. Seus pais, que devem ter sido proprietários abastados, proporcionaram-lhe esmerada educação. A biografia de E. está cheia de pormenores anedóticos, criados pelos comediógrafos atenienses para deleite de uma assistência vivamente interessada nas grandes figuras da sua cidade. Assim, p. ex., as suas desventuras conjugais e a sua misoginia

pertencem ao domínio das fábulas. Ignoram-se as razões que levaram este homem, vinculado a Atenas da maneira profunda que as suas obras testemunham, a abandonar esta cidade já no fim da vida. Não repugna admitir que, nesta decisão, pesou a hostilidade que o público ateniense em geral dedicou à sua personalidade de artista. As *Rãs*, de Aristófanes, ao submeter a uma aguda crítica as figuras de Ésquilo e E., ajudam a perceber os motivos de desagrado que estão na base de muitos insucessos do poeta nos concursos dramáticos em que participou. Na verdade, apesar da sua intensa actividade de dramaturgo, apenas alcançou, durante a sua vida, quatro vitórias, das quais a primeira só em 441, segundo a informação do Marmor Parium (recorde-se que a primeira vitória de Sófocles é de 468). A sua obra, recheada de contradições, é a expressão acabada da civilização ateniense, numa altura em que ao apogeu político e cultural da grande metrópole grega se ia seguir o rápido declínio. As 18 peças de E. que sobreviveram revelam, na sua admirável variedade, uma personalidade rara de pensador e de poeta. Efectivamente, nenhum autor dramático grego reflecte, tão profundamente, a aventura espiritual a que se entregaram os homens do século de Péricles.

Esta constante aderência à realidade, que distingue a obra de E., é simultaneamente, uma força e uma fraqueza: se nela radicam a frescura e o ímpeto da inspiração, ela é, também, responsável por ocasionais fracturas na unidade estilística ou sentimental das tragédias. Constitui, por isso, um estranho paradoxo a acusação de misantropia frequentemente dirigida a este autor que parece incapaz de se dissociar, no acto libérrimo da criação artística, dos problemas que agitam o pensamento dos seus concidadãos. Os graves defeitos de racionalismo e imoralismo, que lhe são imputados por Aristófanes na obra atrás citada, não são mais, no fundo, do que aspectos desta atitude nova do espírito, que o poeta partilha com os sofistas, de tudo pôr em causa no domínio da religião e da moral. Em primeiro lugar, há a tendência, visível ao longo de toda a sua obra, para uma purificação do divino, que, tal como se apresentava no Olimpo tradicional, não podia satisfazer um espírito cheio de exigências renovadoras. Depois, no que respeita ao problema moral, recorde-se a opinião de Bruno Snell, que vê em E. o trágico da moralidade mais alta, desenvolvida para além de toda a tradição normativa. A ligação que acima se estabelece entre E. e os sofistas deve entender-se no sentido de uma orientação geral do pensamento que não afecta a liberdade íntima do artista. Na realidade, nunca E. surge enfeudado a uma determinada corrente filosófica ou retórica e este facto ajuda a explicar a extraordinária riqueza da sua poesia. Observe-se, entretanto, que a tendência para ver em E. o filósofo da cena distraiu, muitas vezes, a atenção dos estudiosos para aspectos que não são o essencial da sua obra. Nunca será de mais salientar que E. é, acima de tudo, um dramaturgo. Das tragédias que o apreço da Antiguidade salvou, convém salientar a *Medeia*, o *Hipólito*, o *Hércules* e as *Bacantes*, como obras-primas da arte trágica grega. O *Cíclope* oferece o interesse especialíssimo de ser o único drama satírico que chegou completo ao nosso tempo, possibilitando-nos uma visão mais exacta do valor e características desta forma dramática, que tão grande favor gozou na Antiguidade.» *Apud* M. de Oliveira Pulquério 1999: 322-324 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo. Edição Século XXI, Vol. 11. Eurípides teve uma forte e duradoura influência no desenvolvimento do teatro no Ocidente. Inovador perfeito, reduziu a importância do coro até o converter em mero factor intermediário entre a profundidade dramática das personagens e a acção, que são o fim primordial da obra. Sobre a vida e obra deste dramaturgo grego, veja-se, também H. D. F. Kitto (1966), *Greek Tragedy*. London, Routledge.

– Aristoteles constitue / a tragédia de seis partes: Sobre a definição de tragédia e das suas partes ou elementos essenciais, veja-se Aristóteles, *Poética* 1449b 21-31. Cf. Ana Maria Valente (2004), *Aristóteles Poética*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 47-48, traduz da seguinte forma o passo de Aristóteles: «Trataremos da arte de imitar em hexâmetros e da comédia mais tarde. Falemos, porém, da tragédia, retirando do que já foi dito a definição da sua essência. A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. Por ‘linguagem embelezada’ entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto] e ‘por formas diferentes’ haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto.»

## Fólio 2

– peripécia: Mudança repentina de um estado para outro nas personagens de uma peça teatral. Sobre o termo peripécia e seu significado *vide* Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 21-22. Veja-se também Aristóteles, *Poética*, 1450a 34, 1452a 15, 17, 22-29, 33, 38, 1452b 9, 10, 1454b 29, 55 b 34, 1456a 19, 59b 10.

– o edipo quando o uelho ueo a consola lo: Referência à tragédia *Rei Édipo* de Sófocles. Aristóteles, na sua *Poética*, considerou esta obra o mais perfeito exemplo de tragédia grega. «**Edipo** – MIT. Filho de Laio e de Jocasta, reis de Tebas, é o protagonista da história mais trágica que nos legou a mitologia grega. A desobediência de seus pais a um oráculo, que lhes vedava ter descendência, é a origem remota do processo que arrasta este homem inocente ao parricídio e ao incesto. É., que inicia a sua vida como criança exposta no monte Citéron, faz-se homem na corte de Pólibo, rei de Corinto, e, quando julga fugir ao cumprimento de um oráculo, que lhe vaticina o assassinio do pai e o

casamento com a mãe, vai, afinal, ao encontro do destino inexorável que nele pune uma culpa hereditária. Numa rixa de estrada mata um desconhecido, sem saber que este é seu pai, e logo a seguir alcança a vitória sobre a Esfinge, que, às portas de Tebas, propunha um enigma difícil aos viandantes, o que lhe dava o trono de Tebas e o casamento com a mãe. Deste casamento nasceram quatro filhos: Etéocles, Polinices, Antígona e Ismena. Quando, muitos anos depois, descobre a sua origem, cega-se para não ver a sua desgraça, e, devido a um desentendimento com os seus filhos Etéocles e Polinices, acaba por partir, na companhia de sua filha Antígona, para Atenas, em cujo *demos*, de Colono encontra uma morte gloriosa. Esta reabilitação de É., é levada a cabo pelos próprios deuses, permite encarar, na sua verdadeira perspectiva, as horríveis faltas em que ele objectivamente incorreu. Particularmente em relação ao seu casamento com a mãe e à famosa ramificação deste aspecto da sua vida na moderna psicologia, o “complexo de Édipo”, saliente-se a ausência completa de culpa pessoal em É., que aparece, assim, de forma algo inesperada, no novo contexto científico. Principais obras inspiradas no mito de É.: da Antiguidade chegaram até nós o *Rei Édipo* de Sófocles, a mais notável expressão assumida por este mito; o *Édipo em Colono* do mesmo autor; as *Fenícias* de Eurípides e o *Édipo* de Séneca. Nos tempos modernos mencione-se o tratamento do tema por Corneille (*Oedipe*), Voltaire (*Oedipe*), Hugo von Hofmannsthal (*Oedipus und die Sphinx*) e A. Gide (*Oedipe*). Uma última referência deve ser feita à famosa partitura de *Oedipus Rex* de Stravinski.» *Apud* Manuel de Oliveira Pulquério 1999: 1213-1214 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo. Edição Século XXI, Vol. 9.

## Fólio 2v

– asima disemos as partes / da tragedia: Veja-se a última nota relativa ao fólio 1v.

– loas: (do português arcaico *loar*, louvar). Discurso laudatório. Apologia, elogio. Prólogo de uma composição dramática. Cânticos em honra da Virgem ou dos santos. «**loa** – **LITER**. Designava, originalmente, na Península Ibérica, o prólogo de uma peça teatral em que se dirigiam louvores à pessoa ilustre a que esta era dedicada, ou aos comediantes que a interpretavam, ou ainda à própria obra dramática, procurando assim captar a simpatia do público. Esta L. característica do teatro clássico evoluiu depois com diferentes aspectos. Surgiram assim L. em forma de diálogo, com acção e argumento que se integravam no conjunto da própria peça, como nos autos de Calderón. Por outro lado, o seu uso no teatro profano tornou-se cada vez mais reduzido, passando a designar-se por «Loa» apenas o prólogo, em verso, das peças religiosas.

A partir do século XVII, primeiro em Espanha e depois em Portugal, começaram a aparecer L. como género poético independente, desligado do teatro, mas fiéis ao cunho religioso que as marcara na sua evolução, pois quase sempre constituem o elogio da Virgem ou de um santo, em verso muitas vezes cantado e de acentuado cunho popular (quadras heptassilábicas do tipo ABCD, com rima toante ou consoante). Foi esta a L. que subsistiu na literatura portuguesa, como o atestam as *Loas à Senhora do Cabo*, de João de Deus, e as *Loas à Nossa Senhora da Arrábida*, de Miguel Caleiro e Sebastião da Gama, e que, pelas suas características, se ouvem muitas vezes cantar ou recitar nas procissões.» *Apud* Maria R. Castelo Branco 2001: 140 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo. Edição Século XXI, Vol. 18.

– Julio polus: «**Pólux** – Mestre de retórica grego (n. em Náucratis, século II). Titular da cadeira da sua especialidade em Atenas, escreveu, entre outras obras perdidas, um *Onomasticon*, que conhecemos através de derivados de um epitome, feito por Aretas de Cesareia, c. 900. Importante pelas informações de origem linguística, vale ainda mais pelos dados sobre os aspectos materiais do teatro grego.» *Apud* Maria Helena da Rocha Pereira 2002: 197 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 23.

– auia / antigamente de choros / [hum ?] era tragico outro co/[mi]co <sup>938</sup>«E que» / [o] tragico tinha 15 pessoas e o / [comico] 24 estes choros: Sobre o coro, veja-se, Aristóteles, *Poética*, 1449a 17, 1449b 1, 1452b 16, 19, 21-25, 1456a 25, 28-30.

– Agathon: (447-400). Ágaton foi um poeta trágico ateniense, contemporâneo de Eurípides, Platão, Aristófanes e Sócrates, tendo sido o que mais se aproximou do trio formado por Ésquilo, Sófocles e Eurípides. É considerado o maior a seguir aos três tragediógrafos gregos e terá composto as suas peças entre 420-400 a. C. Com a obra *Anthos* (A Flor), foi o primeiro a escrever uma obra com argumento inventado. Aristóteles fala dele em 1451b 21. A respeito desta personagem diz-nos Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 55 o seguinte: «caricaturado por Aristófanes em *As Mulheres que celebram as Tesmofórias*, é no ambiente da sua casa que Platão, em *O Banquete*, imagina a comemoração, com vários amigos, entre os quais Sócrates, da sua primeira vitória nas Leneias, em 416 a. C. Da obra mencionada no texto, nada se conserva.»

---

<sup>938</sup> Riscado: «segundo Julio polux».

– Capítulo dos Actos: Horácio na sua *Arte Poética* 189-190 fala da divisão em cinco actos, regra que deve ter surgido, já na época helenística, possivelmente na escola de Teofrasto. Vide R. M. Rosado Fernandes (2001), *Horácio, Arte Poética*. Mira-Sintra – Mem Martins, Editorial Inquérito, p. 76.

### Fólio 3

– Choro he huma parte entre acto E acto: Cf. nota anterior sobre o coro, no fólio 2v.

– Plauto: «**Plauto (Tito Mácio)** – Autor dramático latino (Sársina, c. 254 a. C. – Roma, 184 a. C.). Chegaram até nós 21 comédias de P. (duas das quais a última da lista, incompleta), as mesmas que, segundo Varrão (séc. I a. C.), eram geralmente consideradas como autênticas: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captiui*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*, *Vidularia*. Estas peças são adaptações latinas da comédia nova ateniense (↗Comédia grega) de Menandro, Filémon, Demófilo, Dífilo e outros, feitas por um autêntico homem de teatro que se não limitou a traduzir, mas deixou a marca da sua personalidade artística nas obras com que enriqueceu a ↗Comédia latina. O mundo da comédia plautina é grego, porque tal era na origem; e também porque convinha à ficção teatral, diminuindo os riscos de acusação de calúnia ou de imoralidade contra o autor romano. Deste modo, o jovem (*adulescens*) que se envolve em aventuras amorosas fora do casamento, ou a sua livre companheira (*meretrix*); o velho (*senex*) que alegre e astutamente ajuda o *adulescens* a extrorquir dinheiro ao *senex*, seu pai, para a vida dissipada que leva; o *parasitus* (parasita), serviçal e adulator; o *leno*, dono ou patrão da *meretrix*, todos se apresentam como gregos (mas o parasita *Curculio*, por excepção, tem nome latino).

Todavia, a realidade romana espreita, a cada passo, sob a convenção grega, como mostrou E. Fraenkel. Uma personagem tradicionalmente considerada como romana é a mãe de família (*matrona*), difícil e quezilenta, mais benévola com as aventuras do filho (*adulescens*) do que com as leviandades do marido (*senex*), segura do seu dote e da sua posição social, graças à protecção jurídica de que gozava em Roma. O argumento das peças gira, frequentemente, em torno dos amores do *adulescens*, de família burguesa e endinheirada, e termina muitas vezes por um casamento, quando o jovem deixa a ligação venal para casar com uma rapariga (*uirgo*) da sua própria condição social, que não aparece em cena. Se vem casar com a mulher a que estava ligado, torna-se necessário um reconhecimento prévio que revele ser ela de nascimento livre, raptada em pequena ou exposta ao nascer ou vítima de qualquer outra infelicidade familiar.

[...] Além do cómico de carácter e de situação, encontra-se em Plauto o cómico vocabular. A vivacidade e exuberância plautinas apreciam-se melhor por comparação com o grego Menandro, que o antecede, e com o latino Terêncio, que vem depois. Os compostos cómicos de P. lembram o vocabulário de Aristófanes, mas são criações originais, quer se trate de palavras latinas (*Virginisueidonides*, *Quodsemelarrripides*), quer de certos nomes gregos como *Bumbomachides* *Clutomestoridysarchides*, o imaginário inimigo do *Miles Gloriosus* (“Soldado Fanfarrão”). Os jogos de palavras com vocabulário latino, e até com vocabulário grego em latim, têm também a marca plautina. Igualmente, as referências constantes à religião e à mitologia greco-latina, quase ausentes na comédia nova ateniense, pertencem a Plauto. A ocorrência de certos temas mitológicos parece mesmo reminiscência, e ocasionalmente paródia, da tragédia contemporânea, de Énio. E a existência nos seus versos, de ritmos que supõem acompanhamento musical, em comparação com Menandro, onde predominam os trechos no ritmo da conversação (trímetro iâmbico), a elevada representação de septenários trocaicos e metros líricos transforma a fábula plautina numa comédia musical diferente dos seus modelos gregos. A influência de Plauto na literatura posterior, sobretudo a partir do Renascimento foi grande. [...]» *Apud* Américo da Costa Ramalho (2002): 1344-1345 *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol.22. Veja-se ainda George E. Duckworth (1971), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton Press.

– os coros comicos tinham 24 pessoas: sobre o coro vide Aristóteles, *Poética* 1449a 17, 1449b 1, 52b 16, 19, 21-25, 1456a 25, 28-30.

– párodos: párodo é, no teatro grego, momento que corresponde à entrada do coro; trata-se, ainda, de passagens laterais junto ao palco, num teatro. A palavra deriva do grego *párodos*, ou, caminho lateral; caminho ou entrada ao lado ou à frente de; passo, passagem; acto de passar ao longo de, acto de avançar; primeira entrada do coro pelo lado da cena, na tragédia.

– stasimon: estásimo é, na antiga tragédia grega, cada uma das odes cantadas pelo coro, entre dois episódios; a palavra vem do grego *stásimon*, ou, parte do coro do teatro grego que cantava sem sair do lugar, neutro substantivado do adjetivo *stasimós*, *os*, *on*, fixo, parado, sedentário, derivado de *stásis* ato de deter-se, ficar parado.

– cordax: córdax – era uma dança lasciva, provocadora e licenciosa, muitas vezes obscena da antiga comédia grega antiga.

– **Ilíria:** Ilíria ou Illyricum era na Antiguidade uma região situada na Península Balcânica, na costa adriática, a norte do Épiro. Foi habitada por um povo com afinidades com os Trácios, rude e pastoril, que praticava a pirataria. Estendeu o poder até à Macedónia no século IV a. C., até que Filipe II, Alexandre Magno e Filipe III conseguiram submetê-la. Pirro, rei do Épiro, conquistou parte do seu território, e em 228 a. C. a rainha Teuta teve de pagar tributos a Roma. Mais tarde em 35 a. C. a Ilíria ficou convertida em província romana.

– **maçedonia:** Macedónia, região histórica do SE. da Europa, que viria a ser repartida entre a actual república independente (25713 Km<sup>2</sup>), Grécia (34200 Km<sup>2</sup>) e uma parte mais pequena à Bulgária. Foi habitada por tribos trácio-ilíricas. Não fez parte da antiga Hélade. Filipe II (359 a. C.) robusteceu a monarquia e organizou o exército que serviu de base às conquistas de Alexandre. Foi ocupada por Roma (146 a. C.) e incorporada em Bizâncio quando o Império se dividiu.

### Fólio 3v

– **estrophin:** Primeira parte da ode antiga, antes da antístrofe.

– **antistrophin, epodon:** Segunda parte da ode antiga, a seguir à estrofe e antes do epodo.

– **sofocles:** «**Sófocles** – Dramaturgo grego (Atenas, primeira década do séc. V a. C. – 460). Seu pai, Sofilo, rico industrial, proporcionou-lhe uma esmerada educação, que explica a perfeita integração da sua obra nas correntes espirituais do seu tempo. Foi culto sem ostentação, porque foi acima de tudo um dramaturgo, que nunca usou a palavra para fins alheios à sua arte. Exerceu cargos públicos de relevo na sua cidade (cobrador e administrador de impostos de guerra; estratega), mas dir-se-ia que isto não passou de um acidente na sua longa vida, inteiramente dedicada à criação literária. Não escreveu apenas dramas, compôs também elegias e péanes e um trabalho em prosa sobre a problemática do coro no teatro, que se presume tivesse carácter polémico. Desempenhou um papel importante na renovação da arte dramática, a que deu novas possibilidades com a introdução do 3.º actor, a elevação do número de coreutas de 12 para 15 e a criação da cenografia. Instituiu um “tíaso” em honra das Musas, que muitos autores interpretam como uma espécie de acad. literária. Como quer que seja, do que não há dúvida é que S. esteve permanentemente interessado não apenas na elaboração de tragédias e dramas satíricos mas também na reflexão crítica sobre os princípios da sua arte. A sua vida ficou indissolúvelmente ligada à glória de Atenas, confundindo-se com o período do apogeu político e cultural da cidade. A sua morte em 406, ano em que os Atenenses, profundamente abalados pelo desastre da expedição da Sicília (415-413), pareceram levantar a cabeça com a vitória das Arginusas, poupou-o ao espectáculo próximo da derrocada total. Depois da derrota de Egospótamos (405), Atenas dobrava finalmente a cerviz ao jugo espartano em 404, ano em que se encerrou um ciclo glorioso da história da Grécia. A tragédia sofocliana, com ser um milagre, não é, evidentemente, um fenómeno cultural desligado da conjuntura histórica. Disso tinha o dramaturgo clara consciência, quando reconhecia na sua obra três estádios, dos quais o primeiro era dominado pela influência esquiliana. Liberto da “enfase”, herdada do seu antecessor, S. atravessa um período que designa de “áspero e artificial” para, finalmente, atingir a maturidade do génio. As suas 7 peças, que a Antiguidade nos legou, parecem ter pertencido ao estádio da maior perfeição. O *Ájax*, a *Antígona* e as *Traquinias*, com a sua composição em díptico e os traços de estilo primitivo assinalados por Reinhardt, estão ainda bastante perto do período anterior. Este é definitivamente ultrapassado pelo *Rei Édipo*, com a sua admirável construção orgânica e o dinamismo do *pathos*, que penetra cada uma das suas partes. A *Electra*, o *Filoteutes* e o *Édipo em Colono* situam-se depois desta viragem fundamental, que pôs a íntima coesão da estrutura dramática ao serviço da expressão multiforme e acabada do *ethos*. O pensamento sofocliano distingue-se essencialmente pela forma como é encarada a relação entre o homem e a divindade, no quadro de uma produção que se nega às tentações da teologia e da filosofia para se manter no terreno estritamente literário. Esta pureza de método e de intenção é responsável por certas zonas obscuras da mundividência sofocliana, que, ao exprimir-se dramaticamente, não pode ter a pretensão de exhibir a clareza e o rigor de um sistema. Ao reconhecer o que há muitas vezes de ilógico ou irracional no sofrimento do homem, não é S. levado à revolta ou ao desespero. Esta constatação une-se a uma crença humilde e positivamente na bondade e justiça dos deuses, que não se revelam homem inteiramente e são, por isso, muitas vezes misteriosos e incompreensíveis. Em Aristóteles se lê que Eurípides afirmava pintar os homens como são, ao passo que S. dizia que os pintava como deveriam ser. Significa isto que a tragédia sofocliana se caracteriza por um alto idealismo e, em matéria de humanidade, se deve inculcar como modelo, por expressa vontade do seu criador.» *Apud* M. Oliveira Pulquério (2003): 323-324 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 27. Cf. ainda Humphrey Davy Findley Kitto (3<sup>a</sup>1990), *Os Gregos*. Coimbra, Arménio Amado.

– **eumenides:** «**Euménides** – MIT. Antífrase («Benévolas») pela qual eram conhecidas as Erinias, ou seja, as três deusas das vinganças, chamadas pelos Romanos «Fúrias» ou *Dirae*. Provavelmente provavelmente de divindades

pré-helénicas, reflectindo o culto ctónico da fertilidade, eram veneradas, sobretudo, no santuário dominado pelo Areópago de Atenas. Surgiam no Inferno para perseguir, até à loucura, os perjuros, os violadores do direito de asilo e os parricidas, que nem na morte encontravam a paz, se não se purificassem do seu crime. Foi este aspecto moral e social das suas funções que conduziu à identificação errada com as Erínias, atestada, p. ex., na tragédia *E. de Ésquilo*. O eufemismo do seu nome alude, porventura, à indulgência para com Orestes, absolvido pelas “Benévolas”, após o julgamento do crime de matricídio, em que fora defendido pelo próprio Apolo. A fim de aplacar a ira das E., Palas Atena instituiu o seu culto em Atenas, rematando pelo perdão o sagrado drama dos Atridas, evocado na tragédia esquiliana. *Apud* Victor Buescu (1999): 316 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 11.

## Fólio 4

– **Ateneo**: palavra relacionada com Ateneu – templo ateniense de Atena, a deusa da sabedoria e das artes. Nas suas dependências, retóricos e poetas reuniam-se para ler as suas obras. As instituições similares tomaram o nome de Ateneu. Assim houve em Roma, no Capitólio, fundado pelo imperador Adriano c. 135, e outros espalhados pelas províncias romanas, nomeadamente em Lião e Marselha.

– **Timocles poeta Comico**: Tímocles foi um dramaturgo ateniense, do século IV a. C., representante da comédia de transição. As notícias sobre Tímocles são bastante reduzidas. De acordo com os fragmentos das suas obras e personagens que chegaram até nós, foi possível situar as suas actividades entre 345 e 317 a. C. ou, de acordo com outros estudiosos, entre 342 e 310 a. C. Sabe-se que ganhou o primeiro lugar numa edição das Leneias entre 330 e 320 a. C.

– **Telefo**: «**TÉLEFO**. MIT. Filho de Hércules e de Angeia. Recolhido e criado por pastores, visto sua mãe o ter abandonado, dirigiu-se, já adulto, a Mísia em busca dos seus pais. Neste país reinava Teutras, que lhe deu boa acolhida e o casou com sua filha Argiopeia. Há, contudo, autores que dão versão diferente. Segundo estes, foi-lhe prometida a mão da filha adoptiva do soberano, Angeia, e o seu reino, caso Télefo o desembaraçasse do seu mortal inimigo Idas, filho de Afareu, que o ameaçava. O recém-chegado desempenhou-se do encargo, vencendo Idas. Angeia, porém, odiando o homem que lhe impunham por marido, chegou a pensar no seu assassinato, que teria levado a efeito se não fora a intervenção de Hércules, que lhe revelou ser o estrangeiro seu próprio filho. Quando da guerra de Tróia, tendo os gregos invadido Mísia, Télefo foi ferido por Aquiles com uma lança. Sabedores os gregos de quem se tratava, procuraram atraí-lo ao seu partido, o que o herói recusou, alegando ser casado com Laodiceia, filha (ou irmã) de Príamo, mantendo-se fiel ao rei da Frígia. Sofrendo muito do golpe e tendo o oráculo vaticinado que o ferimento só se curaria com a lança que o produzira, procurou reconciliar-se com Aquiles, ajuste a que este se recusou. Como derradeiro recurso, Télefo apoderou-se de Orestes, ainda criança, e ameaçou os gregos com a sua morte. Sabedores que o oráculo profetizava que a vitória dos gregos dependia da boa vontade do ferido, os compatriotas de Aquiles forçaram-no à reconciliação. Com Ulisses por mediano, ela foi levada a bom termo e Télefo viu-se curado com a aplicação na ferida de um emplastro feito com a ferrugem da lança de Aquiles. E sob o seu patrocínio o exército de Agamémnon obteve a vitória.» *Apud* (s. a.) (s.d.): 92 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 31. Horácio, na *Arte Poética*, faz referência a esta personagem no verso 96. Cf. Raúl Miguel Rosado Fernandes (<sup>4</sup>2001), *op. cit.* 64-65.

## Fólio 4v

– **en/tremeses**: «**entremês** – TEAT. Pequena peça teatral, de um só acto, de tipo burlesco ou jocoso. Este género foi cultivado sobretudo em Espanha, do fim do século XVI a meados do século XVII. O nome de E. designava primitivamente os foliões mascarados (gigantões ou cabeçudos) que percorriam as praças públicas nas grandes festas populares; aplicou-se, depois, ao entreacto que entreteinha o público entre as diversas partes da comédia ou do drama – costume este já usado na representação dos extensos ‘mistérios’ do teatro medieval. O E. distingue-se do *sainete*, por este só ter lugar após a conclusão das grandes peças. Posteriormente, a distinção estava em que o *sainete* podia ser musicado e era sempre de costumes, ao passo que o E. era de menos fôlego quanto ao tema (jocoso) e quanto às personagens (o máximo de três). Ao E. musicado deu-se em Espanha, o nome de *tonadilla*, que começou por ser epílogo do E. (c. 1757) e acabou por ser substituído (c. 1770), até por sua vez desaparecer ao impor-se a zarzuela. Honraram o E. autores como Cervantes, Calderón de la Barca, L. Quiñones de Benavente (o maior de todos, no género), Ramón de la Cruz e os irmãos Álvarez Quintero. Em Itália, menos individualizado e característico, o E. teve também cultores desde G. Giacobbi (começo do sé. XVII) até Goldoni (meados do séc. XVIII).» *Apud* C. Manuel (1999): 389 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

– **Horácio: «Horácio Flaco (Quinto)** – Poeta latina (Venúcia, 8.12.65 - Roma, 27.11.8 a. C.). Era filho de um liberto, agente de leilões (*coactor*) e pequeno proprietário rural. O pai, que o poeta mais tarde recordará comovidamente (*Sát*, I, vi e iv, 115 e ss.), apesar da modéstia da sua condição social, proporcionou-lhe esmerada educação, com os melhores mestres, primeiro em Roma, onde acompanhou o filho, e depois em Atenas, onde H. adquiriu aquilo a que poderíamos chamar a sua formação universitária. Encontrava-se a estudar em Atenas, quando, em fins de Agosto de 44, aí chegou Bruto, um dos assassinos de César, que passou a frequentar os filósofos atenienses, na companhia dos seus jovens compatriotas. Deste modo H. aliciado para as forças republicanas e, quando se travou a segunda batalha de Filipos, em meados de Novembro de 42, comandava uma legião, com o posto de tribuno (*Sát*, I, vi). Após a derrota do exército de Bruto, H. conseguiu escapar, fugindo (*Odes*, II, vii). Regressado a Itália, onde os seus bens haviam sido confiscados (*Epíst*, II, ii, 45-52), comprou um lugar de *scriba quaestorius*, segundo a *Vita Horati* de Suetónio. Este lugar, a que há referência na sua obra (*Sát*, II, vi, 36-37), equivaleria hoje ao de um funcionário de certa categoria de uma repartição central que reunisse as funções de Tesouraria e de Arquivo Público, segundo Ed. Fraenkel.

Escrevendo nos ócios da profissão, os seus versos chegaram ao conhecimento de outros poetas como Virgílio e Vário (*Sát*, I, Vi, 55 e ss.) que, por sua vez, proporcionaram a sua apresentação a Mecenas, amigo e colaborador de Octávio, o futuro imperador Augusto. A protecção de Mecenas valeu a H., c. 31, a oferta de uma quinta no território sabino, ao Norte da actual Tivoli. Aí, o poeta, longe do torvelinho de Roma, escreveu parte da sua obra. Mais tarde Augusto convidou H. para seu secretário particular, com a intenção de confiar-lhe parte da sua correspondência. H. recusou, sem que, conforme observa Suetónio, a amizade que o Imperador lhe dedicava tenha sido afectada pela recusa. O aspecto físico do poeta nestes anos, baixo, gordo, precocemente embranquecido, é descrito numa carta do imperador, citada na *Vita* suetoniana, e pelo próprio H., jocosamente, em passos como *Epíst*, I, xx, 24. O espírito, esse vive ainda hoje, com inesperada sedução, na obra que nos legou. Desta uma colectânea foi a dos *Epodos* (ou *Iambi*), 17 composições escritas entre 41 e 31 e publicadas em 30 a. C.; outra, a das *Sátiras*, cujo primeiro livro, de 10 poemas, apareceu c. 35 a. C., e o segundo, de 8 poemas, c. 30 a. C. As *Odes* (ou *Carmina*) foram editados em duas colecções: a primeira, que compreende os livros I a III, surgiu em 23 a. C.; a segunda, com o livro IV, c. 13 a. C. O *Carmen Saeculare* é um hino em versos sáficos, composto por incumbência de Augusto para os Jogos Seculares, celebrados em 17 a. C.; as *Epístolas* apareceram em dois livros, o primeiro com 20 composições, em 20 a. C., e o segundo, com três cartas, das quais a terceira é a *Epístola ad Pisones*, vulgarmente conhecida por *Arte Poética*, entre 20 e 8 a. C. Os metros usados foram o hexâmetro dactílico para as *Sátiras*, que H. não considerava verdadeira poesia (*Sát*, iv, 39 e ss.) e para as *Epístolas*. A uma e outras chamou modestamente *sermones*. Os *Epodos*, em ritmos iâmbicos e dactílicos, procuraram imitar o iambógrafo grego Arquíloco de Paros, mais no espírito do que na matéria ou vocabulário (*Epíst*, I, XIX, 23-25). As *Odes*, num total de 103, oferecem maior variedade de ritmos, sendo 79 em estrofes de quatro versos (estrofes alcaica, sáfica, asclepiadeia A, asclepiadeia B), 18 em seis variedades de dísticos (algumas redutíveis a estrofes de quatro versos) e seis *kata stichon* (três em asclepiadeus menores e três em asclepiadeus maiores). Destas têm especial interesse as três odes em asclepiadeus menores, i i III, xxx e IV, viii. As duas primeiras abrem e fecham, respectivamente, a primeira colectânea de *Odes*, servindo uma de dedicatória a Mecenas e de prólogo, em que H. afirma a sua vocação de um poeta lírico, e a outra de epílogo, em que anuncia a perenidade gloriosa da sua obra lírica, “monumento mais duradouro do que o bronze”. Finalmente, a terceira (IV, viii), colocada ao centro da segunda colectânea, exalta a poesia como fonte de imortalidade para os homens. Do ponto de vista dos temas, os *Epodos* têm por vezes um travo amargo e um tom agressivo que lebram os modelos gregos, arquíloco e Hipónax. Visados podem ser o antigo escravo feito novo-rico insolente (iv); a mulher velha com pretensões amorosas (viii); a infiel Neera (xv). Mas há também o reflexo das preocupações com a guerra civil (xvi, que responde à *Bucólica* IV de Virgílio), a celebração da vitória naval de Ácio (ix), bilhetes variados a Mecenas (i, iii, xiv) e até uma graciosa paródia do bucolismo então em moda (ii).

O poeta das *Sátiras* é um moralista, observador dos homens e da sua conduta. Condena os exageros, com um bom senso que lhe vem dos conselhos do pai e dos preceitos das escolas filosóficas helenísticas (nomeadamente, cínicos, epicuristas e estóicos). Esta tendência acentua-se no livro II, onde as *Sátiras*, quase todas, se tornam pequenos quadros de costumes, em diálogos, à maneira dos “mimos” grego[s]. O poeta não se exclui do número dos atingidos nestas críticas jocosas; e a variedade dos incidentes acrescentada à vivacidade do estilo fazem das sátiras leitura desenfadada. H. discute ainda a relação entre a sua sátira e a de Lucílio, seu precursor (I, x), filiando esta na Comédia Antiga ateniense. E embora censure em Lucílio a falta de arte, imita ocasionalmente temas lucilianos (I, v). Uma das sátiras mais conhecidas é a do maçador, dado a fazer versos, que pretende um lugar no círculo de Mecenas (I, ix). Nas *Epístolas*, a matéria não difere muitas vezes das *Sátiras*: a mesma filosofia da moderação, alheia aos exageros das seitas ideológicas, a mesma observação bem humorada dos homens, suas inclinações e suas fraquezas; os cumprimentos a Mecenas e a afirmação da independência do poeta (I, vii); o conselho, a exortação discreta aos amigos mais jovens; o elogio da limitação nas ambições, do contentamento com pouco como causa da independência material e da liberdade de espírito (I, x); a crença de que a felicidade é mais o resultado do bom senso e da força de vontade de cada um na ordenação do seu mundo interior do que de fortuitas circunstâncias externas (I, xi); a isenção do homem bom que nem se alegra com falsas honras nem se deixa intimidar pela calúnia (I, xvi).

As três epístolas do livro II versam matéria literária. Delas, é particularmente interessante a ii, dirigida a Augusto, em que H. defende os poetas contemporâneas da antipatia do público leitor em Roma, inclinado a admirar só os

poetas mais antigos. O Venusino, com franqueza e muito tacto, contraria algumas simpatias literárias do imperador, p. ex., a sua admiração pelos velhos poetas cómicos. Na epístola iii, dirigida aos seus amigos Pisões, H. discute mais longamente literatura, no tom de conversa entre amigos cultos, evitando a exposição sistemática, própria de um tratado sobre Poética, mas fazendo correr ao longo da carta certas ideias fundamentais, como a da seriedade da obra de arte e do ideal de perfeição a que deve submeter-se todo o artista. Uma das suas fontes parece ter sido Neoptólemo de Páριο, tratadista grego do séc. III a. C.

As *Odes* representam a mais original criação de H., dentro da literatura latina. Com efeito, as cinco tentativas anteriores de Catulo não privam H. da glória, que proclamou, de considerar-se um inovador e o primeiro dos líricos romanos. H. fixou, na sua forma latina, os versos que escolheu da lírica grega; também foi beber os seus motivos de inspiração nos poetas da Hélade, desde Alceu, Safo, Anacreonte e Píndaro aos autores de epigramas helenísticos. Por outro lado, a ode horaciana é uma construção pessoal, até romana, nomeadamente, nas relações, entre som, metro e vocabulário. Ela é o veículo de um lirismo que brota mais da reflexão do que da emoção. Esta não falta, mas é comedida e disciplinada. As ideias desprendem-se da sucessão das imagens concretas que levam o leitor a recriar a experiência do poeta e a chegar a idêntico clima reflexivo e emocional. Os temas são variados: o amor, a amizade, o culto dos deuses e dos valores morais de Roma; a brevidade da vida e o modo de passa-la com prazer entre o amor e o vinho, moderadamente; a inconstância da Fortuna e as maneiras de resistir-lhe; daí, o ideal da mediania sensata (*aurea mediocritas*). Avesso à poesia épica, não se sentindo com asas para o hino à maneira de Píndaro, por quem, aliás, professava a maior admiração (IV, ii), H. participou, todavia, da atmosfera de exaltação patriótica, que envolveu Augusto e as suas reformas, com poesias entre as quais formam um conjunto especial as chamadas “odes romanas” (III, i-vi). Menos lido na Idade Média, com algumas excepções, como a de Alcuíno (m. 808) que se orgulhava do apelido de Flaccus, proveniente do seu amor a Horácio, o Venusino conheceu uma época de esplendor no Renascimento, a partir dos dias de Petrarca.

Entre nós, os renascentistas comungam na admiração geral por Horácio. Sá de Miranda reproduz *Sát.* II, vi, 79-117 (“o rato do campo e o rato da cidade”) na carta “A seu irmão Mem de Sá” e infunde ao soneto “O Sol é grande” o espírito de *Odes* IV, vii, além de oferecer em outras composições reminiscências horacianas que passam geralmente despercebidas aos comentadores modernos. Em António Ferreira, Diogo Bernardes, Luís de Camões e outros há versões, imitações e reminiscências. Todavia, o principal tradutor quinhentista de H. é André Falcão de Resende que, em meados do século, dotou a língua portuguesa de um conjunto não despidendo de traduções em verso. Infelizmente, ficaram mss. Até ao séc. XIX. H. volta a ser traduzido e imitado, no séc. XVIII, por Correia Garção, Cruz e Silva, Filinto Elísio, a marquesa de Alorna, etc. Posteriormente, para citar apenas alguns poetas principais, são seus admiradores, tradutores ou imitadores Almeida Garrett (“o meu Horácio, o meu velho e fiel amigo Horácio!”, *Viagens*, cap. XXVI), Eugénio de Castro e Fernando Pessoa (Ricardo Reis). *Apud* A. Costa Ramalho (2000): 1403-1406 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 14. Veja-se ainda R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 9 e ss.

## Fólio 7

– satyras: «**Sátira** – LITER. Género literário, de intenção mais ou menos moralizadora, que mete a ridículo pessoas, instituições, ideologias ou a própria sociedade, censurando vícios e defeitos, apontando erros e incoerências. Situa-se entre a literatura humorística, desenfadada e inofensiva, e o libelo informatório ou o panfleto insultante que distorce a verdade. A S. procede do culto da rectidão e intenta a justiça ao escarpelizar os vícios das pessoas ou da sociedade, cobrindo-as de ridículo. Exprimindo-se quer em verso quer em prosa, irrompe em todos os géneros literários, desde a epopeia à lírica, do conto ao drama, da oratória ao jornalismo. O termo “sátira” deriva do latim, *satura*, que, de início, significava uma “mistura” de alimentos e, posteriormente, se aplicou a certas obras literárias, escritas em prosa e em verso, de crítica de costumes. 1. Se bem que o termo seja latino e tenham sido os Romanos os grandes mestres deste género literário, o certo é que já os Gregos tinham cultivado a S.: basta recordar a *Batracomiomaquia* (de Homero?), o desfastio verrinoso de Arquíloco, as comédias picantes de Aristófanes e os diálogos cínicos de Luciano de Samósatos. Se na Grécia a S. foi, sobretudo, um meio de rebater as ideias do adversário, expondo-o ao ridículo, em Roma tomou por alvo o meio social e o comportamento humano, pretendendo o seu saneamento e servindo-se de uma linguagem vigorosa e ácida. Se os poetas Lucílio, Horácio e Pérsio Flaco se mostraram indulgentes ao ridicularizarem as fraquezas humanas, o mesmo não sucedeu com Marcial e Juvenal, não poupando este nem sequer os mortos. Na prosa satírica os mestres foram Petrónio e Apuleio. Na Idade Média cultivaram a S. os famosos *Ægoliardos* e a não menos famosa coleção intitulada *Æ Carmina Burana*. Pertence ao género satírico o “sirventés” provençal. O clero foi um dos alvos predilectos da S. medieval: veja-se *Piers Plowman*, de Langland, o *Libro del buen amor*, de Juan Ruiz, e as obras de Hans Sachs, J. Fischart e U. von Hutten. Jean de Meung satirizou a classe média e na farsa francesa *Pathelin* os visados são os tribunais. Ronsard e Rabelais foram insignes cultores da S. No Renascimento o género satírico foi um dos mais popularizados e engrandecidos. Voltou a S. pessoal com Arentino e Bracciolini, na Itália. Em Espanha, Cervantes meteu a ridículo a humanidade inteira no seu *Quixote*, enquanto os defeitos da sociedade do tempo eram escarpelizados pela literatura picaresca que teve em Quevedo o seu máximo expoente. Na Inglaterra, S. Butler ridicularizou os puritanos

em *Hudibras*, Wycherly apontou brutalmente os vícios da Restauração, e J. Dryden compôs a obra-prima de S. política que é *Absalom and Achitopel*; no séc. XVII, o irlandês J. Swift, em *Modest proposal*, sugeria o canibalismo como meio a minorar a miséria então existente no seu país. Esta técnica, de propor com aparente seriedade um remédio incongruente e até absurdo, foi adoptada por Voltaire e muitos outros escritores mais recentes. Na Alemanha foram grandes satíricos Wieland e Heine. Servindo-se das armas da ironia e da caricatura, a S. ao longo dos tempos desceu do plano do humor ao da crítica mais ou menos mordaz e implacável, até atingir, em nossos dias, não tanto na literatura como no campo das artes plásticas e no do cinema, a crueldade e o cinismo do chamado “humor negro”. 2. Em Portugal a S. tem sido um género literário cultivado logo desde os primeiros documentos literários. São numerosas as cantigas de *escárnio* e *aldizer* reunidas nos cancioneiros luso-galaicos, de inegável originalidade pela pertinaz ironia da sua crítica. Predomina nelas o caso pessoal subjectivamente satirizado. No *Cançãoeiro Geral* a S. ora é pessoal, soez e cáustica, ora social, de melhor nível literário mas de feição destrutiva. No teatro de Gil Vicente a S. dilui-se na galeria de tipos cómicos ou surge imprevista num inciso ou peripécia, como rebate de consciência perante as incoerências com que tropeça a acção dramática. As sátiras de Sá de Miranda e António Ferreira são menos pertinentes ao meio social português do que as do teatro vicentino, notando-se nelas uma estreita vinculação com modelos clássicos então ressuscitados na Europa renascentista. No séc. XVII conheceu a S. grande cultivo, visando quer a vida política e social do país quer na moda literária do tempo, o gongorismo: tanto a *Fénix Renascida* como o *Postilhão de Apolo* são um vasto repositório de S. Sobressaíram então no género satírico autores como A. Serrão de Castro e Gregório de Matos. Mestres na S. política e social, quer pela presteza da crítica fulminante quer pela nobreza e precisão do estilo, foram os jesuítas P.<sup>e</sup> António Vieira (em muitos dos seus Sermões) e Manuel da Costa (na sua famosa *Arte de Furtar*). No séc. XVIII, J. Agostinho de Macedo cultivou a S. demagógica descaindo muitas vezes em panfletário. Cultores da S. social foram os poetas Abade de Jazente, P. A. Correia Garção, Nicolau Tolentino, A. da Cruz e Silva e, sobretudo, Bocage. No séc. XIX, Camilo Castelo Branco cultivou a S. pessoal e social, sendo no género a sua obra mais significativa o romance *A Queda dum Anjo* (S. do parlamentarismo). Mestres no género satírico foram Ramalho Ortigão em *As Farpas*, e, de um modo peculiar, Eça de Queirós, em toda a sua vasta galeria de tipos e situações. Fialho de Almeida e, principalmente, Guerra Junqueiro, são mais panfletários que satíricos. No séc. XIX, a S. ora se concretiza num ataque pessoal de extrema virulência – caso do *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros – ora abandona a crítica social para se refugiar no plano ideológico (em algumas poesias de Fernando Pessoa) ou atingir o furor iconoclasta do surrealismo em alguns dos seus cultores (como Alexandre O’Neill). Na prosa satírica actual, saliente-se o nome de Artur Portela Filho, com *A Funda*, de tiro certo e corrosivo, que põe a nu figuras da cena contemporânea. No Brasil, a S. teve em Gregório de Matos o seu primeiro poeta satírico. Este género literário não tem adquirido grande relevo na obra de nenhum autor brasileiro, se exceptuarmos, no séc. XIX, o poeta Emílio de Meneses e, no séc. XX, Oswald de Andrade. *Apud* C. Manuel (2003): 406-408 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 26.

– Cratino: «**Cratino** – Poeta ateniense da *Tragédia* antiga, cuja produção se situa no terceiro quartel do séc. V a. C. Conhecem-se 28 títulos de peças suas, que iam do político (sobretudo críticas a Péricles) ao mitológico burlesco ou à paródia literária. A sua obra *Panoptai* ridicularizava os sofistas. Na parábase dos *Cavaleiros*, Aristófanes cita-o entre os seus antecessores mais notáveis, comparando-o a uma torrente que atravessa a planície arrastando consigo todas as árvores, e lamenta a sua velhice, dominada pelo gosto do vinho. C. responde-lhe com a peça *A Garrafa*, em que a si mesmo se representa como um ébrio em perigo de trocar a legítima esposa, a comédia, por *Methe* (a embriaguez), erro que o coro tenta evitar. Foi esta a sua sexta e última vitória nas Grandes Dionísias (a somar a três nas Leneias), alcançada em 423 a. C. sobre nada menos que *As Nuvens* de Aristófanes. Era célebre a energia das suas invectivas e a riqueza inventiva, que nem sempre sabia aproveitar.» *Apud* Maria Helena da Rocha Pereira (1999): 414-415 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 8.

– Gil / Vicente: «**Vicente (Gil)** – Poeta e dramaturgo português (Guimarães?, c. 1465 – Lisboa, c. 1536). Encontrando-se, em documentos coevos, alusões a vários indivíduos com o nome de G. V., torna-se difícil estabelecer, com rigor, a biografia do dramaturgo-poeta, sobretudo no que respeita às actividades de ourives e de mestre da balança. Questão já amplamente debatida, estamos convencidos de que o dramaturgo e o ourives são a mesma pessoa. A este propósito, fazemos notar que a análise interna da obra vicentina revela um profundo conhecimento, por parte do autor, do vocabulário técnico da ourivesaria. Em 1502, com o *Auto do Vaqueiro*, G. V. saúda D. Maria, mulher de D. Manuel, pelo nascimento do futuro D. João III. Em 1506, acaba a custódia de Belém. Em 1509 é vedor das obras de ourivesaria de Tomar, Belém e do Hospital de Todos-os-Santos. É nomeado vassalo de el-rei e, 1511. Em 1512 pertence à Casa dos Vinte e Quatro. Em 1513, mestre da balança na Casa da Moeda, é eleito pelos mestres como um dos seus representantes junto da vereação da cidade. Os festejos em honra de D. Leonor, terceira mulher de D. Manuel, são por ele dirigidos, em 1520. Em 1531 defende os cristãos-novos, do que dá conta a D. João III numa importante carta. 1536 é a data provável da morte, pois deixa de produzir qualquer obra e ninguém mais fala nele.

Poeta e ourives, dramaturgo, músico, encenador e actor, foi G. V. homem de sete ofícios, todos orientados a “informar” situações mais ou menos espectaculares, vocação que terá nascido como que por urgência do instinto dramático. *Homo aestheticus*, transformando as impressões em expressões, é o dramaturgo oficial da corte a quem

se pede a formulação dos sentimentos colectivos. Contudo, graças a uma tendência igualmente acentuada de *homo socialis*, aliada a uma espontaneidade irreprimível, permanece o menos reflexivo e requintado dos poetas, dizendo os pensamentos mais altos da maneira mais simples, inteiramente possuído pelo sopro dionisíaco da inspiração, arrastado pelos personagens numa completa ausência de plano premeditado ou intenção artística. Um verdadeiro surrealista antes do tempo. Burlesco e chocarreiro, escarminho e demoníaco, impiedoso na sátira aos costumes, reencarna o antigo bobo medieval; por outro lado, e revelando-se como homem de contrastes, aparece-nos terníssimo e angélico, cheio de idealismo e devoção, sobretudo na poesia religiosa e no tratamento poético dos desprotegidos da sociedade.

Também a sua visão do real se apresenta cheia de contrastes. Há o mundo primeiro, “resplandescente glória, repouso permanente, quieta paz, sossego sem contenda...” (*Carta a D. João III*); e o mundo segundo, aquele em que vivemos, de despropósito universal, de farsa e *sotie* carnavalesca. É um mundo de pernas para o ar, *Outono* da Idade Média que vai perdendo a sua forte hierarquização e em que se aceita uma desagregação divertida. G. V., homem desconcertante em meio de um mundo desconcertado, ri-se do que vê, pois a desordem é incurável, e refugia o seu optimismo no mundo do sagrado. É patente a falta de sentido histórico e a insensibilidade ao anacronismo. Nos autos, personagens, épocas, planos psicológicos, baralham-se com uma facilidade tão desconcertante como, por vezes, comovedora. Mas a isso o poeta não dava importância, tratando-se de acontecimento no “mundo segundo”, que não tem “firmeza certa” e é “todo falso” (*Carta a D. João III*). Assim podia ele fugir à perspectiva histórica e conseguir as situações pedidas pela sua veia espontânea. A vida é uma canseira. Os personagens de G. V. repetem-no a cada passo. Por isso, a empresa fundamental da sua vida terá consistido na procura do repouso e do apaziguamento interiores que conseguirá por meio de certos temas fundamentais: a noite de Natal, Nossa Senhora e o Menino Deus, temas esses tão obsessivos que bem podemos falar da existência em G. V. dos complexos da *Grande Mãe* e do *Retorno à Infância*. A noite de Natal, envolvendo uma Mãe-Virgem e um Menino, ao mesmo tempo Deus e homem, glória e sofrimento, realiza a aliança de mundos antitéticos, resultando dessa harmonia o mais profundo lirismo do poeta.

Os autos vicentinos, no seu conjunto, são uma ‘floresta de enganos’, onde vagueiam figuras de sombra em permanente contraste com figuras de luz. Deste choque nasce a mais inesperada aliança do trágico-burlesco, reflexo de uma mundividência que, na sua antítese fundamental, realiza a visão cristã medieval da grandeza e miséria do homem. Aqui se encontrará a explicação mais aceitável para a falta de unidade e de lógica das intrigas e dos caracteres. Aliás, os autos vicentinos apresentam-se à maneira de sonhos, comandados pelo inconsciente com seus arquétipos e complexos, sem censuras nem economias dramáticas ou estéticas. As peças devem ser interpretadas através de relações imagéticas mais do que de nexos racionais. Figuras e enredos são também determinados pela visão antitética da realidade. Há figuras e enredos de *Todo o Mundo/Inconsciência*, por um lado, e de *Ninguém/Consciência*, por outro. Quanto à imaginação, G. V. é um poeta de regime diurno, que se serve abundantemente de imagens luminosas e seus isomorfos: altura, ouro, anjos, flores, poder, guerra, vitória, repouso triunfante. A música e os espectáculos brilhantes e coloridos com que tão frequentemente remata os autos vão também no sentido do regime diurno da imaginação contra as sombras do inconsciente. Mas o fulcro imagético da obra vicentina, o “local” próprio do equilíbrio psíquico, é a grande Noite de Natal que concilia os mundos de luz e sombra, de consciência e inconsciência, de optimismo e pessimismo. OBRAS (por iniciativa própria, G. V. publicou apenas alguns autos em folhetos de cordel. Foi o filho do poeta, Luís Vicente, que em 1562 reuniu a obra do pai numa *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*. Ed. incompleta, pois faltam-lhe, pelo menos, três autos que desapareceram completamente): *Auto da Aderência do Paço*, *Auto da Vida do Paço* e *Jubileu de Amores*. Em 1582 fez-se nova ed. muito cortada pela censura. Modernamente, existem as seguintes eds. Manuseáveis: *Obras de Gil Vicente*, com revisão, pref. e notas de Mendes dos Remédios, 3 vols., Coimbra, 1907, 1912, 1914; *Obras Completas de Gil Vicente*, com pref. e notas de A. J. da Costa Pimpão, Barcelos, 1956; *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, com introd. e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, 2 vols., Lx., 1984; *As Obras*, 6 vols. (dir. científica de José Camões e pref. de Ivo Castro), Lx. 2002.» *Apud* João Mendes / L. da Silva Pereira (2003): 413-415 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 29.

– E <pola> mesma rezão se não an de / leuantar de infelices a felices os maos *perque* / não he isto de tragedia *cujos fins an de ser / luctuosos nem tambem se an de representar os / mãos*: Sobre as diferenças entre tragédia e comédia, veja-se, Aristóteles, *Poética*, 1448a 16.

## Fólio 7v

– *Horácio lembra que se não / ha de meter <a deos> na representação*: referência aos versos 191-192 da *Arte Poética* de Horácio: «*nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus / incidit; nec quarta loqui persona laboret* – que na peça não intervenha um deus, a não ser que o desenlace seja digno de um vingador; nem tão-pouco se canse um quarto actor a falar na mesma coisa.» *apud* R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 76-77. Normas (*terceira regra*) sobre o uso do *deus ex machina*, que Aristóteles tinha condenado, na *Poética*, XV, 1454 b 2. Horácio admite o seu uso nos casos em que o desenlace exija intervenção divina. Segundo Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 68, «a

expressão consagrada *ex machina* resulta do uso de uma espécie de plataforma (*mechane*) para pôr em cena uma divindade (ou mais), geralmente para anunciar a resolução do conflito e inaugurar um culto.»

– me/nalao: «**Menelau** – Rei de Esparta, filho de Atreu. Embora fosse para reaver sua mulher Helena, raptada por Páris, que se realizou a expedição a Tróia, M. ocupa na *Ilíada* lugar de menos relevo do que seu irmão Agamémnon, que é o chefe supremo. Guerreiro valente, tem no canto III um duelo com Páris, e o XVII é consagrado aos seus feitos militares; porém, no canto VII, os Aqueus não o deixam aceitar o desafio de Heitor para um combate singular. Na *Odisseia*, aparece instalado no seu riquíssimo palácio, onde é senhor absoluto; e conta que Ihe foi profetizado que não morrerá, mas será arrebatado para os Campos Elísios, por ser genro de Zeus. Nalgumas tragédias, aparece como uma figura sem comisseração nem princípios morais (sobretudo na *Andrómaca* e no *Orestes* de Eurípides.» Vide M. H. Rocha Pereira (2001): 720 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 19.

– Orestes: «**Orestes** – MIT. Filho de Agamémnon e Clitemnestra, reis de Micenas. Afastado do palácio em criança, não assistiu ao assassinio do pai por aquela e por Egisto, mas, quando atingiu a idade viril, regressou para castigar os culpados. Depois de cometer o matricídio, é perseguido pelas  $\nearrow$ Erínias. Na versão dada à lenda por Ésquilo, na  $\nearrow$ *Oresteia*, Orestes é julgado no tribunal do  $\nearrow$ Areópago, e absolvido. Eurípides, no *Orestes*, apresenta-o como tomado por acessos de loucura e comportando-se como um criminoso sem escrúpulos. O seu casamento com Hermíone, filha de Menelau, é anunciado nessa tragédia e na *Andrómaca* (nesta última, depois de ter provocado a morte de Neoptólemo, marido da prima). Na *Ifigénia entre os Tauros, O.*, liberto apenas de metade das Erínias, é obrigado por um  $\nearrow$ oráculo a procurar a imagem de Ártemis nessas paragens, onde encontra sua irmã Ifigénia, com a qual regressa. Segundo Pausânias, reinou em Micenas, Argos e Esparta. Heródoto conta as circunstâncias em que os seus ossos foram trasladados de Tegeia para esta última cidade.» Apud M. H. Rocha Pereira (2001): 927-928 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol.21.

– Ulises chorando em Scília: Fr. Page de Timóteo de Mileto. Nada mais se sabe deste ditirambo. Apud Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 67, que traduz da seguinte forma o passo de Aristóteles: «de carácter inconveniente e desajustado são exemplos o lamento de Ulisses no *Cila* e o discurso de Melanipe.» Cf. Aristóteles, *Poética* 1454a 30. A respeito deste assunto diz-nos Valentín García Yebra (1999), *op. cit.*, p. 295, o seguinte: «“En quanto a las lamentaciones de Ulyses en la Scila, poema satírico, [...] se han de tener por indignas de este héroe, que siempre habia mostrado tanto ánimo y firmeza. Menalipe [sic] habla contra la *conveniencia* o decoro, por extenderse demasiado en los systemas de los Filósofos, y en particular en el Anaxágoras: lo que no parece convenir a una mujer en el teatro” (Batteux, trad. De Flórez Canseco, pág. 215). «Menalipe, señorita moza, que nada sabío sino de amores, filósofa sobre las causas y efectos naturales mejor que el mismo Empedocles (Goya y Muniain, pág. 117). El parlamento o discurso de Melanipa atacaba, en una tragedia de Eurípides, la superstición popular.»

– Iphigenia em [Aulide ?]: «**Ifigénia** – CULT. E LITER. Filha de Agamémnon e Clitemnestra, foi chamada pelo destino a desempenhar um papel importante na empresa de Tróia, com que os chefes gregos, comandados pelos Átridas, pretenderam vingar a ofensa feita a Zeus Xénios por Páris, raptor de Helena. Efectivamente, imobilizada no porto de Áulide por falta de ventos favoráveis, a armada grega só pôde partir graças ao sacrifício de I., exigido por Ártemis ao próprio pai da donzela inocente. A história monstruosa, narrada por Ésquilo no *Agamémnon*, é adoptada por Eurípides na *Ifigénia entre os Tauros* e, muito provavelmente, também na *Ifigénia na Áulide*. Na nova versão, I. é poupada, no momento do sacrifício, por Ártemis, que a transforma em corça e a transporta para a Táuride onde I. fica a desempenhar as funções de sacerdotisa da religião local. Das ligações entre os mitos, tratados pelos poetas, e as formas de culto da época pode citar-se aqui um exemplo significativo: segundo Eurípides, na *Ifigénia entre os Tauros*, a estátua de Ártemis, que I. e Orestes trazem consigo no regresso à pátria, destina-se a um santuário a erigir em Bráuron, por indicação expressa de Atena. Ora, escavações feitas em Bráuron, na Ática, em 1960, trouxeram à luz os restos de um santuário dedicado a Ártemis Braurónia, onde foi possível identificar o lugar ocupado pelo túmulo de I., graças à presença de variadas oferendas dos séculos VI e V a. C. O fundo dramatismo do mito de I. continuou a atrair os artistas, muito depois de se terem calado as vozes dos poetas da antiga Grécia. Vemos assim Racine, no séc. XVII, abordar o mesmo tema na sua *Iphigénie en Aulide* (1674); no séc. XVIII, Goethe escreve uma *Iphigenie auf Tauris* (1784). Recordem-se, finalmente, as óperas famosas, devidas a Gluck, *Ifigenia in Aulide* (1774) e *Ifigenia in Tauride* (1779), que ocupam lugar de relevo na história do velho mito. Apud M. Oliveira Pulquério (2000): 400-401 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa | São Paulo, Verbo, Edição Século XXI. Vol. 15. Sobre o mito de Ifigénia, veja-se, ainda Victor Jabouille (1992), *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, pp. 246-247.

– Cícero: «**Cícero (Marco Túlio)** – Político, escritor e orador romano (Arpino 31.6.106 – Caieta, 7.12.43 a. C.). Nascido de família da classe média abastada e filho de um homem dado às letras, recebeu educação muito cuidada, primeiro em Arpino e depois em Roma. Na capital, ouviu os filósofos: o epicurista Fedro, o académico Fílon de Larissa e o estóico Diódoto. A sua preparação jurídica fez-se no convívio dos Cévolas, o Águre e o Sumo Pontífice, e pela frequência do *Forum*, onde ouviu os grandes oradores da sua mocidade, de quem fala no *Brutus*. Assim adquire

uma formação prática da oratória; para a teoria, ouve as lições de Apolónio de Mólón. Em 84, escreve o seu primeiro tratado sobre a arte da palavra, o *De Inventione*. Embora se tenha estreado como orador com o *Pro Sexto Quinctio* em 81, foi todavia com o *Pro Sexto Roscio Amerino*, no ano seguinte, ao defender Sexto Róscio contra um valido do ditador Sila, que o seu nome conheceu a primeira nomeada. Em 79, fez uma viagem à Grécia, cuja língua conhecia perfeitamente, ou para cuidar da saúde e completar a sua formação cultural, como diz no *Brutus*, ou por temer as represálias de Sila, como escreve o seu biógrafo grego Plutarco. Em Atenas, ouviu o filósofo académico Antíoco e o mestre de oratória Demétrio. Em Rodas, voltou a ouvir Apolónio Mólón e talvez Possidónio, um dos espíritos mais enciclopédicos da Antiguidade. Apolónio tê-lo-ia curado de certa exuberância retórica (“asiatismo”) e convertido à disciplina mais clássica da escola ródia, embora nem assim viesse C. a contentar, anos mais tarde, a geração de náveis oradores (“neo-áticos”), que imitavam a sóbria elegância do ateniense Lísias. Regressado a Roma, a sua carreira de advogado entrelaça-se com a de político. Em 75, foi questor na Sicília, cujos habitantes, em 70, o escolheram para acusar o mau governador Verres. C. pronunciou então a *Divinatio in Caecilium*, eliminando este pretendo acusador de Verres, e a *Actio Prima in Verrem*. Os cinco discursos que compõem a *Actio Secunda in Verrem* não foram pronunciados, mas distribuídos em cópias manuscritas. Neste processo, C. teve como adversário Horténsio, considerado até então o maior advogado de Roma. A condenação de Verres constituiu um triunfo oratório de C. e aumentou o seu prestígio político. Assim, em 69 foi eleito edil curul, em 66 pretor, e, finalmente, em 63 cônsul, o mais alto cargo da República Romana. [...] O Arpinate é uma das personagens do Mundo Antigo que melhor conhecemos graças, não só aos 58 discursos que chegaram até nós, como principalmente a c. de 800 cartas suas e mais de 100 a si dirigidas por outros, que nos foram conservadas. Também os seus diálogos sobre oratória, política, direito, filosofia, religião, e até fragmentos da sua obra poética (a faceta menos importante da sua actividade literária) nos ajudam a reconstituir o homem. As cartas, publicadas depois da sua morte pelo íntimo amigo Ático e pelo secretário Tirão, não se destinavam todas ao público. Assim, a franqueza com que C. nelas se revela, em todas as perplexidades, contradições e pequenas fraquezas de grande homem, prejudicam a sua memória, no conceito de certos autores modernos. O mais recente representante desta tendência é J. Carcopino, cujas conclusões a crítica responsável recebeu com justificada reserva. Nos tratados, C. repensa os problemas da sua pátria e da sua condição de homem à luz da filosofia grega. Todavia, não é um simples imitador dos Gregos e, quando é possível compará-lo com as fontes, p. ex. com os estóicos helénicos, nota-se que a ética do Arpinate está impregnada de profundas preocupações políticas. Os tratados ciceronianos foram compostos para os seus amigos da classe dirigente, romanos para quem a acção governativa era a única forma de vida séria (*negotium*) e os cuidados intelectuais ficavam relegados para os momentos de lazer (*otium*). Assim, escritos ao nível do leitor culto, mas não filósofo profissional, os tratados tiveram larga divulgação e influenciaram profundamente o pensamento das épocas seguintes. Ao *Hortensius*, uma exortação ao estudo da filosofia de que só restam fragmentos, atribuiu Sto. Agostin o papel importante na sua conversão. Forçado a lutar contra a insuficiência do latim para a expressão do pensamento filosófico (falta de que já Lucrécio se queixara), C. contribuiu para criar uma linguagem da vida espiritual, de que o cristianismo veio a aproveitar. Uma palavra como *qualitas* cunhou-a ele mesmo sobre o grego *poiótes* (Ac., 1, 7, 25). As ideias e o estilo latino de C. influenciaram profundamente o Humanismo ocidental. *Apud* (2000): 1148-1151 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 6. Veja-se ainda Pierre Grimal (1986), *Cicéron*. Paris, Fayard. Vide também D. R. Shackleton Bailey (1971), *Cicero*. London, Classical Life and Letters.

– Jasan de / nores: D. António de Ataíde refere-se à obra *In epistolam Q. Horatii Flacci de arte poetica* de Jasonis de Nores, Venise, 1553. Deste autor há ainda a considerar *Breve institutione dell'ottima republica; Introductione ... ridotta poi in alcune tauole sopra i tre libri della Rhetorica d'Aristotile*, Venetia: appresso Paolo Megietti, 1578 e *Discorso intorno à que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, e til poema heroico ricevono dalla filosofia morale, & civile, & de' governatori delle republiche* (1568).

– Horatio na poetica / Aut agitur res in scaenis aut acta refertur: trata-se do verso 179 da *Arte Poética* de Horácio. Há acções que se representam no palco, outras, só se relatam depois de cometidas. Veja-se R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 74-75.

## Fólio 8

– polixena: «POLIXENA (csê). MIT. Filha de Príamo e de Hécuba. Aquiles enamorou-se dela durante uma trégua no cerco de Tróia. Outra tradição diz que Polixena ia com uma ânfora a caminho da fonte em companhia de Troilo quando este caiu numa emboscada que Aquílies lhe havia preparado. Polixena atirou com a ânfora e fugiu mas Aquílies conseguiu raptá-la. Uma outra tradição diz que quando Príamo foi suplicar o cadáver de Heitor, levou consigo Polixena. Aquílies pediu pouco depois a mão da jovem princesa. Quando iam celebrar o enlace num templo de Apolo, que ficava entre a cidade de Tróia e o acampamento dos aqueus sitiadores, Aquílies foi ferido mortalmente por Páris. Polixena, desesperada, suicidou-se sobre a tumba de Aquílies. Segundo outra versão, Polixena viveu até à tomada de Tróia e foi imolada por Pirro sobre a tumba de Aquílies. Ainda uma outra tradição diz

que, depois da destruição da cidade de Tróia, ao reclamar a sombra de Aquiles a vingança do seu sangue, Polixena se imolou voluntariamente no sepulcro de Aquiles. A tragédia histórica de Polixena é o assunto da *Hécuba*, de Eurípidés; da *Troades*, de Séneca, e da *Polyxena*, de Sófocles, da qual somente se conservam alguns fragmentos. Luís de Camões refere-se-lhes no seguinte passo de *Os Lusíadas*: «Qual contra a linda moça Polixena, / Consolação extrema da mãe velha... / ... Co' o ferro o duro Pirro se aparelha», III, 131.» *Apud* (s. a.) (s.d.): 295 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 22.

– **Talthibio**: «**TALTÍBIOS**, MIT. Aráuto de Agamémnon, surgindo muitas vezes mencionado na *Ilíada*. Os seus descendentes foram todos arautos de Esparta.» *Apud* (s. a.) (s.d.): 604 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 30.

– **Hecuba**: «**Hécuba** – A mais famosa das esposas de Príamo, rei de Tróia, mãe de Heitor e Páris, H. passa, com a tragédia grega, da semiobscuridade em que a deixara a epopeia homérica para o primeiro plano das grandes figuras trágicas. Eurípidés dedica-lhe uma das suas peças, com o nome de Hécuba, através da qual se desenha o perfil inesquecível da rainha infeliz que sobrevive à destruição da sua cidade para sofrer a morte de seus filhos Políxena e Polidoro. A sua vingança sobre Polimestor, o rei trácio que assassinara Polidoro, constitui o clímax da referida tragédia eurípidiana, cujo final apresentará o estranho presságio de que se verá H. tomar a forma de uma cadela antes da sua morte.» *Apud* Manuel de Oliveira Pulquério (2000) 541 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 14.

– **Clitemnestra**: «**CLITEMNESTRA**. MIT. Filha de Júpiter ou do rei de Esparta Tíndaro, e de Leda, que nasceu dum dos ovos postos por esta, quando fecundada pelo pai dos deuses, em forma de cisne. Irmã de Castor, Pólux e Helena, casou, primeiro, com um filho de Tieste e depois com Agamenão, de quem teve um filho, Orestes. Agamenão, instigado por Clitemnestra, matou o seu primeiro espôso e o filho que com ela teve, raptando-a, depois. Castor e Pólux procuraram vingar a afronta, mas Tíndaro opôs-se, reconciliando-se com Agamenão. Ao partir este para a guerra de Tróia, confiou a esposa a Egisto, seu lugar-tenente, assim como os seus Estados, incumbindo, além disso, um músico e poeta de vigiar os dois. Os amigos foram-lhes infiéis, e Egisto combinou com a amante matar Agamenão. Quando este regressou da guerra, a esposa recebeu-o com simulada alegria, mas certo dia, ao sair do banho, meteu-lhe pela cabeça uma túnica, arrojando-se naquele momento os dois adúlteros sobre Agamenão, que, mataram à punhalada. Mandou depois matar Cassandra, filha de Príamo, e casou publicamente com Egisto, ordenando que o reconhecessem como rei. Orestes, a quem a mãe julgava morto, encarregou-se de vingar seu pai. Um dia em que Clitemnestra e Egisto entravam no templo, esperou-os, escondido com Pilades, e os dois deram morte aos assassinos de Agamenão. No entanto, Orestes e Pilades tiveram que fugir de Micenas, difamados na opinião pública pelo seu crime sacrilego. Clitemnestra teve, de Agamenão, Electra e Ifigénia, além de Orestes. O adultério e crime de Clitemnestra, assim como a vingança de Orestes, têm inspirado muitas obras artísticas e literárias. O argumento de *A Orestíada*, de Ésquilo, é toda a vida da família de Agamenão. Na Renascença, este mesmo argumento inspirou Racine e Corneille, assim como Alfieri, na Itália, e a dramaturgos ingleses e alemães, várias tragédias.» *Apud* (s. a.) (s.d.): 968-969 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 6.

– **Terentio**: «**Terêncio Africano (Públio)** – Autor dramático latino (c. 195 – c. 159) a. C.). Africano de origem, veio para Roma como escravo, ainda criança, e aí teve por patrão o senador G. Terêncio Lucano, que lhe fez dar uma boa educação greco-latina e mais tarde lhe concedeu a liberdade. Existe uma pequena biografia de T. A. escrita por Suetónio e ops prólogos das comédias terencianas são, em larga medida, autobiográficos, além de proporcionarem informações sobre as críticas dos rivais do poeta. Censuravam eles em T. a *contaminatio*, i. é, a inserção numa comédia de cenas ou personagens de outra comédia, a debilidade do estilo, a colab. Dos amigos e o plágio. Estas acusações são-nos conhecidas pela menção que delas faz o poeta, quando se defende. Ainda a mais estranha para nós é a censura de plágio, num tempo em que as comédias do teatro latino, incluindo as de Plauto, eram traduzidas do grego. Quanto à ajuda dos amigos, é uma objecção de que T. A. se defende frouxamente, talvez porque tal fama era lisonjeira para os visados, Gaio Lélío e Cipião Emiliano (cf. *Os Lusíadas*, V, 96, 5-6). Ambos pertenciam ao grupo de políticos e homens de letras conhecido por “Círculo dos Cipiões”, fautor da helenização da camada dirigente de Roma, no séc. II a. C. Assim, o teatro de T. A. corresponde a um público mais culto e mais exigente do que aquele para quem foi escrito o teatro plautino. Por isso, não admira que certas peças, como a *Hecyra*, não tenham conhecido o êxito entre a camada popular, habituada ao cómico alegre, exuberante e musical das operetas de Plauto, e mal preparada para as subtilezas psicológicas das personagens terencianas, com o seu diálogo reflectido e sentencioso. O apuramento da sensibilidade encontra expressão em conceitos como o do verso 77 de *Heautontimorumenos*, o famoso *Homo sum: humani nihil a me alienum puto* (“Sou um homem: considero que nada do que é humano me é estranho).

Escreveu seis comédias, com títulos gregos em transcrição latina: *Andria* (*A Mulher de Andros*), *Heautontimorumenos* (*Aquele que a si Próprio Castiga*), *Eunuchus* (*Eunuco*), *Phormio* (*Formião*, nome de personagem), *Hecyra* (*A Sogra*), *Adelphoe* (*Os Irmãos*). Todas foram traduzidas ou adaptadas de Menandro, excepto o *Phormio* e a *Hecyra*, cujos originais são de Apolodoro de Caristo). A influência de T. a. no teatro europeu do Renascimento reconhece-se sem dificuldade.» *Apud* A. Costa Ramalho (2003): 1365-1366 in *Enciclopédia Luso-*

*Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 27. A propósito de Terêncio afirma-se em (s. a.) (s.d.): 345-346 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 31, o seguinte: «[...] Tomou os principais modelos das suas comédias em só dois autores: Menandro (para quatro comédias) e um seu imitador medíocre, Apolodoro Carístio, para as duas restantes (*Phormio* e *Hecyra*). Contrasta com o seu predecessor Plauto não só nesse particular (pois que Plauto se inspirou em numerosos autores) mas também em ser a sua obra muito mais requintada e aristocrática de que a daquele. Afastou-se também dos enredos farsescos de Plauto, das suas graçolas grosseiras, dos seus jogos de palavras; nas mãos de Terêncio deixou o teatro de ser plebeu, para se tornar patricio. As suas personagens são mais verdadeiras, mais nuançadas, mais humanas que as de Plauto. Terêncio dedica-se a uma fina pintura dos caracteres, aos problemas morais. A sua latinidade é das melhores, e a sua obra prestou-se a ser estudada nas escolas. Foi sempre mais apreciado pelos aristocratas do que pelo grande público. Está escrita segundo o gosto de Terêncio a comédia *Estrangeiros*, de Sá de Miranda.» Veja-se ainda Ettore Paratore (1957), *Storia del Teatro Latino*. Milano, Vallardi.

– **Cherea**: personagem (*adulescens*) do *Eunuco* de Terêncio. Cf. Aires Pereira do Couto (1996), *O Eunuco de Terêncio*. Lisboa, Edições 70.

– **Antiphoni**: personagem (*adulescens*) do *Eunuco* de Terêncio. Cf. Aires Pereira do Couto (1996), *O Eunuco de Terêncio*. Lisboa, Edições 70.

– **Jason**: «**Jasão** – MIT. Filho de Éson, rei tessálico de Iolco, no sopé do Pélion. Depois da usurpação do trono, maquinada por seu tio Pélias, o jovem príncipe foi confiado pelos parentes ao centauro Quíron, que o criou e educou. Uma vez na idade viril, voltou à pátria e reclamou os seus direitos hereditários. Receando “o homem de uma só sandália”, que, por um oráculo, sabia que lhe havia de ser fatal, Pélias afastou-o, prometendo-lhe o trono com a condição de lhe trazer o Velo de Ouro. Acompanhado pelos ἸArgonautas e auxiliado por ἸMedeia, filha do rei Eetes da Cólquida, Jasão voltou com o Velo, e com Medeia por esposa. Como, porém, Pélias tinha entretanto forçado Éson a suicidar-se, J. pediu à Medeia que vingasse o pai, recorrendo aos seus dons de feiticeira. Instigadas por ela, as filhas de Pélias mataram-no, mas o trono foi ocupado pelo seu filho Acasto, que afastou o incómodo casal para Corinto. Depois de vários anos de tranquila felicidade, J. apaixonou-se pela filha do rei local, Creúsa (ou Glauce), com a qual quis casar. Mas Medeia matou-a, oferecendo-lhe por prenda nupcial uma túnica envenenada; matou também os dois filhos que tivera de J., e voou para Atenas num carro puxado por dragões alados, oferecido pelo Sol. Quanto a J., várias tradições circulavam: suicidou-se, por desespero; ou foi esmagado, enquanto dormia, por um tronco desprendido da popa do navio *Argo*; ou, aliado a Peleu e ajudado pelos ἸDióscuros, voltou para Iolcos, devastou-a e destronou Acasto.» *Apud* Victor Buescu (2000): 666 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 16.

– **seneca**: «**Sêneca (Lucius Annaeus)** – Escritor e filósofo latino (Córdova, 4/8 – Roma, 65), segundo filho do precedente e tio de Lucano. Levado pelo pai para Roma a fim de aí ser educado, teve mestres estóicos que em várias obras recorda, os quais lhe abriram o espírito para a reflexão filosófica e encaminharam a vida na austeridade. Fez brilhante carreira como advogado e político, esteve exilado oito anos na Córsega e, após reabilitação, foi nomeado preceptor de Nero, junto de quem exerceu influência, como conselheiro, durante os cinco primeiros anos de seu governo, afastando-se ao verificar que não conseguia dominar os ímpetos do imperador; três anos depois viu-se envolvido na conjura de ἸPisão e foi obrigado a dar-se à morte, como Tácito descreve (*Ann.*, XV, 60-64).

As suas obras podem dividir-se assim:

**1. Literárias** – As tragédias *Hercules furens*, *Troades* (ou *Hecuba*), *Phoenissae* (ou *Thebais*), *Medea*, *Phaedra*, (ou *Hippolytus*), *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes*, *Hercules Oetaeus* aparecem nos mss. mais autorizados por esta sequência, que possivelmente corresponde à tida em conta pelos autores medievais, que as citam não pelo título mas por um número de ordem, ainda referido em eds. impressas. Inspiradas na mitologia grega, embora imbuídas de espírito romano, constituem a parte mais importante da obra poética de S. e são as únicas tragédias latinas que chegaram até nós integralmente, graças à fortuna de que S. gozou após a morte. O modelo preferido de S. é Eurípidés, cujos temas retoma, assim como outros de Sófocles e Ésquilo, mas desenvolvendo-os com muito pessoal análise psicológica, inspiração moral e força dialéctica. É mais notável, além disso, a perfeição métrica do que a construção dramática já que as peças se destinavam principalmente a leitura e não tanto a representação. Controverte-se a autenticidade da *Octavia praetexta*, que trata um tema da actualidade e em que o próprio S. aparece entre os personagens. *Apokolokyntosis divi Claudii* ou *Ludus de morte Claudii* é uma espécie de sátira ou paródia, em prosa e verso. Conservam-se 70 Epigramas, cuja atribuição ainda se discute.

**2. Filosóficas** – *Dialogorum libri* (*De providentia*, *De constantia sapientis*, *De ira*, *Consolatio ad Marciam*, *De vita beata*, *De otio*, *De tranquillitate animi*, *De brevitate vitae*, *Consolatio ad Polybium*, *Consolatio ad Helviam matrem*) com impropriedade assim designados, a não ser quanto ao *De tranquillitate animi*, pois verdadeiramente não entra um interlocutor; *De Clementia*, *De beneficiis*; *Naturales quaestionis*, que tratam de geografia, astronomia e meteorologia; *Epistulae morales ad Lucilium*. A Filosofia de S. pertence à história do ἸEstoicismo. Menos sistemático e de menor rigor especulativo que outros filósofos da escola, S. valoriza o ponto de vista prático sobre o teórico, na linha de uma tendência da tradição cínico-estóica; conforme característico do estoicismo médio, cujo

maior representante, Posídio, muito o influenciou, junta às doutrinas fundamentais do estoicismo elementos platônicos e peripatéticos e também conclusões éticas do ἈEpicurismo que, apesar de diverso ponto de partida, vinham a coincidir com aquela orientação cínico-estóica, de modo a construir um sincretismo em que se descobrem certas afinidades com doutrinas cristãs – a filosofia é *studium virtutis*; Deus, não concebido embora como pessoal, é o princípio consciente e inteligente da unidade orgânica do universo, e providência com quem a alma humana comunica e a quem deve entregar-se no desprendimento do peso da vida, exprimindo-se e completando-se a eicidade individual no vínculo social de igualdade e fraternidade entre todos os homens – o que proporcionou larga influência do ἈSenequismo.

3. Numerosas são ainda as obras perdidas, de algumas das quais há conhecimento por referência ou utilização de autores da Patrística, entre outras: *De motu terrarum*, *De lapidum natura*, *De piscium natura*, *De forma mundi*, *De situ Indiae*, *De situ et sacris Aegyptiorum*, *Moralis philosophiae libri*, *De officiis*, *De imatura morte*, *Exhortationes*, *De superstitione*, *De matrimonio*, *De amicitia*, *De remediis fortuitorum ad Gallionem* (de que na Idade Média circulou uma contrafação, na qual, todavia, eram aproveitadas obras de S. actualmente perdidas).

4. Várias obras apócrifas testemunham a difusão do ἈSenequismo.» *Apud* J. M. da Cruz Pontes (2003): 743-745 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 26. Cf. ainda Ettore Paratore (1987): 577-612 in *História da Literatura Latina*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

– **Medeia**: «**Medeia** – MIT. Figura da mitologia grega, que apresenta a particularidade rara de possuir artes mágicas. Filha do rei Eetes da Cólquida e descendente do Sol, ajuda o grego Jasão a conquistar o Velo de Ouro, foge com ele, e mata seu irmão, quando este ia em perseguição de ambos. Em lolcos, rejuvenesce Éson, pai de Jasão, cozendo-o num caldeirão, com ervas mágicas. Convence as filhas de Pélias a fazer o mesmo ao pai, mas dá-lhes ervas ineficazes, o que as torna culpadas da morte deste. Ao chegar a Corinto, Jasão pretende desposar a filha de Creonte, rei dessa cidade; M., louca de ciúme, mata, por meio de presentes mágicos, a princesa e o pai, que tentava salvá-la; por último, sacrifica os próprios filhos, que tivera de Jasão, e refugia-se em Atenas, onde desposa Egeu; este, porém, acaba por a expulsar, ao saber que ela se preparava para envenenar o enteado, Teseu. Muitos poetas, pintores e músicos se têm inspirado nesta estranha figura. Na Antiguidade, compuseram-se diversas tragédias, de que se conserva a obra-prima de Eurípides com esse nome e a peça de Séneca; é notável também a análise da paixão de M. nos *Argonautas* de Apolónio de Rodes e nas *Metamorfoses* de Ovídio. Figura ainda em vasos gregos e em pinturas de Pompeia. Modernamente, podem citar-se, entre muitas, as tragédias de Corneille, Grillparzer e Anouilh, e as óperas de Cheubini e de Milhaud. Na literatura portuguesa, a figura de M. aparece desde o *Cancioneiro Geral* aos nossos dias, mas com mais relevo na “ópera” *Os Encantos de Medeia*, de António José da Silva, e numa *Cantata* de Bocage.» *Apud* M. H. Rocha Pereira (2001): 421 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 19.

– **Thieste e [Atreo ?]**: «**Átridas** – CULT. Eram os filhos de Atreu: Agamémnon e Menelau. Atreu, rei de Micenas, sabendo que seu irmão Tiestes seduzira a rainha e conspirava contra ele, exilou-o; mais tarde, recebeu-o de novo, para o convidar para um banquete em que lhe serviu as carnes de seus próprios filhos, com excepção do mais novo, Egisto, que ficara em casa. Ao descobrir este horror, Tiestes lançou sobre a casa de Atreu uma maldição, que afectou a sua descendência. Assim, Agamémnon, ao regressar vitorioso da guerra de Tróia, é assassinado à traição por Clitemenestra, sua mulher, de cumplicidade com Egisto, que, na ausência do rei, lhe usurpara o lugar. Por sua vez, o filho do régio casal, Orestes, quando atinge a juventude, vinga seu pai matando a própria mãe e Egisto, e ocupa o trono que lhe pertencia. Esta lenda surge com variantes em diversos autores. A que demos acima é a apresentada por Ésquilo na sua trilogia Oresteia, que transformou esta série de maldições terríveis numa sequência de culpa castigo, cuja solução final é a criação de uma nova ordem social, em que a vingança já não é exercida pela descendência da vítima, mas por um tribunal. Por sua vez, Eurípides analisa, no Orestes, a questão da reconciliação do criminoso com a sociedade. As lendas sombrias da Casa dos A. ofereciam uma rica problemática, e é significativo que, em 32 tragédias gregas conservadas, tenham servido de tema a três de Ésquilo (*Agamémnon*, *Céforas* e *Euménides*, na trilogia já mencionada), uma de Sófocles (*Electra*) e quatro de Eurípides (*Electra*, *Ifigénia na Táuride*, *Orestes* e *Ifigénia na Áulide*).» *Apud* M. H. Rocha Pereira (1998): 906 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 3.

## Fólio 8v

– *ficta uoluptatis causa sint proxima ueris, / ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi*: D. António de Ataíde entende que «as cousas fingidas pera dar gosto an de ser / muito uesinhas da uerdade» e reforça esta teoria, citando os vv. 338-339 da *Arte Poética* de Horácio: Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 94-95: «As tuas ficções, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade e não se pode apresentar tudo aquilo em que a fábula deseja que se creia.»

– Francisco ro/[bor]tello: Francesco Robortello nasceu em Udine, a 9 de Setembro de 1516, e morreu em Pádua, a 18 de Março de 1567. Foi um humanista e editor que redescobriu algumas das principais obras da Antiguidade clássica, tendo sido o primeiro editor *Do sublime* de Longino. Ensinou Filosofia, Retórica, Ética, Latim e Grego nas universidades de Lucca, Pisa, Veneza, Pádua, onde, excepto no triénio (1557-1560) no qual ensinou em Bolonha, permaneceu até à sua morte. Teve acesas polémicas com numerosos sábios do seu tempo, em especial Sigonius, ao ponto do senado de Veneza se ver obrigado a impor a ambos o silêncio. As abordagens científicas de Robortello bem como o seu labor como editor de textos podem ser considerados como a base da moderna hermenêutica. Os seus comentários sobre a *Poética* de Aristóteles formaram no Renascimento, a base em relação às teorias de comédia, que influenciaram a maneira de escrever teatro em toda a Europa.

– Venus: «**Vénus** – MIT. Divindade itálica, protectora das hortas e jardins, mais tarde identificada pelos Romanos com a deusa grega Ἀφροδίτη. Considerada como mãe da raça romana, através de seu filho Ἄνχισης (Ἄνχισης), *V. surge-nos também n’ Os Lusíadas* a proteger a empresa de Vasco da Gama, levada por uma profunda afeição a que não eram estranhas a coragem dos Portugueses e a sua língua que “com pouca corrupção crê que é Latina” (I, 33, 7-8).» *Apud* C. A. Louro Fonseca (2003): 240 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 29. Vénus possuía um santuário próximo de Ardea, edificado em data anterior à fundação de Roma. Considerada durante muito tempo como presidindo à vegetação e aos jardins, é agora encarada por certos autores como um génio mediador da oração. Mas tudo isto é muito incerto. É assimilada, no século II a.C., à Afrodite grega. A *gens Iulia*, que pretendia descender de Eneias, tomava vénus como antepassado. Veja-se Victor Jabouille (1992): 446, *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

– Cerces: «**Circe** – MIT. Feiticeira, filha da ninfa Perseia e de Hélio-Sol, irmã de Pasífaa, mulher do rei Minos, e de Eeto, rei da Cólquida, guardião do velo de ouro. Residia na ilha de Ea, identificada com o promontório Monte Circeo, perto de Gaeta, no Lácio. Foi aqui que Ulisses, depois das aventuras no país dos Lestrigões, veio aportar com os seus companheiros, que foram transformados por C. em porcos, leões, cães, etc. Ajudado por Hermes, que lhe deu uma planta mágica para resistir ao filtro, Ulisses forçou C. a devolver a primeira forma aos seus homens e depois permaneceu um ano junto da bela feiticeira, que lhe deu o filho Telégono, seu futuro assassino involuntário. Dominando a sua paixão, C. aconselhou Ulisses a descer ao Hades para consultar Tírésias sobre o seu destino. Segundo outra tradição, C. estaria ligada à lenda dos Argonautas: na sua ilha recebeu Jasão e Medeia, sua sobrinha, e purificou-os da morte de Absirto.» *Apud* Victor Buescu (1998): 1351 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 6.

## Fólio 9

– [Polaim Nestor ?]: O texto de D. António de Ataíde não nos permite ler com clareza a expressão. Talvez o 5.º conde da Castanheira se refira a Nestor. Trata-se de acordo com a mitologia de um herói homérico. Era «filho de Neleu e rei de Pilos. Muito mais velho que os demais, na *Ilíada* (reina sobre a terceira geração), não combate, mas exorta os outros, que muito o consideram, e prodigaliza-lhes conselhos. É ele que sugere a embaixada a Aquiles e o regresso de Pátroclo ao campo de batalha, à frente dos Mirmidões. Na *Odisseia* aparece rodeado pelos filhos no seu palácio, onde acolhe Telémaco e lhe conta o que sucedeu à partida de Tróia. *Apud* M. H. Rocha Pereira (2001): 1294 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 20.

– o fim da poesia he deleitar: D. António de Ataíde segue o preceito alvitado por Horácio, nos vv. 333-334 da sua *Epistola ad Pisones*; nesse passo, o Venusino conjugou o fim didáctico da poesia com o deleite nos conhecidos versos: «Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simule et iucunda et idonea dicere uitae», ou seja, «Os poetas ou querem ser úteis ou dar prazer ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida.» Veja-se Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 94-95.

– omne tulit punctum qui miscuit utile dulci: o 1.º conde de Castro D’Aire reitera a teoria horaciana, citando o v. 343 da *Arte Poética*. O poeta de Venúcia segue a solução intermediária, já preconizada pelos peripatéticos e por Neoptólemo, pretendendo que a boa poesia deve juntar o útil ao agradável (*dulce* – é o prazer artístico). Veja-se R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 96-97.

## Fólio 9v

– maranhas: Fios ou fibras enredados, embaraçados. Peça intrincada, enovelada, com difícil intriga e enredo.

– libio Andronico: «**Andronico (Lívio)** – Escritor latino (Tarento, 284 a. C. – Roma, 204 a. C.). Foi levado para Roma em 242 a. C., como escravo, aquando da conquista da cidade. Recebeu mais tarde a liberdade e adoptou o nome do seu dono, Lúcio Lívio, de cujos filhos foi preceptor. Por falta de livros escolares, resolveu traduzir para latim a *Odisseia*, de Homero. Teve, porém, de renunciar ao hexâmetro e recorrer ao verso saturnino, menos elegante, mas mais conhecido e nacional. Até então a cartilha escolar das crianças eram as Leis das XII Tábuas. Não contente com ensinar letras gregas e latinas às crianças, quis também instruir o povo. Aproveitou, pois, a oportunidade dos *ludi romani* de 16 a 19 de Setembro, para divulgar em Roma as obras-primas do teatro grego. Conhecem-se umas dez tragédias suas, inspiradas, na sua maioria, na lenda do ciclo troiano, e várias comédias adaptadas da Comédia Nova. Em 207 a. C., compôs um hino religioso em honra de Juno, para ser cantado por três coros de nove donzelas cada um, contribuindo assim para a introdução em Roma da lírica grega. O seu valor reside, portanto, mais em ter introduzido entre os Romanos o género épico, lírico e dramático. A sua versão da *Odisseia* foi adoptada como compêndio escolar até ao tempo de Augusto e o próprio Horácio nos diz tê-la aprendido de cor, sob a fécula do severo Orbílio. *Apud* António Freire (1998): 823 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. II. Cf. ainda Ettore Paratore (1987), *História da Literatura Latina*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 27-30.

– padre luis da Crus: «**Cruz (Luís da)** – Humanista português (Lisboa, 1543 – Coimbra, 16.7.1604). Entrou na Companhia de Jesus a 1.1.1558. Profundo conhecedor das línguas clássicas, professou a Retórica e foi lente de Escrituras durante doze anos. Foi também pregador de fama. Tornou-se célebre a sobre tradução poética do *Saltério* de David. Mas a obra mais notável foi a série de tragédias e comédias escolares latinas, representadas nos pátios das escolas do Colégio de Coimbra, entre as quais sobressai, como mais brilhante, *Sedecias*, exibida perante D. Sebastião, quando o jovem monarca visitou a Univ. e o Colégio das Artes, em 1750. O espectáculo conseguiu ter “atentos e presos durante dois dias os espectadores”. Embora mais prolixo nos seus 5000 mil versos, o *Manasses restitutus* constitui um prodígio espectacular cheio de beleza e profundidade psicológica à altura de *Polyeucte* de Corneille. Os historiadores de literatura portuguesa depreciaram, em geral, o teatro escolar dos Jesuítas, do qual L. C. é a mais brilhante figura. Foram o francês Claude-Henri Frèches e o português Jorge Faria quem o puseram no seu devido lugar, como valor tradicional do nosso teatro e pelos seus aspectos originais. *Apud* Domingos Maurício (1999): 652 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 8. Diz-se desta figura da cultura portuguesa, na obra (s. a.) (s.d.): 168 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 8, o seguinte: «**CRUZ (Padre Luís da)**. Jesuíta, n. em Lisboa em 1543 e m. no colégio de Coimbra a 1-1-1558. Foi grande humanista, bom poeta e conhecia a fundo o latim e o grego. Como prègador, granjeou grande fama. Ensinou retórica e escritura sagrada durante 12 anos. Deixou, manuscrita, a *Vida do irmão Domingos João* e publicou: *Interpretatio poetica latina in centum quinquaginta Psalmos*, Inglostadt, 1597, e *Tragicae comicaeque actiones etc.*, Leão, 1605 (póstuma), em que se incluem quatro tragédias, uma das quais, *Sedecias*, foi representada em 1570, quando D. Sebastião visitou a Universidade de Coimbra. A representação desta tragédia deu origem a zombarias e pasquins (repetição dos distúrbios provocados pelos estudantes durante a visita do rei) que aproximava a destruição de Jerusalém por Nabucodonosor, no reinado de Sedecias, com a destruição de Portugal, no reinado de D. Sebastião, pelos irmãos Câmaras, que tão nefasta influência exerceram sôbre o soberano.»

– Com>/panhia de Jesus: «Companhia de Jesus – Hist. Ordem religiosa clerical fundada por Santo Inácio de Loyola. O primeiro núcleo, que a 15.8.1534 emitiu em Montmartre os primeiros votos era formado por estudantes da Universidade de Paris, sendo cinco espanhóis (Inácio de Loyola, Francisco Xavier, Diogo Laínez, Nicolau Bobadilla e Afonso Salmerón), um saboiano (Pedro Fabro) e um português (Simão Rodrigues). A concretização do novo instituto fez-se em Roma, em 1539, tendo a *Formula Instituti Societatis Iesu* sido aprovada por Paulo III, oralmente, a 3.9.1539, e oficialmente pela bula *Regimini militantes Ecclesiae* a 27.9.1540. C. de 1544, provavelmente em Lovaina, os membros da C. J., por insulto e desprezo, foram apodados de “Jesuítas”. Este nome, já usado por Lodolfo Cartusiano em sentido ascético, aceitaram-no os religiosos da C. J. Por lhes recordar a sua íntima relação com “Jesus”, de quem se professam companheiros. (↗Jesuítas.)» *Apud* M. Alves de Oliveira (1998): 600-601 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 7.

## Fólio 12

– Comedia: «**comédia** – LITER. 1. *Noção*. Na acepção mais comum da palavra, é toda a peça de ↗teatro em que predomine, como tema, o ↗cómico de personagem ou situações, a maior ou menor altura, com ou sem finalidade satírica, da parte do autor. Nem sempre o termo se aplica a obras de intenção hilariante. Assim, no Renascimento, por influência da Antiguidade, a designação teve sentido muito lato, o mesmo acontecendo, p. ex., em Espanha e Inglaterra, aí por motivo de interpenetração das situações tristes e alegres. [...]. *Apud* Martinho Ferreira (1998): 528-529 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 7.

2. *C. grega*. Aristóteles deriva este género dramático da execução de cantos fálicos (*Poética* 1449a) e alude à pretensão dos Dórios de serem seus fundadores (1448a), mas os modernos (com excepção de Herter, que faz descender coro e actores de um coro dionísio itifálico) apenas concordam em que as suas origens são mistas, e, depois de uma fase em que as procuravam em rituais de fertilidade, do triunfo do ano novo sobre o ano velho – donde as cenas nupciais com que por vezes termina (Cornford) –, têm-se multiplicado as tentativas para explicar certas particularidades de estrutura distintas das da tragédia, como a parábase (em que o coro dirige ao auditório uma série de anapestos terminada por uma longa frase dita de um fôlego, uma estrofe e um *epirrhema*, seguidos de antístrofe e *antepirrhema* e o *agon* ou disputa entre duas figuras principais, até ao triunfo de uma; e ainda a presença de coros animalescos, também conhecidos da pintura de vasos áticos desde o século VI a. C. Uns colocam o *agon* na base (Sieckmann), outros sustentam que ele tirou a sua forma epirremática da parábase (Körte). O mesmo Körte propôs uma teoria, seguida por Pohlenz e Webster, segundo a qual se juntaram aos coros áticos autóctones, que dançavam por vezes em trajes animalescos, actores vindos do Peloponeso, que trouxeram consigo o traje dionísio com o ventre proeminente. A presença de actores cómicos almofadados e com *phallos* está documentada em vasos e terracotas, mas os trabalhos de Buschor vieram pôr em dúvida que tal uso fosse daquela proveniência.

Segundo Pohlenz, os *Komoi* (ou grupos festivos) e o *agon* foram atraídos pelo culto de Dioniso, ao qual não pertenciam; de início, o corifeu, ao som da marcha dos anapestos, limitava-se a apresentar o coro antes de este implorar a bênção do deus e se dedicar ao seu ofício próprio de censurar; e talvez Quiónides, o primeiro comediógrafo a vencer nas Grandes Dionísias, em 486 a. C., lhe acrescentasse as cenas burlescas e o *agon*. Mais recentemente, Ed. Fraenkel propôs a hipótese de a parábase ter estado no princípio da peça e ter sido constituída por uma prece aos deuses, à qual se juntaria depois, como motivo secundário, o da troça pessoal; quando a C. tomou da tragédia o seu prólogo expositivo, a parábase foi deslocada e acabou por se tornar um canto intercalado. O certo é que a C., tal como a tragédia, nos aparece em ligação com os festivais dionísios na Ática, mas só alcança o seu lugar nas representações c. de meio século depois desta. Os primeiros exemplos chegados até nós, que ainda apresentam a disparidade de elementos acima mencionada, constituem a fase chamada da *antiga*. De nomes célebres, como Crates, Cratino, Êupolis, pouco mais resta do que títulos de peças, alguns dos quais garantem a presença de coros animalescos. O único autor de quem temos comédias completas (um quarto, aliás, da sua produção) é Aristófanes. Embora nos falte a partitura musical que acompanhava as líricas, e o entendimento cabal de algumas alusões a factos e costumes contemporâneos, podemos ainda apreciar nele a graça inimitável com que parodia Homero, Hesíodo, os líricos e os trágicos, o seu espantoso virtuosismo verbal, a beleza dos seus coros, a preocupação de moralizar através do ridículo, transpondo para a cena problemas da sua cidade, advertindo-a, na parábase, dos seus erros. Estamos perante a C. política, no sentido próprio do termo.

Das suas obras mais célebres equacionam problemas de educação: as *Nuvens*, criticando o ensino sofístico, falsamente atribuído a Sócrates; as *Rãs*, pondo em relevo o valor psicagógico da poesia dramática, através da discussão entre Ésquilo e Eurípidas. Outras são apelos a favor da paz, como *Acarnenses*, *Paz* e *Lisístrata*, ou críticas a Cléon, um famoso demagogo da época, como *Cavaleiros*, ou à mania dos julgamentos, como *Vespas*. Uma das mais belas, *Aves*, situa-se, porém, em plena utopia. As duas últimas C. conservadas, *Mulheres na Assembleia* e *Plutos* pertencem já à *comédia de transição*: há uma reminiscência da parábase na primeira e a actuação do coro está a desaparecer. A maior parte das vezes, apenas figura a rubrica *chorou*, o que significa que, em vez dos 24 coreutas expressamente treinados para cada uma das C. admitidas a concorrer às Grandes Dionísias ou às Leneias, entrava na orquestra um coro que executava um canto e dança, que servia para qualquer peça. A Guerra do Peloponeso deixara a cidade demasiado exausta para as despesas de montar tantos coros; a esta razão, Horácio acrescenta outra na *Arte Poética* (281-284): a de que o excesso de liberdade nas críticas teve de ser refreado pela cidade. Desta fase, além de Aristófanes conhecemos uns 40 nomes (entre os quais Antífanes e Aléxis) e mais de um milhar de fragmentos, muitos deles com descrições de iguarias; era nela frequente o burlesco mitológico. Segue-se a fase da *comédia nova*, que Aristófanes ainda experimentou, com o seu perdido *Kokalos*, e que tem como maiores representantes Menandro e Dífilo. Já os antigos notaram que descende da antiga pelos metros, espécie de diálogo, sua colocação no presente – e não no passado mítico –, frequência de festas e esponsais, invenção de figuras e situações, mas também da tragédia de Eurípidas (enredos complicados, cenas apaixonadas, mudanças de fortuna; donzelas raptadas, crianças expostas, reconhecimento por anéis e colares). Difere, porém da antiga pelo traje (túnica comprida, em vez da curta), pela linguagem (da qual desapareceram as obscenidades), ausência de partes líricas e da parábase e de crítica política. Os entretos são sensivelmente iguais, embora cheios de peripécias. O interesse dos autores parece residir mais na análise de caracteres, e abundam as máximas, algumas das quais passaram a provérbios. Era quase só através destas e das imitações latinas de Plauto e Terêncio que se conhecia a C. nova, até ao final do século XIX. Desde então foram-se recuperando, em papiros, extensos fragmentos de peças de Menandro. Em 1959, publicou-se a primeira C. completa desse autor, o *Díscolo*, e depois disso já se encontraram centenas de versos de outras, que confirmam que, nas mãos desse discípulo de Teofrasto, o género se transformou numa C. de caracteres e de costumes, antepassada directa da C. moderna. *Apud* M.<sup>ª</sup> H. Rocha Pereira (1998): 529-531 *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 7.

[...] 3. *C. latina*. As origens da Comédia latina continuam a ser objecto de discussão. Tito Lívio (*Historiarum* [...] *liber* VII, 2) informa de que em 369 a. C. actores etruscos vieram a Roma e aí dançaram ao som da flauta como parte do cerimonial religioso com que os Romanos procuraram conjurar o flagelo da peste. A sua imitação por parte da juventude de Roma, com acompanhamento de comentários jocosos e de cantos, teria vindo a dar a *satira* ou

miscelânea de diálogo, canção e dança. A explicação de T. Lívio foi considerada, sobretudo pelos críticos do século XIX, como uma imitação da versão aristotélica das origens da comédia grega (*Poética*, 1449a, 10 e ss., 1449b, 7 e ss.). Hoje, todavia, há tendência para pensar que a interpretação liviana dá conta de certos elementos itálicos, uns de influência etrusca (*cantos fesceninos*), outros de influência campana (*atelas*), outros de influência sul-italiana (*mimo* greco-latino) já existentes quando Lívio Andronico traduziu do grego (certamente da comédia nova) as peças consideradas historicamente as primeiras comédias da língua latina. Com Gneu Névio surge uma figura mais colorida de poeta que foi buscar os seus modelos também à comédia nova ateniense (algumas peças têm mesmo títulos gregos), mas nem por isso deixou de infundir às suas versões um iniludível sabor itálico. Os ataques dos aristocratas como os Metelos e Cipião, atitude herdada talvez da comédia antiga ateniense, valeram-lhe a prisão e o exílio. As infelicidades de Névio parece aludir Plauto (*Miles Gloriosus*, 211-212) que se absteve de intervir na política, embora, também ao gosto da comédia antiga, parodie ocasionalmente a tragédia contemporânea (*Bacchides*, 925 e ss.) e abunde em compostos cómicos e outras criações vocabulares destinadas a provocar o riso. As suas peças cheias de jocosa exuberância, ricas em trechos cantados (de tradição itálica, pelo menos em parte) deviam ser uma espécie de operetas populares. Em Terêncio encontramos um comediógrafo mais sóbrio, com o gosto apurado de quem escrevia para um escol intelectual e sofria a influência dos seus amigos aristocratas do círculo dos Cipiões. Tanto Plauto como Terêncio (e talvez Névio) incluíram, por vezes, uma cena de outra comédia grega naquela que adaptavam ao palco romano (*contaminare fabulas*). Todos estes autores escreveram *pallitae* (assim chamadas do trajo grego, *pallium*). Os autores de *togatae* (de *toga*, o trajo nacional romano) mais conhecidos são Titínio, Afrânio e Atta. As *fabulae togatae* foram buscar os seus temas à vida das cidades de província da Itália, particularmente à gente que habitava casas pobres (*tabernae*), donde o nome de *tabernária*, dado à comédia que põe em cena a existência dos humildes. A *togata* era também mais conforme com os costumes de Roma. Assim, Donato informa-nos de que na *togata* não era permitido ao escravo ser mais esperto do que o seu amo, ao contrário do que acontecia na *paliata*, como, p. ex., em Plauto, em que o *servus* é frequentemente o motor de toda a acção. Da *togata* apenas chegaram até nós fragmentos e não peças inteiras como de Plauto (21) e de Terêncio (6); mas as *togatae* devem ter gozado de bastante popularidade, ao menos em vida dos três autores principais (o mais recente é Atta, m. 77 a. C.), pois são conhecidos os títulos de 70 peças. *Apud* Américo da Costa Ramalho (1998): 532-533 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 7.

[...] 4. A C. na Idade Média. a) *Sobrevivência clássica*. A tradição teatral greco-latina, já em decadência desde o começo do Império, não sofreu, contudo, uma interrupção radical com a nova ordem social-religiosa estabelecida sobre as ruínas do mundo antigo pelo cristianismo, mas tornou-se então apenas refúgio de alguns, raros, homens doutos, geralmente eclesiásticos, cuja familiaridade com o latim e o grego possibilitava o contacto literário com a cultura clássica. No tocante à C., há notícia de algumas, no séc. IV, imitadas de Menandro, mas o seu texto não chegou até nós. Foi seu autor (e de várias tragédias igualmente perdidas) Apolinário, o *Velho*, pai do heresiarca seu homónimo. Cenas de C. encontram-se, também, nos ingénuos dramas da monja inglesa Rosvita, que, no séc. X, pretendeu imitar o estilo de Terêncio. O mesmo fez outra monja, esta alemã, Krotsnith, no séc. XI. Terêncio, de resto, e bem assim Plauto, eram, nos fins do séc. XII, traduzidos, adaptados. Imitados e representados em algumas escolas, nomeadamente nas de Orleães e de Fleury-sur-Loire. Vital e Guilhame de Blois, Mathieu de Vendôme e outros autores estão ligados à actividade dessas escolas. Petrarca e outros precursores do humanismo, como P. P. Vergério e Pio II, quando ainda apenas E. S. Piccolomini, escreveram também comédias, mas estas originais, em latim. Por seu turno, o mimo *mimo convivial* patrício e a comédia alegiaca também assinalam, o primeiro até ao séc. IX, pelo menos, a segunda até ao séc. XVI, a sobrevivência de uma C. literária em latim ao longo de, praticamente, toda a Idade média. Parece que, no entanto, tais composições se destinavam só à leitura e já não à representação, e apenas interessavam, de resto, a um reduzido escol eclesiástico, universitário ou áulico.

b) *Teatro Cómico Medieval*. O que, na Alta Idade Média, respondia ao interesse das massas pelo espectáculo tinha outra feição, nada literária e eminentemente popular: eram, por um lado, os festins, as danças, as mascaradas e outros divertimentos parateatrais procedentes de velhos ritos agrários que a catequese cristã não lograra expurgar dos costumes do povo, e, por outro, a arte dos *balatrones*, dos *gardiones*, dos *gladiatores*, dos *joculatores* ou *joculares*, dos *mimici*, dos *nugatores*, dos *palestritae*, dos *praestidigitatores*, dos *saltatores*, dos *scaenici*, dos *scurrae*, dos *tymelici* e de outras espécies de histriões que haviam tomado o facho da diversão pública das mãos dos últimos representantes da C. popular romana – os *Æmimos* -, cuja actividade se exerceu para além, no espaço e no tempo, das fronteiras do Império. Posto que nem de uma nem de outra fonte manasse uma literatura dramática, não se pode abstrair a sua intervenção no surto do teatro cómico medieval. É verdade que não se faz uma ideia precisa de qual fosse o seu repertório. Sabe-se que os histriões amestravam animais, eram funâmbulos e malabaristas, faziam prestigitação, davam saltos mortais, andavam sobre as mãos, tocavam vários instrumentos musicais, dançavam, cantavam, declamavam poesias, recitavam *fabliaux* e passos de canções de gesta e de romances, imitavam pessoas conhecidas, faziam paródias à literatura sacra (conhece-se o libreto, em várias versões do séc. IX, de uma burlesca *Cena Cypriani*, atribuída, sem fundamento, a S. Cipriano, por cujo nome ficou conhecida), deturpavam com intenção satírica passos da Bíblia e imitavam grotescamente a liturgia católica, proferiam sermões jocosos, participavam em cerimónias como as do *Æpiscopus puerorum*. Da Festa dos Loucos e de outras bufonarias, colaboravam nas cenas cómicas dos dramas semilitúrgicos, dos mistérios e dos milagres, representavam contrastes, monólogos dramáticos, arremedilhos, momos, entremeses, jogos de escárnio, jogos de terça-feira de Carnaval, pastorelas e apólogos dialogados, aranzéis de charlatães, etc., mas os textos só aparecem a

partir do séc. XIII, altura em que os géneros cómicos medievais principiam a estruturar-se. É certo que alguns destes textos apenas fixam e aperfeiçoam a tradição oral ou a recriam dentro dos próprios moldes, como é o caso do famoso contraste de Cielo d'Acamo *Rosa fresca aulentissima* ou da arenga charlatanesca de Rutebeuf *Le Dit de l'Herberie*; outros ainda são inclassificáveis, como *Le Jeu de la Feuillée*, de Adam de la Halle, espécie de revista onde lucilam os primeiros indícios da sotia (do mesmo autor deve citar-se também *Le Jeu de Robin et Marion*, uma pastorela musical que poderíamos classificar como uma ópera-cómica). Mas o facto é que começam, nesse mesmo séc. XIII, a surgir composições já com carácter de C. (p. ex., o apólogo *Courtois d' Arras*) e de farsa (cujo exemplo mais remoto é *Le Garçon et l' Aveugle*). É no séc. XV, porém, que o teatro cómico medieval verdadeiramente atinge a maturidade, quer nos géneros de menor expansão, como o *Fasnachtspiel* (Jogo de Terça-Feira de Carnaval), que nessa época obtém forma literária na Alemanha através das obras de Rosenplüt e de Folz (embora só no séc. XVI assumia verdadeira categoria artística com as peças de Hans Sachs), quer nos praticados em quase toda a Europa, como a moralidade e a sotia, que, preludiadas, já no séc. XIV, nas farsas de Eustache Deschamps, só no século seguinte se emanciparam como género e ganham popularidade, a qual mantêm ainda no séc. XVI (↗moralidade, ↗sotia). O carácter alegórico deste género dramático comprometeu, contudo, o seu futuro nos tempos modernos. A farsa, dos géneros cómicos criados pelo espírito de derisão do homem medieval, foi o de mais ampla e frutuosa posteridade. Muitos dos seus textos são anónimos ou de autoria duvidosa, inclusive o da *Farce de Maistre Pierre Pathelin*, que é a obra-prima do género (↗farsa).

5. A C. na Idade Moderna. a) *Sobrevivência e herança medievais*. Veremos no parágrafo seguinte que não acontece por acaso que na segunda metade do séc. XV e durante parte do imediato – já, portanto, nos tempos modernos – é que o teatro cómico medieval atinja plena maturidade estética. Por agora limitemo-nos a notar que foi assim. Já dissemos, quanto à farsa ter sido ela o género de mais ampla e frutuosa posteridade. De facto, instalou-se nos palcos para sempre. A moralidade, pelo contrário condenada a sepultar-se sob as ruínas medievais, teve, não obstante, uma vida longa nos países nórdicos, mormente na Inglaterra, mais refractária do que qualquer outra nação europeia à onda renascentista. Aí tornou-se política (p. ex.: *Sátira dos Três Estados*, de David Lyndsay) ou científica (p. ex.: *Da Natureza dos Quatro Elementos*, de Jonh Rastell) e, no campo religioso (na Inglaterra estava em causa o cisma da Igreja Inglesa), assumiu carácter polémico (p. ex.: *Comédia das Três Leis*, de John Bale). Deste género tipicamente medieval saiu, também na Inglaterra, o ↗interlúdio, com visível pendor farsesco, bem documentado na obra de John Heywood. Por outro lado, em certas regiões culturais da Europa não chegou a haver uma ruptura entre o teatro cómico medieval e a C. moderna, como na Espanha do século de Ouro e na Inglaterra isabelina. Na própria Itália, no fulcro da irradiação humanista, o teatro só reencontrou originalidade profunda quando os cómicos profissionais, herdeiros dos histriões medievais, se apoderaram da matéria classicista e o teatro de corte, que tinha ressuscitado essa matéria, lhes abriu, por sua vez, as portas (↗*Commedia dell'Arte*).

b) *Ressureição da C. greco-latina*. Em todo o caso, a própria maturação estética do teatro medieval está ligada ao movimento humanista. Por simples coincidência cronológica? O facto é que os autores do melhor teatro cómico medieval eram graduados pelas Univs. ou tinham passado pelas escolas onde o contacto com a cultura clássica nunca se perdera inteiramente. E já dissemos que, desde Petrarca a Piccolomini e outros humanistas, tinha havido na Itália, na Baixa Idade Média, um surto de teatro original em latim sob influência clássica. Este movimento foi aglutinado, na segunda metade do séc. XV, pela representação de Plauto e Terêncio no original; mas já não era o caso, como na Idade Média antes do séc. XIII, de simples curiosidade erudita ao nível restritamente escolar: Pomponio Leto, que, desde 1470, organizou espectáculos deste género com os seus discípulos da Univ. de Roma, não era só um homem douto, mas um humanista que assimilara o espírito clássico, do qual pretendia ser a encarnação. A sua experiência, para além do mais, não se confinara aos muros da Univ. Várias foram feitas noutros ambientes (geralmente em cortes senhoriais e de príncipes da Igreja, incluindo a corte pontifícia) e noutras cidades (Aristófanes foi representado no original em Florença). Fora da Itália, sem a mesma repercussão e um pouco mais tarde, o exemplo frutificou. Até na Inglaterra, onde a Renascença chegou por fim e mais dificilmente, podemos citar experiências similares do humanista Nichols Udall. E não se esqueça neste capítulo a actividade das escolas jesuíticas, que, antes de fazerem representar deslumbrantes tragicomédias originais em latim e depois em vernáculo (sécs. XVII-XVIII), deram (no séc. XVI) sessões de teatro clássico, sem omissão dos poetas cómicos. A tal ponto chegou a idolatria clássica que, de entre o público de teatro, havia quem, ainda no séc. XVI, não recebesse de bom grado as C. originais em vulgar (ver o prólogo de *Il Pedante*, de Francesco Belo). Não obstante, o latim e o grego continuavam a ser línguas mortas, e nem toda a gente que assistia aos espectáculos era humanista. Por isso as traduções vieram quase imediatamente concorrer com os originais clássicos, e cedo levaram vantagem. Humanistas como Boiardo e Correggio, na Itália, Ronsard e Baif, na França, o há pouco citado Udall na Inglaterra, e assim um pouco por toda a Europa, assinaram algumas. Em todo o caso, é duvidoso que o êxito mundano deste teatro, exumado da poeira de mais de um milénio, lhe fosse devido, e não em parte, ou principalmente, ao fausto das encenações e às mouriscas que se apresentavam nos extractos, segundo o testemunho de pessoa insuspeita da época e grande animadora destas representações cortesãs, Isabela d' Este.

c) *A C. dos Tempos Modernos*. Da tradução a imitação, desta à produção original, mas aproveitando ainda a matéria e os moldes clássicos, daqui a uma criação livre sem inteiramente desrespeitar o cânone ou, mesmo, sem tão-pouco ter em conta, a C. greco-latina (Menandro mais que Aristófanes, mas sobretudo Plauto e Terêncio) percorreu, de longe ou de perto, toda a época moderna. Como se afigura lógico, foi na Itália que surgiu o poeta que, à maneira dos antigos (de Plauto, sobretudo), escreveu em vernáculo a primeira C. *regular*. Chamava-se Ariosto. Mas ao cardeal Bibbiena e a Machiavelli deve a Itália o ceptro que, no domínio do teatro cómico da Renascença, lhe

pertence. Ariosto foi sobretudo um grande poeta, ao passo que Bibbiena, se é da sua autoria, como já parece indubitável, a C. *Calândria*, e Machiavelli, que escreveu a *Mandrágora* e outras peças, são os comediógrafos mais interessantes de todo aquele período de saque ao “tesouro délfico” da literatura clássica. Até que, no séc. XVII, Molière apareceu. A Itália continuou a ser a pátria de origem da *Commedia dell’Arte*, mas a C. literária passou, graças ao autor do *Tartufo* e à sua descendência (Dufresny, Regnard, Dancourt, Le Sage), a ser francesa. Da Itália, porém, importou a C. literária o espírito, a matéria, personagens, situações (os *comici dell’arte* tinham-se espalhado por toda a Europa), mas Molière reagiu contra o que era excesso e indisciplina no teatro italiano *all’improvviso*. Tanto como, no século imediato, os seus émulos mais ilustres, o italiano Goldini e o francês Marivaux. Ambos se pretenderam realistas (tinha-o sido já Molière), talvez por isso mesmo que a fantasia barroca dos padres jesuítas, que encheram o teatro com a sua desbordante imaginação espectacular, havia passado as marcas do razoável e era tempo de pousar, de novo, na terra. Mas há ainda muita fantasia nas suas C., sobretudo nas de Marivaux. Lugar à parte, antes de Molière e depois do Renascimento italiano, ocupa a C. *espanhola*, em que o génio barroco e místico da pátria de Calderón esplende. Nela principia, a distância, o romantismo, embora a experiência neoclássica esteja de permeio, com maior relevo em França, mas com expansão em todo o teatro europeu, não só em países mais intimamente ligados pela política à França, como a Inglaterra da Restauração (Congreve, Etherege, Wycherley, até Vanbrugh e Farquhar) a Espanha sob a dinastia borbónica (ainda o segundo Moratín, já na transição do século), como em outros, v. g., a Alemanha, de tão antigas tradições bárbaras, por um lado, e, por outro, tão cheia, em matéria de teatro, da experiência dos *Englische Komoedianten* e dos *comici dell’arte* (atente-se nas teorias de um acérrimo discípulo de Voltaire, como Gottsched). Contra esta experiência, que em breve se tornou compatível com a sociedade ociosa e fútil do séc. XVIII, é que reagiram Diderot, em França, e, pouco depois, na Alemanha, Lessing. Ao mesmo tempo, Beaumarchais aparecia, irreverenciando, com encantador desplante, aquela sociedade decadente. Com as duas primeiras C. da trilogia de *Figaro* extingue-se a C. moderna, e com as teorias de Diderot e Lessing principia a contemporânea.

**6. A C. na Idade Contemporânea. a) Sobrevivência da C. regular.** Na época burguesa, ou seja, durante o primeiro século da Revolução, só em Itália, de mais profundas tradições classicistas do que qualquer outro país, a C. regular logrou ultrapassar sem desmerecimento os limites do tempo e da sociedade a que pertenceu. Castelvetro, F. A. Bom, De Rossi, Gherardi del Testa, Sografi, A. Nota, Giraud e outros (até um Paolo Ferrari, primeiro representante da C. burguesa na sua pátria) regressaram, com efeito, à escola de Goldoni por não encontrarem fora da lição do “pai dos poetas cómicos”, como precisamente lhe chamou Ferrari, margem onde, em pleno romantismo, instalar o velho espírito do *comos*. Em França, o país da Revolução, admitiu-se que fosse possível servir os ideais da *Enciclopédia* sm abjurar os preceitos clássicos (pois não eram a Grécia e Roma exemplo das virtudes republicanas?), mas Voltaire, que aliás foi, ele mesmo, um autor cómico medíocre, não teve discípulos. A C. regular, destinada ao gosto requintado da aristocracia decadente, não pôde sobreviver quando este foi substituído pelo gosto dissoluto da classe média que, em política como em arte, se tornara juiz. Só autores menores como Andrieux ou Picard se conservaram fiéis à velha escola. E também André Chénier, em cujas C., todavia, se não reconhece o talento do maior poeta clássico da Revolução.

**b) A C. Romântica.** Foi talvez em Musset que a época romântica teve o seu comediógrafo mais representativo; mas o teatro deste poeta não foi concebido para a cena, nem respondeu ao gosto dissoluto da nova sociedade. Outros autores românticos escreveram C. mais teatrais, mas nenhuma logrou a popularidade daquele outro género de C. saído da reacção contra o neoclassicismo, que citámos ao fazer alusão às teorias de Diderot e Lessing: a C. *lacrimante*. Aqui os níveis do cómico e do trágico confundiam-se, com a diferença que, a C. lacrimante, o patético acabou por tomar proporções excessivas e o cómico diluiu-se a tal ponto que, no baixo-romantismo, este género se integrou no melodrama.

**c) A C. Burguesa.** Na verdade, o idealismo romântico não era muito compatível com a *vis comica*. A C. contemporânea teve, por isso, maior audiência quando, ao tomar como tema cómico a sociedade romântica, se tornou burguesa. Neste sentido, Gogol já é um comediógrafo burguês. Mas, no domínio da crítica à sociedade romântica, as C. de Augier tornaram-se, a breve trecho, exemplares, e com larga influência no seu país de origem (a França) e fora. A Rússia, onde Gogol foi um dos pioneiros da C. contemporânea, também teve o seu comediógrafo exemplarmente burguês: Ostrovski. Ferrari, na Itália, tomou o partido da burguesia, mas a intenção continuou a mesma: pintar a sociedade do tempo, fazer C. de costumes. Esta, muitas vezes paredes meias com o drama (depois de Diderot, os géneros cómico e dramático deixaram de se separar por fronteiras rígidas), aproximou-se cada vez mais do naturalismo e do realismo (desde Tchekov), transformou-se na C. *rosse* (Becque, Ancey, Brieux), sobreviveu à reacção antiburguesa (O. Wilde, G. B. Shaw) e chegou aos nossos dias (Priestley). Não foi, contudo, no sentido de uma crítica séria de costumes que apenas a C. burguesa se afirmou. Antes mesmo desta se ter tornado popular, através de Augier, já outro género igualmente burguês e anti-romântico, menos literário, porém muito mais cómico, se tinha instalado nos palcos de Paris: a C. ligeira de que Scribe foi iniciador e mestre. O êxito deste género foi compartilhado por um outro igualmente ligeiro, que já tinha sido ensaiado no *ancien regime* (Piron, Le Sage) mas só agora se tornava popular: o *vaudeville*, contrapartida cómica do *melodrama*. A C. de *boulevard*, de Courteline a Roussin, i. é, do início do séc. XX à actualidade, herdou a *verve* scribiana e tem-na adaptado sucessivamente às circunstâncias.

**d) A C. antiburguesa.** A enorme vitalidade da C. burguesa não significa, porém, que o seu valor não tenha sido contestado. Efectivamente, no fim do séc. XIX assistiu-se a uma reacção antiburguesa que teve profundos efeitos no teatro em geral e no teatro cómico de uma maneira maximamente desconcertante. Se tomarmos como ponto de

partida dessa reacção o *Ubu Roi*, de A. Jarry, afigura-se-nos clara a sua intenção de destruir tudo o que até então tinha sido criado em matéria de teoria e prática de teatro. Em princípio nada havia a esperar da farsa de Jarry, e de facto nem os futuristas (Marinetti, etc.), nem Apollinaire, nem o Cocteau da fase *Parade* pareciam abrir algum caminho. Mas esse caminho surgiu, quando a destruição começou a significar construção. O antiteatro de Ionesco já tem esta significação. Pode-se perguntar até que ponto, não Ionesco, mas Beckett, Genet, Adamov são ainda autores cómicos e não pertencem antes ao domínio da tragédia. Aí aqueles mesmos valores que podiam provocar o riso são, evidentemente, trágicos. Poderia perguntar-se o mesmo a respeito de Wittlinger, Weingarten, Boris Vian, Pinter, Arrabal, Kopit, etc., em quem o espírito derisão insinua, afinal, tragicamente, o absurdo da existência.

*Alta C.* – Tipo de C. com as características da C. de costumes e da de carácter ou de caracteres. Encontra-se entre a C. e o drama, não porque contenha elementos cómicos e dramáticos, mas por se desenvolver num tom intermediário entre o cómico e o dramático.

*C. ballet* – Género dramático-coreográfico evoluído do *ballet de cour* (↗ballet). Começou por não ter mais do que uma C. com os actos separados por números de *ballet* (*Les Fâcheux*, 1661, de Molière, representada com colaboração coreográfica de Beauchamps), mas o êxito que esta experiência colheu logo no início fez a fortuna do género, sobretudo após a associação de Molière e Lulli (de *Le Mariage forcé*, 1664, a *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670), em que a parte musical e coreográfica chegou a ser, para os espectadores da época, a mais importante. Ambos (Molière e Lulli) conheciam bem a arte dos cómicos profissionais italianos e dos charlatões de feira (Molière foi discípulo do famoso Fiorelli) e por isso não admira que monólogos, simples ditos engraçados, canções, coros, fossem também incluídos nesses espectáculos divertidos e fúteis. Depois de 1670, M.-A. Charpentier sucedeu a Lulli na colaboração com Molière (*La Comtesse d'Escarbagnas*, 1671, e *Le Malade imaginaire*, 1673). Apenas *Don Garcia de Navarre* (1661), *La princesse d'Élide* (1664), *Mélicerte* e *La Pastorale comique* (1666), *Le Sicilien* (1667), *Les Amants magnifiques* (1670) e *Psyché* (1671) se classificam, na obra de Molière, como C.-B., mas como tal foram apresentadas também, além das peças já citadas, as farsas *George Dandin* (1668) e *M. de Pourceaugnac* (1669).

*C. de capa e espada* – Comédia de aventuras que tira o nome dos adereços característicos dos nobres e cavaleiros do séc. XVII, que constituíam as suas personagens mais importantes. A C. espanhola documenta abundantemente este género.

*C. de carácter e C. de caracteres* – Tipo de C. em que a intriga serve principalmente para realçar o carácter de uma personagem (a primeira) ou de várias (a segunda). Encontram-se documentadas em todas as literaturas dramáticas. Em Espanha chamou-se *comedia de figurón* àquela que apresentava o protagonista com carácter ridículo ou extravagante.

*C. de costumes* – Através das C. deste género o autor realiza a intenção de pintar os costumes de uma época ou, mais restritamente, os de uma classe social em determinada época. O teatro burguês do séc. XIX revelou especial predilecção por este género.

*C. elegíaca* – Composição literária em latim, em verso elegíaco, também designada C. épica e C. horaciana. De origem universitária, era compositamente dramática e narrativa, e, não obstante o seu carácter erudito e austero, aflorava por vezes um realismo pitoresco e desbragado. Encontram-se mais abundantemente documentada na literatura francesa do séc. XII e na italiana do séc. XIII.

*C. espanhola* – Designava-se C., em Espanha, nos sécs. XVI e XVII, qualquer peça dramática de assunto profano (as de assunto religioso chamavam-se autos) que não fosse ↗paso, ↗loa, ↗estremês, ↗farsa, ↗zarzuela ou outro género menor. Embora os humanistas tivessem descoberto o teatro da Grécia e Roma Clássicas, a “impaciência de um espanhol sentado no espectáculo não se satisfazia com menos de ver em duas horas todos os acontecimentos do Génesis e do Juízo Final” (Lope de Vega na sua *Arte nuevo de hacer comedias*). Daí que o prodigioso autor de *Fuente Ovejuna*, por agradar ao público em geral, fechasse “com três voltas de chave” as regras clássicas. Apenas respeitava a da imitação no próprio sentido aristotélico e a de unidade de acção. O assunto podia ser histórico ou fictício, cómico ou trágico, ou mesmo ambas as coisas. Lope preconizou, ainda, o princípio de enganar sempre a clarividência do espectador a fim de o manter em expectativa. Determinou ainda alguns princípios a respeito da versificação e o emprego de algumas figuras de retórica. O próprio Lope, e sobretudo os seus sucessores (Calderón, etc.), nem sempre produziram C. segundo a *Arte nuevo*. Na verdade, a C. espanhola não cabia dentro de quais quer regras.

*C. de intriga* – C. de enredo muito complicado em que todo ou, pelo menos, o principal interesse reside no embulhar e desembarhar das peripécias. O gosto por este tipo de C. foi notório nos sécs. XVII e XVIII e a *Commedia dell'Arte* influenciou a sua divulgação.

*C. lacrimante ou lacrimosa* – O género assim designado teve como primeiro teórico Diderot, em França, mas a sua prática já se anunciava anteriormente (Goldoni, na Itália, e, ainda antes, Steele, na Inglaterra), em correspondência a uma evolução social do gosto correlacionada com a ascensão política da burguesia. Trata-se de um género de C. caracterizado pela mistura de situações e figuras cómicas e sérias, mas em que estas prevalecem ou, como veio a suceder posteriormente, se tornam únicas, dando-se grande relevo à *sensiblerie*, ao patético e ao romanesco e caindo-se num desarrazoado sentimentalismo, que apagou, por fim, as fronteiras que o separavam do drama. La Chaussée escreveu as primeiras peças exemplares deste género, de que *La fausse antipathie* é obra-prima, e o próprio Diderot não se afastou do mesmo estilo ao criar o drama burguês (*Le fils naturel*, *Le père de famille*). O género proliferou rapidamente em toda a Europa (Iffland e Kotzebue na Alemanha, De Gamerra e Federici na Itália, etc.), apesar de suscitar contra os excessos em que caíram os seus cultores mais patéticos e desenfreadamente

imaginativos uma reacção violenta dos românticos, que, dando também primazia ao sentimento, todavia pretenderam não desfigurar a história nem a verdade.

**C. pastoral** – C. cuja acção decorre em ambiente campesino e em que as personagens são pastores. Encontra-se embrionariamente nas pastorelas dialogadas da Idade Média e tem já forma teatral numa peça como *Le feu de Robin et Marion*, de Adam de la Halle. No Renascimento assumiu a forma clássica da C. e assim continuou a ser praticada nos sécs. XVII e XVIII. *Mélicerte*, de Molière, é uma peça-tipo deste género.

**C. rosse** – Comédia dramática, cruamente realista, de fundo amargo, que pretendeu focar a sociedade do fim do séc. XIX nos seus aspectos mais degradantes. Em Henry Becque já se encontram traços desse género, mas o *Théâtre Libre* revelou os seus mais significativos representantes: Georges Ancey e Eugène Brieux. *Apud* Eduíno de Jesus (1998): 533-542 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 7. Para a Comédia grega antiga, veja-se ainda de F. H. Sandbach (1977), *The Comic Theatre of Greece*. London, Chatto & Windus e de Maria de Fátima Sousa e Silva (1987), *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Coimbra, INIC. Em relação Em relação à comédia romana antiga, observe-se George B. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952. Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, pp. 129 e ss.

– **Jerónimo Romano**: Jerónimo Román y Zamora (Logroño, 1536-1597) foi um frade agostinho, bibliotecário e historiador espanhol. Exerceu funções como cronista da sua ordem. Foi amigo de frei Alonso de Veracruz. Publicou várias obras das quais se destaca *De las Republicas del mundo*; trabalho, editado em 1575, foi denunciado pelo Conselho das Índias, devido à forma como apresentou a colonização espanhola na América (utilizou como fonte Bartolomé de las Casas), tendo sido incluído no índice de livros proibidos de 1583. O autor conseguiu lograr a censura, corrigindo as passagens mais controversas, republicando-a em 1595.

– **Republica / gentílica**: O mesmo que *De las Republicas del mundo*. Cf. nota anterior.

– **Epicarmo**: «**Epicarmo** – Comediógrafo siciliano (n. na segunda metade do século VI a. C.). A sua fecunda actividade estende-se até meados do século V. O grande apreço em que Platão (*Teeteto* 152e) teve este autor de comédias sugere uma poderosa e original personalidade literária, a quem a evolução da comédia ateniense muito ficou a dever. Da extensão e variedade da sua obra falam os 37 títulos de comédias que chegaram até nós. Os escassos fragmentos que dela possuímos ajudam-nos a reconstituir um tipo de comédia a um tempo mitológica e realista, extremamente moderada na crítica à actualidade composta numa linguagem que os críticos da Antiguidade consideraram modelar. Entre as suas obras mais citadas contam-se *O Ciclope*, *As Sereias*, *O Casamento de Hebe* e *Esperança ou Riqueza*.» *Apud* M. de Oliveira Pulquério (1999): 426-427 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

– **Cos**: «**Cós** – Ilha grega (Dodecaneso – Espórades do Sul) situada à entrada do golfo do mesmo nome, a poucos quilómetros do litoral da Turquia. [...] Possui importantes ruínas de monumentos gregos e bizantinos. Desabitada até então, a ilha de Cós foi habitada por colonos Dórios no século V a. C. O famoso templo de Esculápio tornou-se na primeira Escola de Medicina da Grécia.» *Apud* J. Medeiros Constância (1999): 210 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 8.

– **Julio Cesar scaligero**: «**Scalígero (Júlio César)** – Nome literário do humanista italiano Giulio Bordonì (Riva del Garda, 1484 - Agen, 1558). Tendo estudado Medicina em Bolonha, tornou-se, em 1525 médico do bispo de Agen, Angelo della Rovere, mas ilustrou-se sobretudo como teórico da literatura: com dois ataques contra Erasmo (1531 e 1536) fez-se defensor do ciceronianismo, com o *De causis linguae latinae* (1540) compôs a primeira gramática latina feita com critério científico, com o *De plantis* (Paris, 1556), fez análise das obras botânicas de Teofrasto e Aristóteles e com a *Poetica* (Genebra 1561), a sua obra principal, foi o iniciador do racionalismo clássico na arte, que dominou a cultura europeia até ao romantismo.» *Apud* Primula Vingiano (2003): 461 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 26.

– **Do/nato**: «**Donato (Élio)** – Gramático romano dos meados do século IV, professor de São Jerónimo. D. compôs uma *Ars Grammatica* em duas versões: *ars minor*, de carácter elementar, e *ars maior*, em três partes, mais desenvolvida. A matéria central da obra, a saber, as oito partes do discurso, é tratada nas duas versões. A fonte distante da *Ars Grammatica* são os gramáticos latinos do século I. Foi repetidamente comentada e constituiu a base da instrução gramatical através da Idade Média, por tal forma que o nome próprio D. passou a comum com o significado de “gramática”. Outras obras conservadas são um comentário a Terêncio, inexistente para a comédia *Heautontimorumenos*, ao qual pertence a *Vita*, baseada em Suetónio, com uma adição de D.; e um comentário a Virgílio, de que se conservam o prefácio, a *Vita*, tirada de Suetónio, e a introdução às *Bucólicas*.» *Apud* A. Costa Ramalho (1999): 841 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 9. Veja-se ainda Adriano Milho CORDEIRO (2011), *Da comédia [de] Élio Donato: donati fragmentum de comoedia et tragoedia*. Entroncamento.

## Fólio 12v

– **Megarenses**: naturais ou habitantes de Mégara, «antiga cidade grega. Situa-se num local privilegiado de passagem entre o Peloponeso e a Grécia Central, tornou-se uma das principais metrópoles comerciais e colonizadoras nos séculos VIII e VII a. C., tal como Hibleia e Salinasna Sicília, Calcedónia e Bizâncio na Propôntida, Ástaco e Heracleia Pôntica na Bitínia, entre outras. Este surto comercial deu origem a lutas sociais de classes nos finais do século VII – facto comum na Grécia da época – que levaram ao aparecimento da tirania de Teágenes, de curta duração. Passou por uma efémera democracia e, depois de meio século de lutas e desordens, fixou-se numa oligarquia moderada. Em consequência da sua situação privilegiada e próxima de Atenas, viu-se em contínuas guerras: no século VI esteve em luta com Corinto e Atenas, perdendo Salamina em favor desta última (c. 570 a. C.); tomou parte nas Guerras Pérsicas; no segundo quartel do século V viu-se de novo atacada por Corinto, mas pouco depois, em 445, quando esta cidade entrou em luta com Atenas, por causa de Córcira, pôs-se ao seu lado, o que originou o famoso dec. de Atenas (432), proibindo a entrada dos Megarenses no seu império, que constituiu uma das principais causas da guerra do Peloponeso. Saiu desta guerra muito diminuída e passou, no campo político, a cidade subalterna. A sua decadência foi-se acentuando na época helenística, sendo incorporada, em 423, na Liga Aqueia. Em 48 a. C. colocou-se ao lado de Pompeio na guerra civil entre este e César. A “paz romana” permitiu-lhe certa prosperidade, mas com as invasões bárbaras decaiu de todo.» *Apud* J. Ribeiro Ferreira (2001): 556 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 19.

– **Sicília**: Sicília, ilha italiana do Mediterrâneo Oriental, a mais extensa deste grupo, encontra-se separada da Itália peninsular pelo estreito de Messina. A língua oficial falada na Sicília é o italiano, mas praticamente todos os sicilianos são bilíngues, pois também falam o siciliano (*u sicilianu*), que é falado também na Calábria meridional e na zona do Salento (Puglia). A Sicília, devido à sua posição geográfica, sempre teve um papel de importância nos eventos históricos que tiveram como protagonistas os povos do Mediterrâneo. A vizinhança de múltiplas civilizações enriqueceu a Sicília de assentamentos urbanos, de monumentos e de vestígios do passado que fazem da região um dos lugares privilegiados onde a história pode ser revista através das imagens dos sinais que o tempo não apagou. A Sicília também foi disputada na guerra entre Roma e Cartago, na qual essas duas potências queriam o domínio sobre o comércio no mar Mediterrâneo. Roma saiu vitoriosa. Cf. Primula Vingiano (2003): 1075-1078 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 26.

– **Laertio**: «**Diógenes Laércio** – Historiador do século III d. C. A sua obra: *Colecção de vidas e opiniões de filósofos ou Vidas e opiniões dos mais célebres dos filósofos, e colecção em compêndio, dos pareceres da cada seita* (títulos postos posteriormente) é a fonte mais importante para a história da filosofia grega. Distribuída em 10 livros, abarcava originariamente umas 100 “Vidas”, faltando hoje um próêmio e o final do livro VII (perdido, segundo parece, na transcrição medieval), com 20 nomes, que figuram no índice final do códice de Paris. Os doxógrafos atendiam primariamente à história das doutrinas: em D., a vida da personagem é o fio de exposição. O material das “Vidas” é muito desigual na sua origem e valor, as suas fontes são, contudo, um problema. Parece que D. utiliza várias compilações anteriores independentes, p. ex., livro 3 (Platão), 4 (Academia), 5-10 (Aristóteles e outras escolas). Acrescentou-lhes extractos das compilações de Favorino e Diocles de Magnésia (séc. I a. C. ) e os documentos epicúreos do livro 10 (as três cartas e as *Kyriai doxai*), e introduziu, em determinadas passagens, trechos doxográficos, tomados principalmente de Teofrasto.» *Apud* L. Martínez Gómez (1999): 396-397 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 9.

– **Bacho**: «**Baco** – MIT. Nome lídio (*Bákkhos*) de Dioniso (*Diónysos*), o deus grego do vinho, da vegetação e do delírio místico, assimilado em Roma ao antigo deus itálico da fecundidade, *Liber*. Filho de Zeus e Sémele na mitologia clássica, B. parece ter sido na origem um deus trácio da fertilidade, adorado, sob a forma de um touro, em ritos orgiásticos. O seu culto era muito complexo, devido aos vários elementos (trácios, gregos, egípcios e asiáticos) da sua lenda. Da Trácia, ele dilatou-se na Frígia e depois em toda a Grécia, sendo Tebas o centro de irradiação. B. era celebrado nas *Ἰακωναίαις*.» *Apud* Victor Buescu (1998): 1337 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 3. Cf. ainda verbete *Dioniso* in Victor Jabouille (1992): 121-122 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

– **Apolo**; Deus grego (de origem não grega) também chamado *Fébo* (brilhante). Nele reverenciavam os Gregos a força espiritual da ordem, medida e inteligência. Por isso Apolo está acima da norma legal e da observância da lei. É sobretudo um deus de reparação e purificação. É o deus da luz, da juventude, das letras e da música, da medicina e dos oráculos. É senhor e protector das musas (*Musageta*), dos lares e da navegação. A lenda corrente apresenta-o como filho de Zeus e de Latona e irmão gémeo de Ártemis. Os seus santuários estavam em Delos e Delfos (Pítio), local de oráculo. Sobre Apolo veja-se Manuel Antunes (1998): 1292-1293 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 3. *Vide* também verbete *Apolo* in Victor Jabouille (1992): 32-34 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

## Fólio 13

– Atica: «**Ática** – CULT. Desde que, pelo séc. VII a. C., os vários pequenos estados da A. se fundiram com Atenas, constituindo assim o que os Gregos chamavam uma *pólis*, não há lugar para distinguir a sua história cultural da urbe, e, se Ésquilo nasce em Elêusis e Eurípides em Salamina, nem por isso deixam de denominar-se atenienses. Essa fusão traduz-se no plano religioso pela realização da “festa de conjunto a Atena” ou Pan-Ateneias, celebração de grande importância cultural, pois nela se recitavam os poemas homéricos e se efectuavam concursos musicais. Fora de Atenas, podem ainda mencionar-se as Dionísias Rurais, que incluíam representações dramáticas. Os mistérios de Elêusis e um sem-número de festas menores apenas tinham importância religiosa.» *Apud* Maria Helena da Rocha Pereira (1998): 840 *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 3.

– E conforme / ao ditto me parece que a palavra Comedia uem / do uerbo grego Comodeo que quer dizer re/prendo, mordo e afronto: Sobre a invenção da comédia e seu significado, veja-se, Aristóteles, *Poética*, 1448a 30-37.

## Fólio 13v

– { [Do]nato tras outras <duas> diferen/[ças] dizendo que a Comedia / [m]ostra a uida que se a de / [se]guir, a tragedia o que se / [de]ue fugir: Sobre a teoria da comédia de Donato, veja-se Adriano Milho Cordeiro (2011), *Da comédia [de] Élio Donato: donati fragmentum de comoedia et tragoedia / introd., trad. e notas*. Entroncamento.

– Landino: «**Landino (Cristoforo)** – Humanista italiano (Florença, 1424 - *ibid.*, 24.9.1492). Chanceler guelfo do Estado Florentino em 1467. Como humanista é conhecido pelos seus quatro vols. das *Disputationes Camaldulenses* (1475). C. L. teve um conceito neoplatónico da poesia que lhe aparecia como um véu de *arcani e divini sensi*. Em 1472 aparecem *De vera nobilitate* e os diálogos *De nobilitate animae*, obras em que o autor polemiza com o pensamento de Averróis. Juntamente com Lourenço de Médicis, C. L. defendeu o valor e a dignidade da língua italiana, pelo que se tornou o principal defensor de Dante e de Petrarca. O seu comentário à *Divina Comédia* de 1481, embora sem excessivo valor pela interpretação do poema, reveste, porém, grande importância como documento da cultura da sua época.» *Apud* Gabriele Brustoloni (2000): 377 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 17.

## Fólio 14

– os maranhos todos: Grande confusão. *Vide* Adriano Milho Cordeiro (2008), *Registos sobre um Borrador de huma arte poética que se intentava escrever*. Torres Novas, Gráfica Almondina.

– Lope de Vega: «**Vega (Lope de)** – Dramaturgo espanhol do *Siglo de Oro*, de seu nome Félix L. V. Carpio (Madrid, 25.11.1562 - *ibid.*, 27.8.1635). Filho de um modesto artesão, recebeu a sua formação cultural dos Jesuítas, com quem estudou em Madrid, na Acad. Real, e na Univ. de Alcalá de Henares. Desde muito jovem – talvez desde os 12 anos – inicia uma carreira teatral de espantosa e lendária fecundidade. Em 1580 é protegido do bispo de Ávila D. Jerónimo Manrique e depois secretário do marquês de Navas; moço soldado, toma parte em 1583 numa expedição naval contra os recém-anexados Açores. No regresso a Espanha, integra-se como poeta do grupo em companhias profissionais de teatro, e aí começa a obter um duradouro sucesso público. [...] Tal como sucede a Gil Vicente, Shakespeare ou Brecht, sabemos estar face a um homem ligado ao teatro vivo, a uma produção que se projecta de imediata execução por técnicos e actores muito concretos, companheiros de jornada e trabalho, com cujas características e capacidades se conta para o fabrico do texto. L. V. é, em toda a acepção da palavra, um autor profissional e a sua aparição dentro deste estatuto é possibilitada pela voga extrema de que o teatro desfruta na sua época. Apenas a título de exemplo, pode referir-se que em 1580 havia em Madrid duas salas para teatro; em 1635, ano da morte de L. V., havia nada menos de 40. [...] A extrema liberdade de construção de todo [o] monumental *corpus*, paralela à invenção contemporânea de um Shakespeare, está na origem de uma nova dramaturgia europeia, até hoje inultrapassada; com L. V. inicia-se verdadeiramente a idade moderna do teatro ocidental.» *Apud* J. A. Osório Mateus (2003): 160-163 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 29.

## Fólio 14v

– Rodiginio: Lodovico Ricchieri (Rovigo, 1469 - Rovigo, 1525) foi um humanista italiano, também conhecido como Celio Rodigino, latinizado para Caelius Rhodiginus.

– Comedia /<antigua> mea <E noua>: A comédia antiga divide-se em três fases: comédia antiga, comédia de transição e comédia nova. Cf. neste trabalho, nota *supra*, sobre a comédia.

– Alcebiades: «**Alcíbiades** – Político, orador e general ateniense (c. 451-404 a. C.). Eupátrida pelo pai, Alcmeónida pela mãe. A. provinha de duas das mais nobres e ricas famílias da Ática. Órfão aos quatro anos, confiado à tutela de Péricles. Jovem, convive com Sócrates, com ele combatendo em Potídeia (432) e em Délio (424), mas sem que a influência moral do mestre o modifique. Depois de 424 entra na política, procurando, através das suas relações pessoais, pesar nos preparativos da Paz de Nícias (421). Eleito estratega (420-419), põe-se à frente dos democratas radicais, obstaculizando a acção de Nícias, chefe dos conservadores. Reeleito no ano seguinte, vê o fracasso das suas manobras diplomáticas na derrota da parte de Argos em Mantínea (418). Passa ao adversário e, volvido o ano em que está sem comando, torna no biénio seguinte a ser estratega. Triunfador brilhante nos agones olímpicos de 416, empenha todo o seu entusiasmo em promover a expedição à Sicília (415). Nomeado, para o efeito, com Nícias e Lámaco, é, na iminência da partida, posto sob a acusação de ter participado na mutilação dos Hermes e na profanação dos Mistérios de Elêusis. Apesar do pedido para ser julgado, os seus inimigos preferem não o demitir. Uma vez em águas sicilianas, porém, e dado que o seu plano estratégico, vago, lhe retira a popularidade das tropas, A. recebe ordem de comparecer perante o tribunal da Pólis. Tendo partido sob escolta, evade-se, refugiando-se em Esparta. Falhado o seu grande projecto de constituir um império mediterrânico sob a égide de Atenas, arvora-se em conselheiro da cidade inimiga, sugerindo o auxílio a Siracusa, a ocupação de Decélia, na Ática, e a sublevação, com ajuda persa, das cidades egeias contra a sua própria pátria. Executados, os planos de A. dão a Esparta triunfos preciosos: a derrota de Nícias (413), a ameaça permanente que constitui uma fortaleza como Decélia, o começo da ruína do império ateniense. Mas, descoberto o seu adultério com a mulher do rei da Lacónia e não progredindo as operações no Mediterrâneo oriental, do modo esperado, Esparta tenta desfazer-se de A. Advertido a tempo, refugia-se junto do sátrapa Tissafernes, procurando reorganizar com ele, mas a favor de Atenas, o mesmo jogo. Durante 3 anos (410-407) consegue vitórias tais que estas lhe permitem a entrada triunfal na sua cidade, anulado o decreto que o condenava à morte por sacrilégio. Obtida a “autocracia”, não quer ou não pode assumir a “tirania”. Parte ainda em 407 a combater o Espartano na Jónia e em 406 o seu lugar-tenente derrotado em Nótio. Perdidas as eleições desse ano, retira-se para os seus castelos do Ponto, daí tentando impedir o desastre de Egospotamos (405). Condenado em Atenas pelos 30 mTiranos e sentindo-se pouco seguro no seu esconderijo nórdico, interna-se na Ásia, onde é liquidado pela acção combinada de persas e lacónios. Assim desaparece, quase lendaricamente, uma das figuras mais típicas da história antiga: dotado, mas versátil, ambicioso, mas sem carácter, libertino, mas valente, A. encarna o egoísmo, a sedução, a vontade de poder, a ausência de princípios.» *Apud* Manuel Antunes (1998): 1127-1128 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 1. Veja-se ainda (s.a.), (s.d.), *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Ltd. Vol. 1, p. 796.

– eupolis: «**Êupolis** – Um dos maiores comediógrafos atenienses da chamada 7ª comédia antiga, que Horácio cita (*Sat.* 1.4.1) ao lado de Cratino e de Aristófanes. A sua produção, de umas 14 comédias, das quais sete premiadas, situa-se entre c. 429 e c. 412 a. C. Das suas peças, uma (*As Cabras*) tinha um coro animalesco, como em Aristófanes; outras atacavam os políticos em evidência, como Péricles (*Os Taxiarcas*) ou Cléon (*A Idade do Ouro*). *Os Lisonjeadores* ridicularizavam os Sofistas e outros comensais que enxameavam a casa de Cálias, um rico ateniense que também conhecemos do *Protágoras* de Platão; aí aprecia também a figura de Sócrates, sem que, infelizmente, se conheçam mais pormenores. A última peça, os *Demoi*, decorria no Hades, onde os grandes chefes atenienses de outrora se preparavam para mandar uma expedição salvadora a Atenas. Os temas têm, portanto, grande semelhança com os de Aristófanes, de quem E. foi primeiro amigo e depois inimigo (com acusações mútuas de plágio). Um crítico antigo, Platónio (*Diff. Com.*, I, 6) considerava-o menos azedo do que Cratino e mais gracioso do que Aristófanes. [...]» *Apud* Maria Helena da Rocha Pereira (1999): 320-321 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 11.

## Fólio 15

– Deos cria de nada, mas o poeta ainda / que não crie <propriamente> alguma cousa de nada, to/dauia cheo do diuino furor: Sobre este assunto veja-se no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 4, intitulado, ‘Do furor poético e da imitação’. Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1962), *Para uma Interpretação do Classicismo*. Coimbra, Coimbra Editora, pp. 38-64.

– Deste furor poetico trata Platão: Cf. nota anterior.

## Fólio 15v

– a poesia que sem summo / fauor de deos: Veja-se Mariana Amélia Machado Santos (1961), «A teoria poética de Tomé Correia» in *Miscelanea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, nº 7, Figueira da Foz: Tip. Cruz & Cardoso.

## Fólio 16

– com isto se conforma Aristoteles <dando a> / rezão do porque os poetas participão de furor / que não seruem pera este lugar mas affirma / elle que Maraco cidadão siracusano fi/cara melhor poeta quando se alienou da / mente: Cf. Juan de Dios Huarte (2014), *Examen de Ingenios para las ciencias*. Barcelona, Red ediciones S.L., p. 125: «Marcus, civis Syracusanus, poeta erat praestantior dum mente alionaretur, como si dijera: “Marco siracusano era mejor poeta cuando salía fuera de juicio”: Y es la causa que la diferencia de imaginativa a quien pertenece la poesia, es la que pide tres grados de calor; y esta calidad, tan intensa, hemos dicho atrás que echa a perder totalmente el entendimento. Y así lo notó el mismo Aristóteles; porque, templándose el Marco siracusano, dice que tenía mejor entendimento, pero que no acertaba a componer tan bien, por la falta del calor com que obra esta diferencia de imaginativa.» A 1.ª edição de *Examen de Ingenios para las ciencias* data de 1575. Em Portugal, a obra de Dios Huarte foi proibida pela Inquisição, em 1581 e em Espanha em 1583. Foi permitido que circulasse livremente a edição de 1594, impressa em Baeza.

## Fólio 16v

– francisco de sa de mi/randa: Poeta português (Coimbra c. 1481 – Tapada, Amares 1558). Fez o curso de Leis na Universidade de Lisboa, frequentou a corte e foi amigo de Bernardim Ribeiro. Na sua viagem a Itália, c. 1521-1526, relacionou-se com os meios literários renascentistas. Retirado da corte, passou o resto da vida no Minho, primeiro na comenda das Duas Igrejas, junto ao rio Neiva, e depois na Quinta da Tapada. *O Cancioneiro Geral* 1516 contém já poemas de sua autoria, compostos na medida velha. Após a sua viagem a Itália iniciou uma profunda renovação literária, introduzindo um novo metro (o decassílabo italiano), novas formas (sonetos, tercetos, oitava) e, sobretudo, novas modalidades líricas (canção, carta, écloga e elegia), bem como o teatro à maneira clássica, com as comédias em prosa *Estrangeiros* e *Vilhalpandos*. É póstuma a edição das suas *Obras*, 1595. Para além dos aspectos específicos do seu lirismo, sobretudo nos acentos críticos das cartas em redondilha e na écloga ‘Basto’, a sua acção de inovador e o seu prestígio impuseram-no como mentor dos principais poetas seus contemporâneos, em especial de António Ferreira, Diogo Bernardes e Pêro Andrade de Caminha. Vide T. F. Earle & José Camões (2013), *Francisco Sá de Miranda, Comédias*. Lisboa, I.N.C.M. Veja-se ainda, Óscar Lopes & António José Saraiva (s.d.), *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, Lda, pp. 233-240.

– Cicero dise que todos os mais estudos alcançamos dos mestres per arte E doctrina mas / o poeta era per natureza E excitaua se com / as forças da mente E que era inspirado qua/si com hum deuino furor: Na margem esquerda do fólio há uma referência ao *Pro Arquias* de Cícero. Esta obra foi proferida em 62 d. C., um ano após o final da conjuração liderada por Catilina, contra o qual Cícero escreveu seus quatro discursos intitulados Catilinárias. Cf. F. Gaffiot (1920), *Discours. Tome XII: Pour le poète Archias - Pour L. Flaccus*. Paris, Belles Lettres.

– ouuidio: «**Ovídio Nasão (Públio)** – 1. Poeta latino (Sulmo, 43 a. C. – Tomis, 17/18 d. C.). A terra natal de P. O., hoje Sulmona, ficava no então chamado território dos Pelignos. O local onde faleceu, nas margens do *Pontus Euxinus* (mar Negro), é actualmente a cidade de Constança, na Roménia. O poeta, descendente de uma família abastada da classe equestre, foi inicialmente educado em Roma para a advocacia. Mas a sua vocação poética era mais forte: não obstante a oposição do pai, tudo quanto tentava escrever lhe saía em verso (*Tristia*, IV, 10, 26). O terceiro casamento proporcionou influentes relações sociais a P. O., que poderia ter seguido uma carreira política ou administrativa, se quisesse. Mas preferiu o cultivo da sua arte e a popularidade dos salões, onde a facilidade da sua Musa, frívola, espirituosa e pouco respeitadora das conveniências, era apreciada. Daí talvez a desgraça que o atingiu com a *relegatio* (diferente legalmente do *exilium* e menos severa) para Tomis, no país dos Getas. Os motivos que levaram Augusto a fixar-lhe residência nas plagas do Ponto Euxino, em VIII, atribuíu-os o poeta a um “erro” *error* e não a “crime” (*scelus*), em diversos passos dos *Tristia*. Nunca se soube verdadeiramente quais fossem as razões de Augusto, mas, tendo o imperador banido de Roma, nesse mesmo ano, sua neta Júlia, por conduta imoral, pensou-se

que o exílio de P. O. tinha alguma coisa que ver com o de *Julia Minor*. Augusto deu como pretexto a imoralidade dos versos da *Ars Amatoria*, aliás publicada nove anos antes. A poesia ovidiana deste período reflecte a intensa vida social da aristocracia e da alta burguesia, ricas e desocupadas, no ambiente de luxo e despreocupação que a paz restabelecida pelo *princeps* fizera surgir na Urbe. [...]» *Apud* Américo da Costa Ramalho (2001):1167 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 21. As suas obras que se conservaram contêm mais de trinta e três mil hexâmetros ou versos elegíacos: as *Heroides*, série de cartas que fingem ter sido trocadas entre amantes famosos da história grega; os *Amores*, breves poemas eróticos de carácter licencioso; o *Ars amandi*, que instrui os enamorados nas lides do amor; as *Metamorphoseis* (compostas em hexâmetro – todos os outros poemas foram escritos em métrica elegíaca), que recolhem todas as histórias da mitologia que implicam a transformação de qualquer um dos personagens; os *Fasti* (incompletos), onde se descrevem as festas romanas de cada mês; *Tristia* e *Epistolae ex Ponto*, que narram as suas desventuras em Tomi e onde abundam os pedidos angustiados aos seus amigos de Roma e ao Imperador. Cf. Ettore Paratore (1987), *História da Literatura Latina*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. A «obra de mais elevado escopo literário e artístico são as *Metamorfoses*, onde O. compendia poeticamente a tradição mitológica greco-latina, desde o Caos até à apoteose de Júlio César. Narrativas mitológicas existiam em todas as obras anteriores e aí, quer sob a forma de desenvolvimentos mais ou menos extensos (p. ex., a história de Céfalos e Prócris em *Ars Am.* III), quer em referências passageiras, contribuíam, pela vivacidade do descritivo, para animar a exposição. Nas *Metamorfoses*, porém as transformações mitológicas dos seres humanos em toda a espécie de outros seres constituem o próprio assunto do poema. O. pretendeu fazer obra de erudição à maneira alexandrina, com que pudesse ombrear com os grandes poetas do seu tempo, Horácio, com quem conviveu, Virgílio, que ainda viu, Tibulo e Propércio, que foram seus amigos. O virtuosismo da versificação, p. ex., a meabilidade e leveza do seu hexâmetro dactílico, o dinamismo e graça das descrições, a imaginação com que varia os incidentes e faz suceder os episódios permitem-lhe evitar a monotonia e manter o interesse do leitor. Muitos dos quadros mitológicos parecem reproduções, em movimento e colorido, de obras de arte existentes no seu tempo. E na verdade, por reacção inversa, as *Metamorfoses* irão influenciar as artes plásticas, do Renascimento em diante, sendo a fonte da maior parte da pintura de tema mitológico, produzida desde então. As *Metamorfoses* terminam com a subida ao Céu da alma de Júlio César e a sua transformação em astro (tinha aparecido um cometa, na altura da sua morte) e com a exaltação de Augusto, proclamado como divindade superior a César, seu pai adoptivo. Entrava, assim, P. O. No coro dos poetas que elogiaram o imperador e a missão civilizadora a que Roma fora por ele restituída. [...] A influência de P. O. Nas literaturas ocidentais foi muito grande.

Em *Portugal*, foi conhecido desde a Idade Média também como “profeta” (à semelhança do que aconteceu por toda a Europa), mas os sinais mais visíveis da sua presença poética encontram-se no *Cancioneiro Geral* (1516) em referências explícitas (p. ex., o *Metamorphoseos* que lia Aires Teles), em citações mitológicas, e em traduções, *Heroides*. A partir do séc. XVI a sua influência é constante nas letras portuguesas, não havendo provavelmente poeta algum que tenha ignorado o “sulmonense Ovídio” (Camões) até o fim do séc. XIX. Com a crescente ignorância do latim em Portugal, o seu conhecimento directo é hoje coisa do passado.» *Apud* Américo da Costa Ramalho (2001):1168-1169 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 21.

## Fólio 17

– ditirâmbica: «**ditirambo** – LITER. 1. Canto em honra de Dioniso (mais tarde, de outros deuses também), pelo menos desde Arquíloco (fr. 77 Diehl). Recebe forma literária com Aríon e é levado por Lasos para Atenas, onde passa a fazer parte do festival das Grandes Dionísias. Nessas festas, cada uma das 10 tribos da cidade apresentava dois coros, um de 50 homens e outro de rapazes, que dançavam e cantavam o D. no teatro de Dioniso. Um ritmo especial, com acompanhamento à flauta, em modo frígio, e um conteúdo narrativo apreciável parecem ter caracterizado esta forma lírica, da qual pouco se sabe ao certo (nem mesmo a discutida etimologia do seu nome), porquanto só possuímos alguns fragmentos mais extensos de Píndaro e Baquírides (deste, há dois completos), que divergem bastante entre si. Um dos de Baquírides é dialogado, facto que a princípio levou os críticos a ver nele a confirmação da teoria da *Poética* de Aristóteles, segundo a qual a tragédia evoluciona a partir do D. A cronologia favorece, porém, a hipótese inversa, i. é, de ser o chamado “ditirambo” de Teseu” que foi influenciado pela tragédia, então no seu esplendor.

2. A importância deste tipo de composição coral na literatura latina é bastante reduzida e problemática, limitando-se o seu aparecimento a vagas analogias de tom. Assim, discute-se a existência em Horácio de alguns poemas de carácter ditirâmbico. A situação no classicismo posterior não é mais definida. Os autores da Renascença e os clássicos dos tempos modernos (p. ex., Correia Garção e Cruz e Silva, no séc. XVIII português), que, ocasionalmente, tentaram fazer reviver a velha forma poética, não conseguiram mais do que uma enganosa semelhança exterior, baseada essencialmente na elevação da linguagem e na liberdade do metro.» *Apud* Maria Helena da Rocha Pereira 1 M. De Oliveira Pulquério 2 (1999): 687-688 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 9. A propósito deste assunto afirma Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 37: «sobre

o ditirambo, forma de poesia lírica, inicialmente ligada ao culto de Díonisos, veja-se, em especial, Pickard-Cambridge, 1996, e Zimmermann, 1992.»

– **Dauíd**: Rei de Israel desde cerca 1004 a. C. (morreu cerca 965 a. C.). Genro e sucessor de Saul, chefiou a princípio as tropas deste e depois de uma desavença com ele comandou durante algum tempo mercenários ao serviço dos Filisteus. Depois da morte de Saul foi proclamado rei de Judá e pouco depois de todas as tribos de Israel. Submeteu os Filisteus e conquistou Jerusalém, de que fez a sua capital. O seu reino, que fundou graças às vitórias que alcançou sobre os estados vizinhos, compreendia toda a Palestina e grande parte da Síria. Os seus sucessores reinaram em Jerusalém até 587 a. C. As esperanças no Messias, associadas à sua dinastia, tiveram grande influência na religião judaica até ao Novo Testamento. É autor de grande número de salmos.

– **Vergílio**: «**Virgílio Marão (Públio)** – poeta latino (Andes, Mântua 15.10.70 a.C. – Brindisi 20.9.19 a. C.). **1. Vida.** Recebeu a sua educação em Cremona, Milão e Roma. Estudou Retórica, medicina e Astronomia. Em Filosofia, foi seu mestre o epicurista Sirão (*Catalepta* 5.<sup>o</sup>). em 42, as terras à volta de Cremona e de Mântua foram confiscadas e distribuídas aos veteranos das guerras civis, V., filho de pequeno proprietário rural, teria perdido os seus bens (*Écloga* 9), mas tê-los-ia recuperado ou sido recompensado com outras terras (*Écloga* 1), graças a Octaviano, o futuro Augusto. Em 40, quando era cônsul Asínio Polião, V. dedicou a este político a *Écloga* 4; e em 37, participou na jornada a Brindisi (de que trata Horácio nas *Sátiras*, 1, 5) na companhia de Mecenas e dos outros poetas do círculo deste amigo de Octaviano. Entre 37 e 30 a. C., coloca-se a composição das *Geórgicas*. Na parte final da sua vida, enquanto se dedicava à elaboração da *Aeneida*, viveu em Nápoles e na Sicília e deslocou-se à Grécia. O canto VI da *Eneida* já estava composto em 23, pois nos versos 860-886 se refere à morte de Marcelo, sobrinho de Octaviano, que ocorreu nesse ano. Pensava viajar até à Ásia Menor para se ambientar sobre a parte troiana do seu poema, mas interrompeu a viagem em Atenas, onde se encontrou com Octaviano, com quem regressou a Itália. Adoeceu, porém, em Mégara, e veio a falecer em Brindisi. Augusto (Octaviano) não deixou que fosse cumprida a vontade testamentária de V., segundo a qual a *Eneida* devia ser destruída se o poeta morresse antes de poder aperfeiçoá-la. **2. Obra.** Dezanove poemas anónimos, na sua maioria pós-*virgilianos*, foram atribuídos ao poeta, depois da sua morte. Constituem a colectânea conhecida por *Appendix Vergiliana* onde, todavia, alguns epigramas como os *Catalepta* 5.<sup>o</sup> e 10.<sup>o</sup>, de sabor autobiográfico, são geralmente considerados seus. As *Bucólicas*, (*A*Bucolismo), também chamadas *Éclogas* (do grego *Eklogai* [poesias] escolhidas), inspiradas em Teócrito (excepto a 4.<sup>a</sup> e a 6.<sup>a</sup>), são *virgilianas* de pensamento e sentimento. Formam um conjunto harmónico, segundo estudos recentes, e não são peças desligadas entre si, como as do seu modelo grego. O momento mais alto (*climax*) da colectânea de 10 poesias estaria na apoteose do pastor Dáfnis (*Écloga* 5) em que V. transfigura poeticamente a apoteose de Júlio César. As *Bucólicas* 1.<sup>a</sup> a 4.<sup>a</sup>, de um lado, e 6.<sup>a</sup> a 9.<sup>a</sup>, do outro, rodeariam a 5.<sup>a</sup>, ficando fora a 10.<sup>a</sup>, que seria uma espécie de *anticlimax*, com o pastor errante Cornélio Galo por motivo de inspiração. Esta interpretação estrutural, apoiada em cálculos numéricos, veio desalojar a *Écloga* 4 do lugar de relevo que ocupava anteriormente, como poema messiânico. Com efeito, dada a ambiguidade do menino por quem, na *écloga*, o mundo vai ser renovado, com o retorno à Idade do Ouro, a tradição cristã medieval nele reconheceu Jesus Cristo, que viria a nascer 40 anos mais tarde. Mas a complexidade do tecido ideológico do poema, em que foram reconhecidos elementos epicuristas, estóicos e platónicos, além dos ecos de Homero, Hesíodo, Catulo e Lucrecio, tudo fundido no cadinho do entusiasmo profético de V., continua fazendo da *Écloga* a mais estranha das *bucólicas virgilianas*. Historicamente, o *puer* tem sido identificado com um filho, nascido ou a nascer, de um dos dois políticos dominantes, Octaviano (casado com Escríbónia) ou, mais provavelmente, Marco António (marido de Octávia, irmã de Octaviano). No seu conjunto, as *éclogas* sugerem uma atmosfera ideal de ordem, paz e harmonia, em contraste com os horrores da guerra civil que assolava Roma. Criam uma paisagem espiritual, a Arcádia *virgiliana*, que se não identifica com o mundo mediterrâneo, mas existe, como anseio de evasão e refúgio, no coração dos homens de todos os tempos. Daí a sua perenidade na pastoral europeia e na arte de pintores como Poussin, Claude Lorrain e Turner. As *Geórgicas* recordam o poema *Trabalhos e Dias* de Hesíodo, e V. não esconde essa fonte (cf. II, 176), todavia muito menos evidente do que Teócrito para as *Bucólicas*. As *Geórgicas* são um poema sábio em que a arte de V., na sequência do ideal de perfeição dos alexandrinistas romanos da geração anterior à sua, como Catulo e os *neóteroi*, atinge a sua mais elevada expressão. A *Eneida* recebeu primariamente a inspiração dos poemas homéricos, mas aqui também o génio de V. criou uma obra literária inconfundível que serviu de modelo a toda a *épica romana* posterior e às *A*epopeias modernas, do Renascimento em diante. O sentimento de humanidade e compreensão, tingido de melancolia, ante a brevidade da existência e as decepções do destino dos homens, confere ao poema *virgiliano* uma espiritualidade nova que tornou a *Eneida* apta a ser sentida pelas gerações posteriores e a actuar como fermento poético, nos séculos a vir. Ao mesmo tempo, na *epopeia* está infusa a convicção da intencionalidade de Roma, cuja acção civilizadora o poeta exalta, por assim dizer, programaticamente. Na tradição popular medieval, V. transformou-se em mágico e para Dante é um profeta nos escritos em prosa, como o *Convívio* e o *De monarchia*, e ciceroneia o florentino na sua peregrinação ao Inferno e ao Purgatório da Divina Comédia. A influência de V. é constante e profunda na literatura, na arte e na música europeias. M. Ayrton (cf. Dudley na bibl.) explicava como chegou a V., através da música de Berlioz (*Les Troyens*) e descrevia a influência do mantuano na sua própria pintura e escultura. Em Portugal, bastará lembrar Camões, que não usou apenas a *Eneida* (cf. *Os Lusíadas*, onde, I, 16, 5-8 vem de *Geórgicas* I, 29-31) e não esquecer que, séculos mais tarde, *Bucólicas* e *Geórgicas* estão ainda presentes em *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós.» *Apud* A. Costa Ramalho (2003): 657-660 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de*

## Fólio 17v

– **epistolas**: composição literária em forma de carta. Desde a carta como meio de comunicação escrita até às fórmulas estilísticas mais elaboradas, utilizadas como veículo de transmissão de doutrinas filosóficas ou morais, a literatura epistolar oferece grande variedade de géneros. Da antiguidade clássica salientam-se as cartas de Séneca e de Cícero que constituem uma amostra da prosa clássica latina devido à sua perfeição formal. Durante o Renascimento o género epistolar recebeu um novo impulso.

– **georgi/cas**: Cf. nota *supra* sobre Públio Virgílio Marão. Veja-se ainda Eugène de Saint-Denis (1924), *Virgile, Géorgiques*. Paris, Les Belles Lettres.

– **epigramas**: «**epigrama** – LITER. 1. *Grego*. A palavra *epigramma* (literalmente: “inscrição”) designa um género literário menor muito cultivado em toda a Antiguidade Grega. O metro de tais composições pode ser o hexâmetro dactílico (como na mais antiga inscrição grega conhecida, uma caneca de Dipylon, de c. 725 a. C.) misturado com iambos (como nataça de Ísquia. Ligeiramente mais recente), mas fixa-se de preferência no dístico elegíaco, o que as aparenta com a elegia. Destinado em princípio a oferendas votivas ou a pedras funerárias, o E. tem um carácter local, informativo, que perde quando, no tempo de Simónides, ao celebrar os heróis das Guerras Medo-Persas, passa a dirigir-se a todos os Helenos. É também de Simónides o primeiro E. que, simulando ser a inscrição tumular do poeta Timocreonte de Rodes (cf. 99 Diehl), tem uma intenção satírica que estará presente em muitas composições deste género em todos os tempos. Desde esta época, o E. é um género literário autónomo (embora possa continuar a servir a sua finalidade epigráfica primitiva), favorito dos Gregos, e não há grande autor a quem não viessem a atribuir-se alguns, desde Arquíloco ao final do séc. IV d. C. Sabe-se que Ésquilo e Simónides competiram na celebração dos vencedores de Maratona, sendo escolhido o segundo; e que Eurípedes foi encarregado de fazer o E. em honra dos mortos da expedição a Siracusa. Como composição de pequeno fôlego que era (geralmente não excedia oito versos), susceptível de condensar em poucas palavras um pensamento original, inesperado, ou uma invectiva, o E., que atinge por vezes o nível de uma pequena obra-prima, alcança o seu máximo desenvolvimento na época helenística, da qual é forma de expressão típica. Ora mantém, embora quase sempre artificialmente, a função epidíctica E. votivos e funerários), ora trata temas eróticos ou de *symposion*, ora discute obras de arte ou dá impressões sobre a Natureza. Neste período é costume distinguir-se, de acordo com motivos e estilos – embora se conteste a propriedade de tal divisão – a chamada Escola do Peloponeso, que usa o dórico, e na qual se evidencia Leónidas de Tarento; a Escola Iónico-Alexandrina, que escreve em iónico, e na qual avulta Asclepiades, Alceu de Messénia, que fez do E. uma invectiva política, e Calímaco; e a Escola Fenícia, com Antípatro de Sídón e Meleagro de Gádara. Este último organizou, c. 70 a. C., uma colecção de E. com o título de *Stephanos* (“Coroa”), que, muito acrescentada, veio a constituir a chamada *Anthologia Palatina*.

2. *Latino*. No sentido original de inscrição em verso para ser gravada, p. ex., numa pedra tumular, os epitáfios dos Cipiões dão-nos os mais antigos exemplos latinos do género. Eles possuem também uma das características fundamentais do E., a “concisão lapidar”. Ao domínio da literatura pertencem os três E. sepulcrais de Névio, Plauto e Pacúvio, compostos pelos próprios ou talvez por Varrão, que no-los transmitiu. Na adaptação do E. grego parece ter sido um dos elos o poeta Énio que primeiro usou em Roma o dístico elegíaco. Outros metros empregados foram os hendecassílabos, os iambos (incluindo o escazonte) e o hexâmetro dactílico. Se os metros podiam ser variados (com predomínio no dístico elegíaco), não menos variados foram os temas do E., em conformidade com a tradição grega. Catulo neles exprimiu motivos líricos, satíricos e outros, indiferentemente. “Poesia em miniatura” (Butler), o E. vale pela sua graça e finura, nem sempre alcançadas. E. de variados temas são também os *Catalepton* que fazem parte da *Appendix Vergiliana* (Virgílio) e os atribuídos a Séneca e Petrónio na *Anthologia latina*. Mas a obra epigramática fundamental, a mais abundante e a mais influente sobre a literatura latina posterior e sobre as literaturas modernas, foi a de Marcial, o mais notável poeta do género. A tradição epigramática manteve-se no Norte de África até meados do séc. VI e persistiu através da Idade Média, por influência de Marcial. Foi também Marcial quem principalmente deu ao E. o tom incisivo, sobretudo satírico (donde o E. em sentido moderno), e a conclusão conceituosa ou acerada que remata, mais ou menos de surpresa, a breve composição. Neste último aspecto, o soneto alguma coisa aproveitou do E. a produção renascentista de E. latino foi abundantíssima. Em Portugal, desde Cataldo Sículo e do seu discípulo H. Caiado em diante, o género floresceu. No séc. XVIII, verifica-se entre nós um curioso retorno aos usos pragmáticos do E. latino: breves inscrições comemorativas, em dísticos elegíacos, são pintadas ou esculpidas em fontes, jardins, edifícios públicos, etc. 3. *Em Portugal*. Seguindo as pisadas dos humanistas seus contemporâneos, os poetas portugueses do séc. XVI não esqueceram o E., tomando como exemplo e objecto de imitação os seus cultores greco-latinos. Considerado embora um género menor, mereceu a particular atenção do teorizador Tomé Correia, que sobre ele deu preceitos em duas obras. *De toto eo poematis genere, quod Epigramma vulgo dicitur* [...] (Veneza, 1569) e *De conficiendis epigrammatibus* (Bolonha, 1590).

Cultivaram-no A. Ferreira (que imitou o pseudo-Anacreonte, além de outros), Fr. Agostinho da Cruz, adaptando-o aos temas religiosos, e sobretudo Pêro de Andrade Caminha, que traduziu alguns de Teócrito, Ausônio e Sannazzaro. Embora admitindo certa variedade formal, fixa-se de preferência na oitava única, em hendecassílabos de rima cruzada, termina por dois versos de rima emparelhada. Muito mais variados são os temas, dos quais alguns são comuns ao soneto: incluem assuntos mitológicos de tom lírico, queixas de amor, celebração da beleza feminina, elogio de amigos e confrades na poesia, curtas meditações sobre a vida e a morte. No entanto, e porque tal orientação se inseria na veia tradicional herdada das cantigas de escárnio e maldizer e do *Cancioneiro Geral* de Resende avultam as observações satíricas sobre acontecimentos da vida diária e, principalmente, sobre defeitos pessoais de personagens não identificadas. Transplantado para o séc. XVII, surge nas páginas da *Fénix Renascida* e na obra poética de D. Francisco Manuel de Melo. Mantendo a sua nobreza clássica, quer formal quer temática, entre os membros da Arcádia Lusitana (A. D. da Cruz e Silva, p. ex.), o E. desce com Bocage (entre outros) à mesa dos botequins, para, em versos de redondilha, muitas vezes improvisados, meter a ridículo pessoas e funções públicas, como maus poetas, advogados e médicos e, ultrapassado já o Romantismo, há-de servir ainda a João de Deus para dar largas à sua maliciosa veia satírica no *Campo de Flores*, embora sem obedecer a quaisquer preceitos ou regras formais.» *Apud* Maria Helena da Rocha Pereira 1; A. Costa Ramalho 2; Aníbal Pinto de Castro 3 (1999): 447-449 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

– marcial: «**Marcial (Marco Valério)** – Poeta latino (Bílbilis, c. 40 – c. 104). Natural da Hispania, veio cedo para Roma. O apoio que encontrou entre os seus patrícios Séneca e Lucano, se facilitou o início da actividade literária, desvaneceu-se com a queda em desgraça dessa poderosa família, em 65. Deste modo, teve de iniciar uma humilhante carreira de cliente de protectores endinheirados, continuamente lamentando a falta de um Mecenas (I, 107; XII, 14). A carreira de advogado, que recomendava o seu compatriota Quintiliano (II, 90), não lhe agradava. Os versos, mesmo os de adulação ao imperador Domiciano, rendiam pouco, mas veio a possuir casa própria no Quirinal e uma *villa* em Nomentum; do imperador Tito recebeu o *ius trium liberorum*, apesar de não ter filhos, nem provavelmente ter casado; foi tribuno militar honorário e teve a categoria social de cavaleiro. Depois de 35 anos de excitante vida na capital do Império, regressou à Bílbilis natal, cujos atractivos provincianos a princípio celebrou (XII, 18), encantado com a propriedade que lhe oferecera a sua rica namorada Marcela (XII, 31). Não tardaria, porém, a fatigar-se, morrendo saudoso do bulício e da intriga da Urbe. O seu regresso a Espanha foi subsidiado por Plínio que dele fala elogiosamente, na mesma carta em que dá conta da sua morte (*Ep*, III, 21). Conhecido a partir de 80, pelo seu *Spectaculorum liber*, em que comemorou a inauguração do coliseu por Tito, escreveu seguidamente 14 livros de *Epigrammata*, dos quais os dois últimos, *Xenia* (“presentes de hospitalidade”) e *Aphoreta* (“presentes para levar”), são anteriores aos restantes 12 livros. Estes foram compostos depois de 86, sendo o livro XII escrito em Espanha e concluído c. 101. Marcial, observador atento e minucioso, imprimiu o seu espírito irónico ao 7º epigrama que, com ele, adquiriu maior variedade de conteúdo e perfeição formal, ganhando ao mesmo tempo em concisão. É o cronista da vida de Roma, pessoas e coisas, do palácio imperial à ralé que se acotovela nas ruas barulhentas da cidade. O poeta ocupa-se dos mil e um incidentes quotidianos, incluindo os de natureza sexual, tomados tema literário pela moda. É sabido que o próprio imperador Augusto escrevera epigramas escabrosos (XI, 20). Aliás, o poeta, como antes dele fizera Catulo, esclarece que, se “a sua página é lasciva, a vida é pura” (I, 4, 8); e mais prudente que Catulo, gaba-se de “poupar as pessoas, falar dos vícios” (X, 33). Sabe também exprimir a amizade e a gratidão, o carinho pelas crianças e, com felicidade, “le bonheur de cemonde” (X, 47). A sua influência foi grande sobre os poetas novi-latinos renascentistas, nomeadamente, em Portugal; e sobre os epigramistas em todas as literaturas modernas.» *Apud* A. Costa Ramalho (2001): 1269 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 18.

– em persio os infortúnios tragicos: «**Pérsio Flaco (Aulo ou Aules)** – Poeta satírico latino (Volterra, 4.12.34 - *ibid.*, 24.11.62). Os dados biográficos fundamentais provêm de uma *Vita*, atribuída em alguns mss. ao gramático Valério Probo. A sua existência, de menos de 30 anos, decorreu nos tempos calamitosos do governo dos imperadores Tibério, Calígula, Cláudio e 8 anos iniciais do reinado de Nero. Nas seis sátiras que chegaram até nós, P. revela-se um moralista imbuído dos princípios filosóficos da escola estóica e incompatibilizado (ou quase) com todas as classes da corrompida sociedade que o rodeava, nas quais só via defeitos. Simpatia reserva-a para as mulheres da sua família (mãe, irmã e tia), cultivadas e partícipes das suas inclinações ideológicas; para o seu mestre L. Aneu Cornuto, filósofo estóico; e para o grupo escolhido de amigos que o rodeiam. Um destes foi o poeta Césio Basso, que lhe editou os versos, após a morte. Aos seus íntimos abre o coração e prodiga um afecto dedicado estoicamente nobre. As sátiras reflectem a austeridade e rigidez dos princípios filosóficos, de par com um velado oposicionismo político de republicano tradicional, como era corrente em certos meios aristocráticos do seu tempo. As sátiras ecoam também a influência de Lucílio e de Horácio, mas à urbanidade deste último substitui P. a suficiência pedante e quezilenta e a pregação sentenciosa, expressa, todavia, em vigorosa linguagem, muitas vezes, original. P. censurava as pretensões dos círculos literários contemporâneos a uma glória passageira (I); as ambições dos homens e a errada motivação das suas preces aos deuses (II); exalta as vantagens de uma orientação filosófica na conduta individual (III); verbera o hábito de descobrir defeitos alheios, ignorando os próprios (IV); faz o elogio de Cornuto, salientando a superioridade do estóico sobre os outros homens (V); honra em Césio Basso e em si próprio a vida retirada, confortável sem desperdício nem avareza (VI). O ritmo é cuidado mas a frase torna-se difícil, tanto pelas alusões obscuras como pelas transições pouco explícitas. Assim mesmo, P. foi muito lido na Renascença

Carolíngia, na Idade Média e no Renascimento. Entre nós, o autor do presente artigo encontrou citados versos das *Sátiras*, com omissão do nome de P., já numa *Oração* de entrada de Salvador Fernandes (1509) e na *Ars Virginis Mariae* de Estêvão Cavaleiro (1516).» *Apud* A. Costa Ramalho (2002): 835-836 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 22. *Vide* também Ettore Paratore (1987): 613-618 in *História da Literatura Latina*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

– Luís de Camões: «**Camões (Luís de ) – 1. Vida** – Pouco se sabe da vida de L. Vaz de C. Nasceu, provavelmente, em Lisboa, em 1525. Provavelmente, também, estudou em Coimbra, onde era chanceler da Univ. seu tio, D. Bento de C., prior do Mosteiro de Sta. Cruz. Em Lisboa deve, mais tarde, ter convivido com personagens importantes da Corte, como se depreende da obra poética, p. ex. das composições dedicadas à grande dama Francisca de Aragão. Sabe-se (Elegia 1; citamos conforme a ed. da *Obra Completa* de A. Salgado Júnior, 1963) que esteve em Ceuta; lá perdeu, em combate, um dos olhos. Sabe-se, também, que em Lisboa, e numa procissão do Corpo de Deus, feriu Gonçalo Borges; que, por isso, esteve preso; que o agredido lhe perdoou a ofensa; e que, pouco depois, se embarcou para a Índia. A caminho padeceu tempestade no cabo da Boa Esperança (Elegia 4). Pela canção 5, vê-se que, por essa altura, esteve no Índico, no cabo de Guardafui. Em Goa conviveu com o vice-rei D. Francisco Coutinho, com Garcia de Orta, para cuja obra concorreu com uma ode introdutória; e escreveu o *Auto de Filodemo*, para a tomada de posse do governador Francisco Barreto. É provável que tenha estado em Macau, como provedor de Defuntos e Ausentes. Ao vir do Oriente para Goa, naufragou na foz do Mecão (*Lusíadas*, X, 128). Aí se afogou a cativa Dinamene, a quem dedica, na *Lírica*, uma série de sonetos. De regresso a Portugal, encontrou-o Diogo do Couto (*Década VII*, cap.XVII) em Moçambique (1567) tão pobre que vivia de amigos, e ocupado na composição d’ *Os Lusíadas* e do *Parnasso*, que lhe foi roubado. Pelo mesmo Couto temos notícia da situação precária em que viveu, em Portugal (1569), os últimos anos de vida, não lhe sendo auxílio suficiente os 15 000 réis de tença concedida por D. Sebastião, auxílio que é muito para admirar, pois que o soldado-poeta ainda não era visto na perspectiva humana que o tempo ampliaria. Mais abundante que fosse a pensão e mais favorável o amparo oficial, o temperamento irrequieto da natureza “ribeira” (Diogo do Couto) destiná-lo-ia à mesma desordem imprevidente dos que, como o albatroz de Baudelaire, sabem voar mas não sabem andar. Dos vaivéns da fortuna, por terra e mar, tirou, pelo menos, como homem e português, experiências e amarguras que lhe alimentaram de vida e verdade a epopeia e o lirismo. Ignoram-se as circunstâncias da morte (1580).

**2. O drama do homem: platonismo-sensualismo** – São bem patentes estes dois pólos da inspiração camoniana, reflexo da contradição interior do homem: a sedução da Vénus terrestre (sobretudo de alguns passos d’ *Os Lusíadas*) e o apelo da Vénus Urânia, de quase toda a *Lírica*. Daí, duas atitudes críticas: a dos que, como António Sérgio, preferem estudar a problemática do amor platónico de um poeta em demanda de eterno feminino, e prescindem, como inútil, do problema das “inspiradoras” – e a de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, para os quais C. amou e cantou, para além de paixões de circunstância, um amor real, uma alta Senhora, cuja inacessibilidade foi o grande drama da sua vida. Esse audacioso “pensamento” foi a Infanta D. Maria, “a sempre noiva”, filha de D. Manuel. Esta hipótese, aceite, entre outros, por Carolina Michaëlis e Agostinho de Campos, veio substituir-se à de Faria de Sousa, relativa a Catarina de Ataíde. Para este nome vieram, depois, a encontrar-se quatro personalidades distintas, o que levou, com outros motivos, ao descrédito da tese. A questão levantada desde que Pedro de Mariz, primeiro, e Severim de Faria, depois, se referiram a “uns amores que, segundo dizem, tomou no Paço [e] o fizeram desterrar da corte” está longe de ser ociosa. Já que, faltando aqui o lado biográfico, ficamos sem saber o que o Poeta quer dizer, e não podemos valorar a repercussão simbólica da sua expressão. Mas, de facto, a “tese da Infanta” não pode aceitar-se mais do que como palpite divinatório e uma bela probabilidade. Porquanto: a semelhança das feições entre o retrato da Infanta, por Gregório Lopes, e os traços descritivos de Camões, por imprecisa, não chega a convincente; a altura inacessível da mulher amada é, sem dúvida, encarecida de modo único e surpreendente; mas também não chega para, rigorosamente, identificar uma pessoa concreta; e os “desterros” de que C. se queixa, em vários contextos, e em sentido que se afigura real, em absoluto, podiam ser provocados pela “sanha” de alguma outra grande dama. Com tudo isso, parece dever admitir-se, na vida do Poeta, o fracasso de uma grande paixão audaciosa, o suficiente para que a *Lírica* não fique reduzida a uma casuística de poesia amorosa. Esse “alto pensamento”, de todos os modos e com inegável sinceridade, encarecido como caso único, excepcionalíssimo, “que a todas as memórias seja estranho” (canção 10), teria sido, pela sua mesma inacessibilidade, o que provocou a ascensão, pelo menos poética, dos amores sensuais do carnal, para a aspiração espiritual do platónico – um pouco Beatriz e Laura foram entes reais e pontos de partida de sublimadas transfigurações. E, ao mesmo tempo, foi o espinho que lhe abria a ferida de um platonismo que o não aplacava de todo e lhe deixava “a alma em carne viva” (p.313). Porquanto: o atractivo *espiritual* do ser amado tomava-lho *sensivelmente* mais desejável – o que se torna aporia insolúvel para quem dizia de si mesmo: “O vivo e puro amor de que sou feito” (301). O amor era nele uma segunda natureza (canção 10), que, neste mundo, regulado (à luz Leão Hebreu) pelo atractivo universal de todos os seres, vem a sofrer, por causa da Fortuna, perpétuo desencontro. A existência real de um grande amor, atrevido e fracassado, confirma-o a frequentíssima queixa do Poeta contra a “pérfida esperança”, queixa que recebe a sua melhor simbolização no episódio do *Adamastor*. Este, que é um dos cimos da inspiração camoniana, e talvez, por isso mesmo, projecção inconsciente do seu próprio caso, é também o ressentimento dolorido contra as esperanças fementidas de um grande amor. E, ao contrário, o episódio da “Ilha dos Amores”, sobretudo no que se refere ao soldado Leonardo, em que alguns vêem o duplo de C., representa, por transferência e compensação, a conquista final de uma deusa fugitiva. Mas, afóra este caso, o que predomina é o

complexo de “amor-naufrágio”, não só no Adamastor como em vários outros passos, v. g., elegia 4, sonetos 140, 3, 16, e a tempestade do canto VI d’ *Os Lusíadas*. O Poeta foi, assim, homem de contradições. E porque as não superou, decididamente, se pode considerar ou místico falhado, ou místico à força do desengano, subindo para Deus, porque lhe foi adversa a Fortuna que “os estados desigual” (556). *Sôbolos rios...* é a “coluna vertebral” da *Lírica* (A. Sérgio), é verdade, mas também o grande salmo penitencial de uma vida. Não é, pois, de admirar que, na variedade da obra camoniana, se nos revelem vários níveis de sinceridade e espiritualização.

**3. Níveis de poesia e sua síntese** – Se aplicássemos a C. a diáde jungiana de *animus* e *anima*, ou então a diferença que muitos místicos estabelecem entre “espírito” e “alma”, diríamos que predomina, em muitas poesias, *animus* e, noutras, *anima*. Não se trata de evolução cronológica – aliás impossível de determinar, cf. infra, *Obra* – mas de níveis, de estratos psíquicos, que se interpenetram. Assim, *animus* predomina n’ *Os Lusíadas*, na maior parte das redondilhas conceituosas, dos sonetos, das éclogas, das odes (excepto a 8), e nas três comédias. A “alma”, pólo feminino do psiquismo, prevalece na nostalgia serena das elegias, das canções, e, sobretudo, nas incomparáveis estrofes de *Sôbolos rios...* “Alma” é um vocábulo que se repete, como refrém obsessivo, e é aí que reside o C. mais verdadeiro, a assomar, nele, soldado brigão, em aspirações como “ledo”, “claro”, “puro”, “quieto”, “sereno”... De tal modo que, nessas abertas anímicas e alvorantes, bem poderíamos tentar uma verdadeira fenomenologia platónica da “alma” profunda. Quem no-la explica, naturalmente, é *animus* intelectualizante, quando nos reduz a problemas os palpites de funda pureza de *anima*. Mas compromete-se, e até se contamina, com o mundo dos sentidos. E daí a alternância dos níveis de profundidade. Essa fenomenologia da “alma” poderia, muito esquematicamente, reduzir-se a algumas linhas fundamentais. Em toda a obra se pressente o retraimento para o íntimo, nostalgia de pureza, que transparece na recorrência de expressões como “pura verdade”, “puro amor”, “gesto puro”, “graça pura”, “pura alegria”... Esta pureza é mais que de ordem moral, é mais que regresso à infância, porque nostalgia de um antes de ser, legado de um puro Logos, que deixa na alma o ar elegíaco da saudade, “o gosto de ser triste” (325), e tanto que não haverá “maior contentamento” “que morrer de puro triste” (501); tristeza essencial que se manifesta, em homem tão pouco piegas, no aflorar contínuo de “lágrimas”: “em lágrimas desfeito acabarei” (544). Temos, assim, que a “alma” de C. é uma espécie de fundo longínquo, horizonte saudoso, abrindo e tocando o mundo verdadeiro. Sobre esse fundo de céu e transparência nasce uma poesia cristalina e sem colorido, num “imaginar”, de sentido muito espiritualizante. Nele ganha figura, contracenando com delicadeza de reminiscências platónicas, um conjunto de  $\propto$ prosopopeias de sentimentos, como Amor, Fortuna, Esperança, Tempo, Mudança, Saudade... É de lá que a “alma” inspira a *animus*, aqueles versos de surpreendente profundidade, onde há “lágrimas de imortal contentamento” (270), porque só ela, a tonalidade feminina do psiquismo camoniano, foi a herdeira da essencial tristeza da criatura. Para essa região muito íntima, de contacto da alma com um antes de vida, se refugia C. contra Tempo e Fortuna. Aí conserva “aquela / Cujá lembrança e cujo claro gesto / Na alma somente vejo, porque nela / Está em essência, puro e manifesto” (377). E como “amor é afeito de alma e sempre dura” (352), pode a dama excelente viver “nesta alma minha, / Que não tem a Fortuna poder nela” (281). E esta é a vitória do Poeta sobre a “pérfida esperança”; mas por regresso, recuperando a alegria no castigo da aparência, voltando ao princípio, pela tristeza salutar. É preciso remontar às “secretas causas” (596) do mundo, à “verdade que nas coisas anda / E mora no visível e invisível”, pois que Deus formou todas as coisas “só do pensamento casto e puro”. E assim temos, paralelamente, na *Lírica* e n’ *Os Lusíadas*, um caminho que vai da ilusão dos sentidos às “secretas causas”. Na epopeia, é o Gama (cf. R. M. Walter, *Revista Camoniana*, I, p.91) que, segundo o esquema platónico, passa da “ilusão” e “opinião” para a “razão” e “inteligência”, i. é, da ignorância das ciladas do começo, por sucessivas advertências de divindades favoráveis, que o ajudam a vencer a Fortuna, que até à contemplação, luminosa e aberta, da “grande máquina do mundo”, no canto X, última descoberta da aventura. E na *Lírica* também se vence, finalmente, a Fortuna; também a alma vai peregrinando, desde a Babel dos sentidos e da beleza incompleta até à “pátria minha verdadeira”, a Jerusalém Celestial. É na conjunção dos dois esquemas que se reduzem as contradições camonianas, e que a sua poesia ganha toda a profundidade e harmonia. ( $\propto$ *Lusíadas*.)

**4. Obra.** C. não publicou em vida a *Lírica*. Esta colectânea póstuma das composições recolhidas em vários Cancioneiros manuscritos. As primeiras eds. foram as de Rodrigues Lobo Soropita (1595), a de Estêvão Lopes (1598) e a de Domingos Fernandes (1616), todas bastante imperfeitas quanto à averiguação rigorosa do que a C. pertencia. Essa imperfeição agravou-a Faria e Sousa, na ed. de 1685, que não só não recuou perante correcções ao texto (em geral acertadas) como perante latrocínios a obras de outros poetas, sobretudo Diogo Bernardes. Mais tarde, 1860-1869, a ed. do visconde de Juromenha não corrigiu essas imperfeições, antes as agravou; como voltou a acontecer com a de Teófilo Braga, em 1873. Foram sobretudo Guilherme Stork e Carolina Michaëlis que procuraram reconstituir, criticamente, o texto original. Em 1932, J. M. Rodrigues e A. Lopes Vieira publicaram a *Lírica*, ordenando as composições, por géneros, e segundo a “tese da Infanta”, mas aceitando as correcções do texto camoniano de Faria e Sousa. Em 1946 e ss., Hernâni Cidade editou a obra completa de C. na Colecção de Clássicos Sá da Costa, com rigor e exigência crítica. Em 1944, e, posteriormente, em 1953, Costa Pimpão publicou as *Rimas*, excluindo delas as composições introduzidas somente por Faria e Sousa, e preferindo a lição da ed. de 1595. No entanto, as composições fundamentais, as verdadeiramente grandes, são incontestavelmente de C. As redondilhas, ao gosto medieval, de lirismo amoroso, com seu grácil cortesanismo e frescura de sentimento da natureza, prolongam, aperfeiçoando-a, a herança dos cancioneros, e constituem c. um terço da *Lírica*. As composições ao gosto renascentista, que, possivelmente, constituíram o *Parnaso* de que falava Diogo do Couto, recebem a inspiração platónica por via renascentista, vindo, assim, a confluir no Poeta, como que por predestinação, duas correntes de poesia espiritualizante: a do amor cortês e a do petrarquismo. Das três comédias, o *Auto de El Rei*

*Seleuco* (em que se quis ver, sem fundamento possível, uma alusão velada a amores de D. João III por sua madrasta D. Leonor), e o *Auto de Filodemo* (que retoma problemas da *Lírica*, sobretudo os do amor desigual que acaba por vencer a fortuna), podem considerar-se da linhagem vicentina, quanto ao tratamento e condicionalismo dramático; os *Anfitriões*, imitação de Plauto, iriam, embora em tom popular, na linha da tradição clássica.» *Apud* João Mendes (1999): 972-978 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 5.

– Dom manuel de Portugal: D. Manuel de Portugal (1516 – 1606), comendador de Vimioso e de São Pedro de Calvelo, foi um poeta e diplomata português do século XVI. Filho de D. Francisco de Portugal, 1º conde de Vimioso, e de Joana de Vilhena, tornou-se um homem influente, tendo sido embaixador de Portugal em Castela e Provedor das Terças do Reino. Foi um dos apoiantes de D. António Prior do Crato. Encontramos na sua obra canções, odes, endechas, oitavas, entre outras, escritas em castelhano, sendo a maioria de conteúdo moral e ascético. A coletânea *Obras de Don Manoel de Portugal*, publicada em 1605, encerra com um *Tratado breve da oração* escrito em português. No tratado, Dom Manuel sumariza as doutrinas dos maiores pensadores cristãos sobre a oração, em especial as de S. Tomás e S. Boaventura. Foi um poeta louvado pelos seus pares. Sá de Miranda dedicou a D. Manuel de Portugal a égloga *Encantamento* e Luís de Camões, na *Ode VII*, julgou-o merecedor de "glória imortal". Por volta de 1555, o comendador de Vimioso escreveu para sua amada Dona Francisca de Aragão o poema *Aquella voluntad que se ha rendido*, que se encontra musicado no *Cancioneiro de Elvas* e no de *Belém*.

– { daqui naceo cha/marem a poesia / pintura que fala/ua E a pintura / poesia muda: Cf. Horácio, *Arte Poética*, vv. 361-365. A imagem da pintura comparada à poesia (devido à *mimesis*) é muito reiterada na Antiguidade. Basta lembrar um símile análogo em Plutarco, *De gloria Athen*. 346 F, que afirma 'ser a pintura poesia calada e a poesia pintura que fala.' Realce-se que Manuel Pires de Almeida, autor português coevo de D. António de Ataíde, tratou nas suas obras do assunto relacionado com a divisa *ut pictura poesis*, observado pelo Venusino no século I a.C. e pelos preceptistas do período clássico. No documento (s.a.) (s.d.), *Biografia de Manuel Pires de Almeida*, disponível em <http://www.tambemescrevo.com/autores.php?autor=141>, afirma-se o seguinte sobre a sua vida: «**Manuel Pires de Almeida** (1597-1655) nasceu em Évora e faleceu em Lisboa. Estudou na Universidade Évora e fez duas viagens ao estrangeiro. As suas obras mantiveram-se praticamente inéditas até ao século XX. Além de comentários às obras de Camões, que originaram polémicas acesas com Severim de faria, Sores de Brito, João Franco Barreto e Faria e Sousa, o autor traduziu e comentou a *Poética* de Aristóteles e redigiu um conjunto de estudos literári[os] e filosóficos. Parte das suas obras encontra-se manuscrita na biblioteca da Casa do Cadaval (ms. 1096-A, B, C e D). Obras: *Pintura e Poesia*; *Discurso sobre o Poema Heróico*; *Eloquência, Retórica e Política*; *Juízo Crítico sobre a Visão do Indo e do Ganges*. Bibliografia: A. Soares Amora, *Manuel Pires de Almeida – Um Crítico Inédito de Camões*, São Paulo, 1955.» Em Aristóteles, *Arte Poética*, encontramos também referência ao termo pintores ou pintura em 47a 18-20, 48a 4-6, 50a 26-29, 50a 39-50b.

## Fólio 18

– da Aldea: referência à *aurea mediocritas* vivida no campo. A esta temática dedica Francisco Rodrigues Lobo (Leiria, 1580 – Lisboa, 4 de Novembro de 1621), a sua obra publicada em 1619, *Corte na Aldea*.

– deuidindo a em / poemas <(que asi chamo as obras epicas)> em tragedias comedias E líricas: Divisão da 'poesia' nos diferentes géneros, assim denominados à época de D. António de Ataíde.

## Fólio 18v

– Socrates: «**Sócrates** – Filósofo ateniense (470-399 a. C.). Apesar de se conhecerem numerosos pormenores da sua biografia (filho do escultor Sofronisco e da parteira Fenareta, casado com Xantipa, de quem teve filhos, residente em Atenas, sem nunca dela sair senão em serviço militar e uma vez para ir ao Istmo, acusado de corromper a juventude e de introduzir deuses novos na cidade, julgado em tribunal e condenado a morrer pela cicuta) e do seu modo de actuar (frequentando os lugares onde aparecia mais gente, como a praça pública ou os ginásios, para interrogar quem lhe aparecia, sobretudo os jovens, numa procura conjunta da verdade), poucas figuras têm sido tão discutidas. Desde os que consideram S. "o fenómeno educativo mais poderoso na história do Ocidente" (Jaeger) aos que escassamente lhe atribuem existência histórica (Gigon) ou entendem que quantos escreveram sobre ele criaram deliberadamente um mito (Chroust), todas as posições têm tido defensores. Tal situação provém do facto de o ensino de S. ter sido exclusivamente oral e de, para o reconstituir, estarmos na dependência de testemunhos em parte discordantes, embora sejam directos os principais dentre eles. Essas fontes reduzem-se fundamentalmente a quatro: Aristófanes, sobretudo na sua comédia *As Nuvens*; Xenofonte, em *Apologia de*

*Sócrates, Banquete, Económico* e, em especial, *Memoráveis*; Platão, na totalidade da sua obra, excepto *As Leis*; Aristóteles, na *Metafísica*, e também em *As Partes dos Animais, Ética a Eudemo, e Ética a Nicómaco*. O primeiro retrata o mestre de uma escola onde se investigam os fenómenos da natureza e se ensina a fazer prevalecer o raciocínio injusto sobre o justo. Pensa-se em geral que esta caricatura deriva, no primeiro caso, de confusão com as doutrinas de Anaxágoras e Diógenes de Apolónia, e, no segundo, com as dos Sofistas; mas que, no entanto, as alusões de Platão no *Fédon* (96a-c, 97b-98c) levam a supor que S., na juventude, se teria de facto entusiasmado com a leitura de Anaxágoras, embora depois ficasse desiludido com a sua doutrina. O segundo e o terceiro testemunhos são de discípulos de S., embora Xenofonte o fosse por pouco tempo. Este apresenta-o como um pensador e um homem de bem, capaz de aconselhar os amigos em qualquer assunto, mas não como filósofo profundo, alheio às questões da prática quotidiana, absorto nas suas reflexões, que Platão põe em cena.

Os que defendem a maior fidedignidade das informações de Xenofonte sustentam que a sua falta de capacidade especulativa só lhe permitiria reproduzir o que ouvira, sem nada acrescentar. Os que afirmam a superioridade das de Platão entendem que só este, precisamente porque era filósofo, poderia alcançar o pensamento do mestre. Se, porém, se aceitar a historicidade total do testemunho platónico, acabamos (como Burnet e Taylor), por negar qualquer originalidade ao próprio Platão, uma vez que este põe na boca de S. todas as doutrinas principais. Esta possibilidade é excluída pelo testemunho de Aristóteles, que afirma expressamente que a teoria das ideias é de Platão (*Metafísica*, 987a-b).

Sendo assim, tende-se a procurar na concordância destes testemunhos os pontos de doutrina a atribuir a S., que serão: a definição de conceitos, o culto da virtude, a *enkrateia* ou domínio de si mesmo. A sua preocupação com a definição sistemática dos termos empregados na discussão e o seu processo de interrogar, procurando, através do diálogo, levar cada um a atingir verdades que julgava desconhecer - a chamada "maiêutica", nome derivado da comparação do seu papel junto dos espíritos com o da mãe, que fora parteira, junto dos corpos (cf. *Teeteto*, 149e) -, são muito característicos do seu ensino. Identificando o útil com o bem, S. entende que é a ignorância que leva a proceder mal; é, portanto, necessária uma educação que conduza à prática do bem. Para ele, a moral encontra o seu fundamento na razão, e por isso se tem afirmado que foi o fundador da ética. Deve haver, portanto, uma unidade entre o pensamento e a acção, unidade que culmina na sua recusa em fugir da prisão, como Críton lhe propunha no diálogo platónico desse nome, pois as leis da cidade, que lhe tinham servido durante toda a vida, não podiam agora ser desprezadas. A luta para conseguir essa unidade é a verdadeira virtude, e essa é que importa procurar acima de tudo. *Apud* M. H. Rocha Pereira (2003): 308-309 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 27. Cf. ainda C. J. Rowe (1984), *Plato*. Brighton, Harvester Press. Veja-se também H. Berson (org.), (1992), *Essays on the Philosophy of Socrates*. Nova Iorque.

– **E Lino**: Há várias lendas relacionadas com Lino, tendo todas elas como traço comum o facto de fazerem do herói um cantor ou o objecto de uma canção célebre. *Vide* Victor Jabouille (1992), *Pierre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, p. 284. Veja-se ainda Sylvie Deswarte-Rosa (2012), «O Templo da Pintura: Camões e Francisco da Holanda» in *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 567-584.

– **Homero**: «**Homero** – A mais antiga referência nominal a H. não é anterior ao séc. VI a. C.: os frags. 10 e 11 Diels-Kranz de Xenófanes; indirectamente, sabemos que no séc. VII a. C., Calino (frag. 6 Bergk) lhe atribuiu um poema épico chamado *Tebaida*. Poucas décadas posterior a este último, é Semónides de Amorgos que cita e glosa um verso da *Ilíada*, como sendo do "homem de Quios" (frag. 29 Diehl), embora um papiro o tenha incluído entre textos de Simónides. Aquela designação vai somar-se ao que ao que se lê no *Hino Homérico a Apolo*, 169-173, talvez dos sécs. VII-VI a. C., sobre o aedo cego, natural de Quios. Portanto, desde a época arcaica se firma a tradição da existência do poeta épico H. Diversas epopeias lhe são atribuídas, mas com maior insistência as duas melhores, a *Ilíada* e a *Odisseia*. O autor dessas obras é considerado o maior dos poetas, mestre de todos, "o educador da Grécia" (Platão, *Rep.* 606e). As primeiras dúvidas surgem na época helenística, com os chamados *chorizontes*, que separavam (donde a designação) o autor da *Ilíada* do da *Odisseia*; mas não tiveram aceitação. Embora reconhecendo a existência de interpolações desde a crítica alexandrina, as incongruências e repetições dos poemas eram geralmente explicadas à maneira horaciana: *quandoque bonus dormitat Homerus*. E, no entanto, elas são muitas, como, p. ex.: a muralha defensiva que os Aqueus constroem no canto VII da *Ilíada* é ignorada no canto XI, mas todo o canto XII narra o ataque para a arrasar; no canto IX do mesmo poema, a embaixada a Aquiles ora consta de dois membros, ora de três; na *Odisseia*, o concílio dos deuses do canto I, que toma duas resoluções, de que só uma se cumpre, é repetido no canto V, e só então se executa a outra.

Em 1795, saiu em Halle o livro de F. A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, que, fundamentando cientificamente as dúvidas, deu começo à chamada "Questão Homérica". Ambas as suas teses basilares (sendo a escrita desconhecida, era impossível compor tão longos poemas; sendo a recitação oral, o poema só podia ser curto, pois uma obra extensa implica um leitor) estão hoje desmentidas. Mas a importância do trabalho de Wolf está no ataque da crítica que desencadeou até ao presente.

De um modo geral, pode dizer-se que as teorias se reduziram, durante décadas, a três principais:

- 1) H. é um nome colectivo;
- 2) H. é o inventor inicial;

3) H. é o redactor final. Destas, a primeira, que pertence à época do Romantismo, está posta de parte. As outras permanecem, aceitando os partidários da segunda a existência de núcleos que sofreram expansões sucessivas, e os da terceira, a de fontes e interpolações que resultaram nos extensos poemas que chegaram até nós. Assim se mantém a oposição entre analíticos e unitários. A situação complica-se pelo facto de a linguagem homérica ter um carácter artificial, onde há formas mais antigas e outras mais recentes, pertencentes a nada menos de quatro dialectos: iónico, eólico, micénico e ático (os dois últimos em muito menor escala). Do ponto de vista arqueológico, a sobreposição de épocas é comparável, pois os objectos descritos vão desde a época micénica do séc. VII a. C. Pode, assim, falar-se de estratos linguísticos e estratos arqueológicos, os quais não só não coincidem como por vezes se contradizem. Das múltiplas teorias propostas, merecem especial menção a de Witte (1909-1914), que descobriu que o uso épico da linguagem era determinado pela métrica, e a do americano Milman Parry (1928-1932). Este último, baseando-se nos seus estudos sobre o modo de composição que encontrou ainda vivo na Jugoslávia, concluiu que a *Ilíada* e a *Odisseia* tinham todas as características da improvisação oral: uso repetido de epítetos, fórmulas, descrições de cenas e situações, que se destinavam a evitar quebras na ocasião em que o aedo compunha perante um auditório. Este sistema está em relação com a métrica, e assim as fórmulas vão desde o começo do verso à cesura masculina, ou desde esta cesura ou da feminina ou da diérese bucólica até ao fim do verso; ou podem mesmo ocupar versos inteiros. Assim, para descrever o amanhecer, o anoitecer, o terminar de uma refeição, o aedo dispunha de versos já prontos, para escolher.

Uma das consequências mais importantes e daqui se tiraram depois é a que permite explicar como os aedos homéricos tinham conhecimento de figuras e factos de tempo micénicos de que a invasão dórica (ocorrida de permeio e, aliás, ignorada pelos poemas) apagara os vestígios, admite-se que tenha havido uma tradição de composição oral sem descontinuidade, através desses tempos. Em 1953, o continuador de Milman Parry, A. B. Lord, propôs a chamada “tese do ditado”, que representa um compromisso entre a pura oralidade e o uso do novo sistema de escrita alfabética, a qual hoje se sabe já ser conhecida na época aceite por muitos como a mais provável para a composição dos poemas, o séc. VIII a. C. Alguns dos melhores helenistas aceitam esta tese; outros voltam-se decididamente para a da escrita. Além disso, nos últimos anos, a aplicação de novos métodos de análise literária tem evidenciado, sobretudo na *Ilíada*, a existência de um plano de composição que pressupõe um só autor.

As *Ilíada* e *Odisseia*, apesar das incongruências apontadas, são consideradas o mais alto modelo da epopeia. Têm de comum a estrutura formal, os processos literários, o fundo arqueológico e linguístico. Divergem, porém, na preferência por certas formas e fórmulas e no facto de o ferro ser mais conhecido da *Odisseia*. Além disso, as diferenças no conceito de divindade (mais afastada do plano humano), no de excelência (mais lato), a presença de noções morais novas (de culpa, castigo, justiça, insolência), a evolução no trato com os animais, o gozo na contemplação da natureza, que distinguem este último poema, parecem apontar para uma composição mais tardia, o que os antigos exprimiam dizendo que H. escreve a *Ilíada* na juventude e a *Odisseia* na velhice. No entanto, grandes helenistas continuam a aceitar a autoria separada das duas obras, quer os poetas se conhecessem (Webster) quer não (Page).

A H. se atribuíram também os chamados *Hinos Homéricos* (Ἰνῆσις); o *Margites*, poema misto de hexâmetros e iambos, cujos fragmentos devem datar do séc. VI a. C. e que Aristóteles (Poética, 1448b-1449<sup>a</sup>) tinha como autêntico; a *Batrachomyomachia*, poema herói-cómico de paródia à *Ilíada*, que narra em 303 hexâmetros uma guerra entre rãs e ratos. Esta última obra conserva-se, mas não se sabe datar; o que é certo é que no séc. II a. C. ainda se aceitava a autoria homérica, pois no conhecido relevo de Arquelau de Priene, com a apoteose do poeta, estão representados uma rã e um rato no seu trono. Quanto aos poemas do chamado Ciclo Épico, uma corrente coloca-os antes dos homéricos, outra supõe-nos mais tardios.» *Apud* M. H. Rocha Pereira (2000): 1332-1334 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 14. Cf. ainda Maria Helena da Rocha Pereira (1993), *Estudos de História da Cultura Clássica – II Vol. – Cultura Grega*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

– Verso hexâmetro: «**hexâmetro épico** – LITER. Verso greco-latino, composto de seis pés, dos quais os quatro primeiros são Ἰδάκτιλος (trissilábicos) substituíveis por dáctilos dissilábicos (*espondeus*), o quinto é quase sempre um dáctilo e o sexto um espondeu (ou conta como tal). O esquema é o seguinte:

–UU| –UU|–UU|–UU|–UU|–U.

As pausas mais frequentes são cinco: uma diérese depois do quarto pé, chamada *diérese bucólica*; e três cesuras, depois de três, cinco e sete meios-pés. Há ainda uma outra, depois da primeira sílaba breve do terceiro pé, sílaba que forma com a longa anterior um troqueu (–U). É a chamada *cesura trocaica*. As cesuras depois de três e sete meios-pés não aparecem isoladas; encontram-se combinadas entre si ou cada uma delas com outras pausas. Assinalam-se diferenças na prática dos poetas, ao longo da literatura grega. As fases principais são: 1) Homero e os seus seguidores, incluindo Apolónio de Rodes; 2) Calímaco e os seus imitadores; 3) Nono e a sua escola. Os poetas alexandrinos imitadores de Calímaco usaram deliberadamente, contra a tradição, o espondeu no quinto pé, fazendo muitas vezes coincidir os dois últimos pés com uma só palavra quadrissilábica. Em Roma, o H. dáctílico foi introduzido por Ênio e conheceu largo emprego na literatura latina, perdendo progressivamente o peso maciço (em parte devido à sobrecarga de espondeus) dos versos do seu introdutor até chegar à elegante gravidade de Virgílio ou à graça ligeira de Ovídio. Com o Renascimento, foi o verso predilecto dos poetas novilatinos.

*Em Portugal*, país onde se escreveram muitas dezenas de milhar de H. latinos, são seus primeiros cultores, cronologicamente Cataldo Sículo e o seu discípulo Henrique Caiado, cuja obra foi inicialmente publicada em Itália.

– Dom Antonio d’Attaide: O 1.º conde de Castro D’Aire refere-se provavelmente a seu pai, D. António de Ataíde, 2º conde de Castanheira (1530 - 20 de janeiro de 1603), que havia herdado a casa de seu avô e o título. Distinguiu-se nas letras.

## Fólio 18 (número repetido no original)

– eneida: «**Eneida** – LITER. Poema épico latino em hexâmetros dactílicos, composto por Públio Virgílio Marão (70-19 a.C.). É uma das obras-primas da literatura romana. Eis um resumo dos seus 12 livros:

1. Na “proposição”, o poeta enuncia a matéria a tratar: as viagens, combates e sofrimentos do herói que partido de Tróia, transportou para o Lácio os deuses ancestrais, “de onde a raça latina, os antepassados albanos e as muralhas da albaneira Roma”. Segue-se a “invocação” à Musa, a quem o poeta solicita a explicação para as perseguições que Juno move aos Troianos. A razão mais objectiva do ódio da deusa é o receio pelo futuro de Cartago, colónia de Tiro, cidade incipiente de que Juno era a protectora. A “narração” começa *in medias res*, como recomendam os cânones da epopeia, i. é, em plena acção. A esquadra de Eneias, mal partida da Sicília, é assaltada por furiosa tempestade provocada por Juno, por intermédio de Éolo, o rei dos ventos. Aplacada a tempestade por Neptuno, os navegantes aportam ao Norte de África. Vénus, mãe de Eneias, pede a protecção do pai dos deuses, Júpiter, para o herói troiano. Júpiter sossega a deusa, profetizando-lhe o glorioso futuro de Eneias e sua linhagem, com a fundação sucessiva de Lavínio, Alba Longa e, finalmente, Roma, cuja história civilizadora será coroada pelo governo do mais glorioso dos descendentes do troiano, o contemporâneo do poeta, Octaviano César Augusto. Enquanto Júpiter envia Mercúrio ao Norte de África, à rainha Dido, que se ocupa na construção da cidade de Cartago, a incliná-la à benevolência para com os Troianos, Vénus, sob a aparência de uma jovem tária, faz-se encontrada com seu filho. Revela a Eneias que está perto de Cartago e que será bem recebido pela rainha desta cidade, com quem, entretanto, já um grupo de troianos, dispersos pela tempestade, entrara em contacto, recebendo generoso acolhimento. Vénus faz do encontro com a rainha o começo da paixão desta por Eneias.

2. O herói conta a Dido os acontecimentos finais da Guerra de Tróia, desde a entrada do cavalo de madeira, enviado perfidamente pelos Gregos, até os combates da noite fatídica em que a cidade caiu nas mãos dos inimigos. Graças à protecção de Vénus, Eneias pudera escapar de Tróia em chamas, trazendo consigo a família: Creúsa, Anquises, Ascânio (ou Iulo) e os deuses (*Penates*) troianos (☞Eneias). Com ele fugiram também numerosos companheiros. Creúsa, sua mulher, que misteriosamente desaparecera na fuga, aparece-lhe sob a forma de uma sombra e profetiza-lhe a longa peregrinação até alcançar as margens do Tibre, o reino que aí estabelecerá e o casamento com uma princesa local.

3. Sobrenaturalmente guiado (um prodígio, a seguir, uma profecia; mais tarde, um sonho em que lhe aparecem os Penates), Eneias, depois de ter tocado na Trácia, em Delos e em Creta, tentava dirigir-se a Itália, mas uma tempestade forçou-o a abordar as ilhas Estrófades, onde os troianos são incomodados pelas Harpias, uma das quais, Celeno, vaticina Eneias que se não estabelecerá em Itália, antes de ele e os companheiros esfomeados comerem as próprias mesas. Navegando para norte, ao longo da costa O da Grécia, os troianos abordam a Ácio e aí celebram os seus jogos. Prosseguindo viagem, vêm a encontrar Andrómaca, outrora esposa de Heitor, trazida para a Grécia como escrava de Pirro, filho de Aquiles, e agora, depois da morte do grego, casada com Heleno, um príncipe troiano ex-prisioneiro, que reina em Butroto, no Epiro. Andrómaca, que oferecia um sacrifício aos Manes de Heitor, desmaia, ao ver Eneias; conta depois as suas aventuras. Por sua vez, Heleno, que é adivinho, anuncia a Eneias a futura chegada à Sicília e a partida daí para Itália onde, em Cumas, deve procurar a sibila, cujas profecias lhe interessa conhecer. Heleno insiste em que os troianos conservem a piedade ancestral e continuem a fazer constantes sacrifícios aos deuses. Seguindo viagem, Eneias toca na Sicília, onde encontra um grego, companheiro de Ulisses, que ficara esquecido pelos restantes, há três meses, na gruta de Polifemo. Conta aos troianos as aventuras de Ulisses com os ciclopes, confirmadas pela vista de Polifemo e dos outros gigantes, que os troianos observam de longe, aterrados. Contornando a Sicília para escapar aos perigosos rochedos de Cila e Caribdes, Eneias aporta a Drépano no O da Sicília e não longe da costa africana. Em Drépano, morre Anquises, seu pai.

4. Entretanto, Dido apaixonou-se por Eneias, ao ouvir a narrativa das suas aventuras e comunica a Ana, sua irmã, os sentimentos que nutre pelo estrangeiro. Numa caçada em que ambos tomam parte, a deusa Juno desencadeia uma tempestade que força Dido e Eneias a abrigarem-se na mesma gruta. Aí tem lugar a sua união. Júpiter ouve as queixas de Iarbas, rei dos Gétulos, que fora anteriormente rejeitado, como pretendente, por Dido, e resolve enviar Mercúrio à terra para que Eneias parta e não atraia a missão que os fados lhe estabeleceram, de fundar uma cidade que governasse a Itália e submetesse ao império da lei o Mundo inteiro. Convencido por Mercúrio, o apaixonado Eneias volta à razão e prepara-se para partir a ocultas de Dido. A rainha interpela o amante, que procura justificar a partida com a importância da sua missão. Separam-se, proferindo Dido ameaças e maldições. Mercúrio aparece em sonhos a Eneias e insta pela sua partida, antes que Dido execute as represálias em que

medita. Vendo Eneias ao largo, a rainha amaldiçoa as futuras relações entre Cartago e Roma. Finalmente, suicida-se com a espada de Eneias.

5. O herói continua a sua viagem e os ventos levam-no para a Sicília, onde é bem recebido pelo rei Acestes e celebra o primeiro aniversário da morte de Anquises, junto do seu túmulo, com cerimónias religiosas e jogos atléticos. Enquanto os jogos decorrem, a deusa Juno manda a sua mensageira Íris provocar a revolta entre as mulheres troianas, cansadas da viagem marítima. Deitam fogo aos navios, mas Júpiter, invocado por Eneias, extingue o fogo com chuva. Eneias resolve deixar aí os descontentes, fundando para eles uma cidade. Em sonhos, aparece Anquises a seu filho e aconselha-o a ir ao seu encontro no Elísio, tendo por guia a Sibila de Cumas. Vénus pede a Neptuno, deus dos mares, a protecção para Eneias. Neptuno promete-lhe a chegada a salvo a Cumas, na Itália, do filho da deusa.

6. Assim, aí chegado, o herói procura a Sibila, sacerdotisa de apolo, que lhe vaticina os perigos que vai correr em terra, depois dos que passou no mar. A Sibila ensina a Eneias como colher o “ramo de ouro” que lhe facultará a travessia dos lugares infernais. Feitos os sacrifícios do ritual, a Sibila acompanha o troiano aos Infernos, de que o poeta dá uma descrição pormenorizada. Transportados na barca de Caronte e adormecido pela Sibila o cão Cérbero, penetram nos Campos das Lágrimas, onde encontram numerosas personagens da tradição mítica. Aí o troiano volta a ver Dido e mais uma vez tenta explicar-lhe que só contrariado a deixou, para obedecer às determinações dos deuses. Prosseguindo, passam pelo campo dos guerreiros famosos, onde Eneias vê as sombras de troianos e de gregos e fala com Deífobo. Filho de Príamo e marido de Helena, depois da morte de Páris. Na noite fatal da queda de Tróia, a grega entregara-o traiçoeiramente a Menelau, seu primeiro marido. Continuando a travessia do Inferno ao lado do Tártaro, onde estão os condenados por grandes crimes. A Sibila descreve a Eneias o local e os seus prisioneiros. Finalmente, chegam aos Campos Elísios, onde gozam de eterna felicidade todos os que beneficiaram o género humano. Aí se encontra Anquises, que mostra ao filho as almas dos seus descendentes desde Sílvio, filho póstumo de Eneias e de sua futura esposa Lavínia, até César Augusto, que estendeu o poder romano por terras onde nem Hércules nem Baco passaram. Anquises proclama, como destino eterno de Roma, o de governar os povos e impor os seus hábitos de paz, poupar os vencidos e submeter os soberbos. Algumas palavras comovidas são dedicadas ao malgrado Marcelo, sobrinho e genro de Augusto. Anquises instrui ainda o filho sobre os trabalhos que o esperam na Itália. Eneias e a Sibila saem por uma das Portas do Sono e o herói reencontra os companheiros.

7. De novo no mar, os troianos passam incólumes ao longo das costas da feiticeira Circe, graças à ajuda de Neptuno, e chegam à foz do Tibre. Vários prodígios advertem o soberano local, Latino, de que sua filha Lavínia está destinada para esposa do estrangeiro que vai chegar. Uma exclamação de lulo, ao comer a massa (“mesa”) colocada sob as iguarias, revela a seu pai que se encontram finalmente no lugar que os destinos lhes reservam. Ao receber uma embaixada de troianos, o rei Latino acolhe favoravelmente o recém-vindo e oferece a Eneias em casamento Lavínia, sua filha. A deusa Juno persegue de novo os troianos e provoca a guerra entre eles e Turno, rei dos Rútulos, pretendente à mão de Lavínia. Na luta participa Camila, rainha dos Volscos, que combate ao lado de Turno.

8. O rio Tibre aparece em sonhos a Eneias e aconselha-o a procurar a aliança de Evandro, que reinava em Pallanteum. Evandro recebe favoravelmente Eneias e com ele percorre os locais que hão-de ser um dia famosos em Roma. Vénus oferece a Eneias um escudo feito por Vulcano, onde estão cinzelados profeticamente acontecimentos da história de Roma, em torno do motivo central, constituído pela batalha naval de Ácio ganha por César Augusto.

9. Por exortação de Juno, Turno ataca o acampamento de Eneias, na ausência deste. Os Rútulos incendeiam os navios troianos que a deusa Cibele transforma em ninfas marinhas. Diversos guerreiros se distinguem em combate, entre eles Niso e Euríalo, dois jovens amigos que se ofereceram para levar aviso a Eneias e morrerem combatendo. Ascânio faz a sua estreia em combate, alvejando com uma seta Numano, que desdenhara dos troianos.

10. Entretanto, Júpiter reúne o Concílio dos Deuses, em que Juno e Vénus fazem mútuas recriminações. Júpiter resolve deixar agir livremente os destinos. Eneias regressa com forças de socorro a bordo de uma esquadra, que se encontra com as ninfas resultantes da metamorfose dos navios incendiados. As ninfas avisam o herói de que os troianos estão cercados. Eneias consegue romper o cerco, mas Palante, jovem filho de Evandro, é morto em combate por Turno. Eneias vinga a morte do aliado, chacinando numerosos inimigos.

11. Funerais de Palante e regresso de uma embaixada dos Latinos ao rei Diomedes. Este recusa-se a combater Eneias, de quem faz o elogio. O rei Latino, que fora compelido à guerra pela insistência de Amata, sua mulher, e por Turno, quer pedir a paz, mas Turno opõe-se. Na continuação dos combates é morta Camila, rainha dos Volscos.

12. Turno aceita finalmente um desafio de Eneias para que se batam em duelo. O vencedor casará com Lavínia e sucederá a Latino. Mas a luta entre os exércitos reacende-se. Eneias é ferido, cura-o Vénus, sua mãe. A ninfa Juturna, irmã de Turno, procura em vão afastá-lo do combate. Eneias e Turno vão ceifando vidas, cada um para seu lado. Júpiter e Juno, que “do alto duma nuvem de ouro” assistem à batalha, acabam por chegar a acordo: Troianos e Latinos fundir-se-ão num só povo, tendo por língua a do Lácio. Finalmente, Eneias e Turno encontram-se, e o troiano, vencedor, mata o adversário, ao vê-lo ornado com os despojos de Palante.» *Apud* A. Costa Ramalho (1999): 273-278 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

– [Titiro ?]: Referência a um pastor da *Écloga I* de Virgílio. Cf. Eugène de Saint-Denis (1<sup>2</sup>2014), *Virgile, Géorgiques*. Paris, Les Belles Lettres.

– égloga: «**ÉCLOGA**, s. f. Pequeno poema pastoril: as *éclogas* de Camões; “se fosse êste ainda um século de idílios e de *éclogas* seria inesgotável na frauta de um Melibeu”, Rebêlo da Silva, *Ódio Velho Não Cansa*, II cap. 23, p. 128 (Lat. *Écloga*).

ENCICL. A princípio, chamou-se *écloga* a toda espécie de extracto ou de fragmento de uma literária; depois deu-se tal nome a todo pequeno poema lírico ou pastoral, satírico ou epigramático que se supunha que o autor tivesse selecionado entre vários outros, a fim de o dar a público. Mais tarde, depois que se aplicou o nome de *éclogas* às *Bucólicas* de Virgílio, foi tal a celebridade destes poemas que o vocabulário *écloga* passou a empregar-se exclusivamente para designar as obras poéticas do género pastoril. Por fim restringiu-se tal designação aos poemas pastoris em forma dialogada, ou, pelo menos, com alguma cousa de movimento dramático. (V. *Pastoril (Literatura)*).» *Apud* (s. a.) (s.d.): 397 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 9.

Do latim *écloga*, este do grego *eklogê*, extracto, peça escolhida; de *ek*, de, e *legô*, escolher). Trata-se de uma composição poética do género bucólico, que tem geralmente como características distintivas uma certa serenidade deleitosa e uma atractiva doçura, e na qual dialogam em geral pastores que se pronunciam acerca da sua afectividade e dos elementos da vida campestre. Este subgénero literário encontra o seu primeiro criador em Teócrito, que o denominou ‘idílio’. Na verdade, a poesia bucólica, embora possa ser mais antiga, só na época helenística adquire forma literária, com o poeta grego Teócrito (séc. IV-III a. C.). Este poeta grego foi imitado por Virgílio nas suas *Bucólicas*. Durante a Idade Média autores como Dante e Petrarca compuseram *éclogas* em latim ao estilo de Virgílio, ao mesmo tempo que surgia em língua romance o género denominado *pastorela*. Ronsard e o grupo da *Pléiade*, em França, e Spencer, em Inglaterra, foram famosos cultores do género, que atingiu a perfeição em Espanha com as *éclogas* de Garcilaso de la Vega. Em Portugal, são de realçar as *Éclogas* de Bernardim Ribeiro (séc. XVI).

– Santo Agostinho: «**Agostinho (Santo)** – Bispo de Hipona e doutor da Igreja, de seu nome Aurélio A. (Tagaste, actual Souk-Ahras, na Argélia, 13.11.354 – Hipona, 28.8.430).

1. Filósofo e teólogo eminente, Aurélio Agostinho é um dos padres mais insignes e influentes da Igreja Latina. Estudou em Tagaste, Madura e Cartago. Ensinou Gramática em Tagaste (374), Retórica em Cartago (375-383) e Roma (384) e, como professor oficial, em Milão (Outono de 384-Verão de 386). Recebeu de Mónica, sua mãe, educação cristã cuja prática abandonou por volta dos dezanove anos. A sua evolução espiritual, lenta e laboriosa (373-386) começou com a leitura ocasional de uma obra actualmente perdida, do *Hortensius* de Cícero, que o despertou para o amor da sabedoria, de evidente pendor racionalista e naturalista. Na fácil e pronta adesão ao maniqueísmo tiveram papel decisivo o método racionalista que é adoptado pelos seus mentores e o dualismo ontológico por eles propostos como solução do problema do mal. O estudo das artes liberais e, designadamente, da filosofia, depressa o convenceu da inconsistência das doutrinas maniqueias, cedendo, por algum tempo, às tentações do cepticismo. O caminho de regresso à fé cristã inicia-se em Milão como ouvinte assíduo das pregações de Ambrósio que o ajudam a vencer as últimas objecções dos maniqueus contra o Antigo Testamento e a compreender a necessidade da fé na conquista da verdadeira sabedoria, sem esquecer os conselhos e orações de Mónica que entretanto se lhe juntara. Recuperada a fé na autoridade de Cristo e da Igreja (*Conf.* 7, 5, 7), a leitura, a conselho de pessoas amigas, de alguns platónicos ajudam-no a resolver os dois problemas fundamentais do materialismo e do mal. O primeiro dissipa-se logo que descobre no seu mundo interior a luz espiritual ou inteligível da verdade (*Conf.* 7, 10, 16); o segundo, quando compreende que o mal não passa de uma carência ou privação de bem. A leitura atenta de S. Paulo ensinou-lhe que Cristo, além de mestre, é também Redentor, superando, desse modo, o erro do naturalismo que, na solução do problema excluía a mediação e a graça da salvação divinas. Vencidos os últimos obstáculos de natureza intelectual A. retira-se, na companhia de alguns familiares e amigos para a vila de Cassiaco, onde, no silêncio e meditação, se prepara para o baptismo, que recebe na noite de 24 para 25 de Abril, vigília da Páscoa de 387. Disponha-se a tornar a África quando a morte inesperada de Mónica o obriga a adiar a viagem. Finalmente, no Outono de 387, regressa à sua pátria e instala-se em Tagaste, desejando dedicar-se inteiramente a uma vida de trabalho e de oração. Ordenado sacerdote, em 391, e bispo em 395, é recebido em Hipona como coadjutor de Valério, antes de lhe suceder, em 396. Durante os trinta anos em que esteve à frente da sua diocese, A. mostrou-se incansável na instrução do povo que lhe foi confiado, manteve abundante correspondência com inúmeras personagens sobre as mais diversas questões de índole espiritual e doutrinal, encontrando ainda tempo para redigir opúsculos e tratados contra as grandes heresias do seu tempo, sobretudo contra o maniqueísmo, donatismo e pelagianismo. Buscador incansável da Verdade, proclamado o primeiro homem moderno, A. é reconhecido como um dos grandes construtores da cultura europeia.

2. A síntese doutrinal de A., a que habitualmente se dá o nome de sabedoria cristã, assenta num determinado conjunto de experiências psicológicas e de princípios racionais que constituem, por assim dizer, o âmago da sua filosofia. Tudo parece começar por um facto eminentemente concreto e universal: o desejo e a busca da felicidade – *nulla alia est homini philosophandi nisi ut beatus sit* (*De civitate Dei*, XIX, 1,3). Acolhendo embora a ideia platónica da felicidade como princípio da filosofia, A. reelabora-a e aprofunda-a ao contacto com a Revelação cristã. A felicidade consiste na posse e fruição da verdade (*Conf.*, X, 23, 33). Não a verdade da ciência, a verdade do mundo exterior, mas a verdade da sabedoria, do mundo interior do homem, o conhecimento que o homem tem da sua natureza e do seu destino, a fim de saber como agir, para se tornar melhor e, se possível, feliz. Conhecendo-se como é, a sua natureza e o seu fim, o homem viverá melhor, assumindo o lugar que lhe compete na escala

hierárquica dos seres, abaixo daquele a quem deve submeter-se e acima das coisas que é chamado a dominar, i. é, abaixo de Deus e acima do corpo (*De Trinitate*, X, 5,7), verdadeiramente feliz só pode ser aquele que conhece e possui tudo o que deseja, desde que não seja mal ou inconveniente, pois, como ensina Cícero, não há miséria maior do que desejar o que não convém (*De Trinitate*, XIII, 5,8); *De beata vita*, c.2; *Carta* 130,5,10). Todos os sábios são felizes e quem é feliz é sábio (*De beata vita*, c.2, 14; *Contra Academicos* 1,9,24). Contra os neoplatónicos, A. sustenta que não existe felicidade se não for eterna, pelo que rejeita energicamente todas as demais concepções como vãs e ilusórias, designadamente, a doutrina do eterno retorno (*De Trinitate*, XIII, 7,10-8, 11; *Carta* 166, 9,27; *De civitate Dei*, XIX, 4-9). Para que satisfaça plenamente, o objecto de felicidade deve ser permanente e inacessível aos caprichos e vaivéns da sorte. E como só Deus é eterno e imutável, só Ele pode cumular o desejo incoercível de felicidade, pondo termo à permanente inquietação do homem (*De beata vita*, II, 11; *Confissões*, I, 1). Em Deus se consoma, sem jamais se consumir, o desejo incoercível de felicidade (*De moribus Ecclesiae catholicae* I,3,4). Situada ultimamente num horizonte escatológico, a felicidade é desde já acessível em esforço e esperança (*De civitate Dei*, XIX, 22). Desta felicidade, que é do homem todo, participa também o corpo (*De genesi ad litteram* livro VII, 27,38; XII, 35,68). Neste sentido, os problemas da filosofia reduzem-se ao problema de Deus e do homem, que, no fundo, são um só e mesmo problema – *Deum et animam scire cupio... Noverim me noverim* (*Solilóquios* I,2,7; II,1,1; *De Ordine* II,18, 47). Conhecimento de si e conhecimento de Deus são solidários: se o conhecimento de Deus passa pelo conhecimento de si, também o conhecimento de si, o conhecimento completo do homem, passa pelo conhecimento de Deus.

A. chegou a estas conclusões depois de se libertar do racionalismo maniqueu, o qual, longe de o conduzir à verdade prometida, o deixou, insatisfeito, às portas do cepticismo. Por experiência própria descobriu que o método para alcançar a verdade é exactamente contrário ao método preconizado pelos maniqueus – não queiras entender para crer, mas crê para entenderes (*De utilitate credenti*, I,2; *In Iohannis Evangelium* XXIX,6; *Confissões*, V,10,19). As relações entre a razão e a fé (autoridade) não devem ser entendidas em termos de oposição, mas de mútua articulação e colaboração, como ensina a experiência de todos os dias. De facto, mesmo no domínio das verdades naturais impõe-se, de início, o recurso à autoridade de um testemunho (*De utilitate credenti* XII,26; *De libero arbitrio* II,2,5; *De moribus Ecclesiae catholicae* I,2,3). Na ordem do tempo, da aprendizagem, a autoridade ou fé precedem; na ordem de valor ou importância, o primado cabe sempre à razão. Na ordem natural, a precedência da fé é meramente psicológico-pedagógica, tendente a dissolver-se em conhecimento racional – *Intellige ut credas verbum meum* (*Sermão* 49,9). No domínio das verdades sobrenaturais, que integram a sabedoria agostiniana, a ordem é inversa, não só de início, mas durante todo o percurso, quer dizer, o primado pertence sempre à fé – *Crede ut intelligas Verbum Dei* (*Sermão* 49,9). Mas o próprio acto de fé sobrenatural supõe e integra o exercício da razão – *ut fides praecedat rationabiliter visum est* – é a razão que mesmo no domínio das verdades reveladas impõe o primado da fé (*Carta* 120, 2-3). A posição doutrinal de A. situa-se aqui entre o fideísmo e o racionalismo. Ao racionalista que pretende compreender sem acreditar, A. repete; crê para entenderes. É que a fé não é necessária, mas útil a todos e em tudo. É remédio que cura (*Confissões* VI,4,6), muralha que defende (*Carta* 118,32), ninho onde crescem e se ensaiam as asas para voar (*Sermão* 51,5,6), atalho que permite conhecer de imediato e sem esforço as verdades essenciais a um digno e honesto viver (*Carta* 102,38). Mas quem pensa prescindir da razão, A. adverte: entende para que acredites, pois é impossível acreditar sem razões. Ninguém acredita se primeiro não reconhece que deve acreditar. *Quamquam neque auctoritatem ratio penitus deserit, cum consideratur cut sit credendum* (*De vera religione* 24,45). A fé sobrenatural comporta um duplo apelo à razão. Em primeiro lugar, *a parte ante* para demonstrar que é razoável acreditar. Neste sentido, a razão que isto reconhece, por mínima que seja, precede o acto de fé (*Carta* 120, 2-3). Em segundo lugar, *a parte post*, porque, de sua mesma natureza, a fé postula, ou exige conhecer ou entender aquilo em que acredita – *id quod credimus nosse et intelligere cupimus* (*De libero arbitrio* II,2,5-6). A fé procura, mas é a inteligência que encontra – *fides quaerit, intellectus invenit* (*De Trinitate* XV,2,2) -, e a inteligência é a recompensa da fé – *intellectus merces est fidei* (*In Iohannis Evangelium* XXIX,6). Como diz Gilson, toda a especulação agostiniana não passa no essencial de uma exploração racional do conteúdo da fé. Todas as verdades reveladas podem ser conhecidas, de alguma maneira, umas mais outras menos, mas nenhuma pode ser integralmente esgotada, na medida em que tem Deus como objecto. Não é possível chegar ao termo do entendimento antes da visão face a face. Se é verdade que a fé procura e a inteligência encontra, a natureza de Deus e o mistério da Trindade excedem de tal modo a capacidade da inteligência humana que esta só encontra para continuar a procurar com maior ardor e empenho – *et rursus intellectus eum quem invenit adhuc quaerit* (*De Trinitate* XV,2,3).

Ao materialismo dos maniqueus e ao cepticismo dos académicos, A. opõe a certeza da verdade que logra alcançar, com a ajuda dos neoplatónicos, no interior de si mesmo (*Confissões* VII,10,16). A. convida o homem a entrar no interior de si mesmo, para aí descobrir a presença da verdade que o habita e transcende – *noli foras ire in teipsum redi; ininteriore homine habitat veritas, et si tuam naturam mutabilem inveneris, transcede et teipsum* (*De vera religione* 39,72). Verdade interior, mas superior à mente humana na medida em que se mostra imutável, eterna e necessária. De facto, a mente humana é de natureza inteligível e está em relação com as realidades inteligíveis e imutáveis que aprende de modo imediato e infalível apenas nelas atente (*Retractationes*, 1,8,2). A comprová-lo estão os axiomas da matemática, as regras da dialéctica e os princípios fundamentais da ética (*Contra academicos* III,11,25). A certeza de que existimos, vivemos e conhecemos é um caso particular da irrecusável apreensão da verdade em geral (*De libero arbitrio* II,3,7; *De beata vita* 7; *Solilóquios* 2,1,1). Com a mesma certeza que pensamos e amamos (*Solilóquios* II,1,1). Certeza inexpugnável, que nenhuma dúvida ou erro podem reduzir, já que se

duvidamos é porque vivemos (*De Trinitate* X,10,14; XV,11,21) e se nos enganamos, existimos – *Si enim fallor sum. Nam qui non est, utique neque falli* (*De Civitate* XI,26). Certo da existência da verdade, A. supera não só o cepticismo, mas também o materialismo e o subjectivismo. O materialismo já que a verdade é de natureza inteligível ou espiritual. O subjectivismo, porque a inteligência não cria a verdade, apenas a descobre. É com base no princípio de interioridade que A. conclui a espiritualidade e imortalidade da alma e parte para a demonstração da existência de Deus (*De Trinitate* X,8,11, -10,16; *Soliloquios* II, 13, 24; *De libero arbitrio* II,15,39). Demonstração que começa propriamente ali onde descobre algo superior à razão, que é o que de mais elevado encontramos no homem. Enquanto imutável, necessária e eterna, a verdade é normativa da própria razão humana, que por ela é julgada e regulada. Por isso mesmo, a verdade é superior à razão pois ninguém duvida de que o que joga é melhor do que o que é julgado – *Nulli dubium este um qui iudicat eo de quo iudicat esse meliorem* (*De libero arbitrio* II,5,12; *De vera religione* 29,53). Mas A. tem plena consciência de que Deus não se define adequadamente como o ser superior à razão, mas como o Ser supremo – *non enim Mihi placet Deum appellare quo mea ratio est inferior, sed quod nullus est superior* (*De libero arbitrio* II,6,14). Não basta demonstrar que a verdade é superior à razão para de imediato a identificarmos com o Ser supremo. Mas no *De vera religione*, 30,56, a verdade é apresentada como norma *invariável* ou *imutável*. Ora a imutabilidade e, por conseguinte, a eternidade são propriedades exclusivas do Ser divino, do mesmo modo que a mutabilidade e a temporalidade são características do ser criado. Descobrir que a verdade é eterna, imutável e necessária equivale a descobrir que não pertence ao mundo do temporal, do mutável, do contingente. Deste modo A. conclui que só a existência da Verdade subsistente, eterna e imutável, que é Deus, é razão suficiente, condição de possibilidade da presença de verdade imutáveis na razão humana – *Ubi inveni veritatem ibi inveni Deum, ipsam veritatem* (*Confissões*, X, 24,35).

Integrados nas verdades da revelação cristã, os esquemas e conceitos filosóficos adensam-se e prolongam-se a dimensões incomensuráveis, como acontece com a chamada metafísica do Êxodo. O nome que Deus a Si mesmo se deu – *Eu sou o que sou* (*Êxodo*, III, 14) – decide praticamente de toda a metafísica de A., assente fundamentalmente na diferença entre o Ser e os seres. Graças aos neoplatônicos, A. vê com olhos da alma, acima de si, a luz imutável de Deus como Verdade e Eternidade (*Confissões* VII, 10,16). Luz supremamente espiritual e supremamente real, mais depressa duvidaria da minha própria existência, declara A., do que da existência dessa Verdade, intuída juntamente com a apreensão das coisas criadas (*ibid.*). Tendo entrado em si mesmo – *intravi in intima mea..., intravi et vidi* (*ibid.*) -, a partir da própria intimidade espiritual, mas mutável, A. consegue apreender a existência infinitamente superior de uma outra luz, de uma outra realidade espiritual, que é Deus. Iluminado por esta luz, compreende imediatamente não só a superioridade do Criador em relação à criatura – *superior quia ipse fecit me, el ego inferior quia factus ad ea* -, mas também o seu próprio não-ser comparado com a plenitude do ser de Deus – *et cum Te primum cognovi, Tu assumpsisti me ut viderem esse quod viderem et nondum me esse qui viderem* (*Confissões* VII,10,16). A passagem da carta de S. Paulo aos Romanos (1,20) – *quae per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur* -, que sublinha a percepção de Deus na percepção das criaturas, é aqui associada à passagem do Êxodo que sublinha a unicidade de Deus como de um ser que é por virtude própria: o próprio Ser, que, por isso, não pode não ser – *immo vero Ego sum qui sum* (*ibid.*). Voltando de novo olhar para os seres e examinando-os por dentro, verifica que nem de todo são nem de todo não são – *Et inspexi caetera infra Te et vidi nec omnino esse nec omnino non esse* (*Confissões* VII,11). São, porque dependem de Ti – *quoniam abs Te sunt*; não são, porque não são o que Tu és – *non esse autem quoniam id quod es non sunt* (*ibid.*). Só Deus é verdadeiramente, já que o seu ser é imutavelmente o que é, que não existe de alguma forma ou em certa medida, - *qui non aliquo modo est, sed est Est* (*Confissões* XIII,9,10), mas que é e é apenas o que é, - *quod incommutabiliter manet* (*Confissões* VII,10) -, tal como se deu a conhecer a Moisés, no monte Horeb. Ser é durar, permanecer, ficar, e não correr, passar e mudar – *esse enim ad manendum refertur* (*De moribus manichaeorum* VI,8). Ser é o nome da imutabilidade – *esse nomen est icommutabilitatis* (*Sermão* 7,7). Deste modo, só o ser imutável é o ser verdadeiro, genuíno e autêntico (*ibid.*; *Confissões*, VII, 11, 17). Ser absolutamente simples (*De civitate Dei* XI,10,1). Ser por essência – *ipsum esse* (*De Trinitate* V,2,3), que é tudo o que tem, a sua perene (*semper*), insucessiva (*semel*) e simultânea (*si[m]mel*) presença a Si mesmo (*Confissões* XII, 15,18; *De Civitate Dei* XI,10,1). Por conseguinte, todos os seres mutáveis por mais excelentes que sejam não são verdadeiramente, porque intrinsecamente afectados de não-ser, que diz limitação, composição, mutabilidade (*In Iohannis Evangelium* 38,10). Porque são e não-são, a sua precária existência é um contínuo passar e mudar: quanto mais depressa crescem para o ser mais rapidamente se precipitam para o não-ser – *ergo sum oriuntur et tendunt esse, quo magis celeriter crescunt ut sint, eo magis festinant ut non sint: sic est modus eorum* (*Confissões* IV,10,15). Não sendo, possuindo o Ser, apenas de algum modo, os seres criados possuem um ser diminuto, mas na verdade real. A comprová-lo esta passagem: com efeito, as criaturas são como Tu és, o seu Criador...; são...; mas, comparadas contigo, são como se não fossem (*Confissões* XI,4,6; *Ennarrationes in Psalmos* 134,4; 101,II,10). A intuição grega da realidade indubitável do ser é aqui soberanamente iluminada pela autodefinição – *Eu sou Aquele que é* – com que Deus se revelou a Moisés. Por sua vez, essa mesma intuição oferece um suporte especulativo para que melhor se compreenda e exprima em todo o seu súbito e deslumbrante esplendor. A função do ser como princípio de universal inteligibilidade transita integralmente para Deus como único e verdadeiro Ser. Portanto, tudo se explica por meio de Deus, com uma ontologia existencial e concreta, já que o ser e suas propriedades, que se realizam em plenitude apenas em Deus, encontram-se também em todas as criaturas segundo uma ordem determinada e em virtude do princípio de participação (F.-J. Thonnard, “Caractères platoniciens de l’ontologie augustinienne”, em *Augustinus Magister*, vol. I, Paris, 1955, 317-327). A estabilidade e imutabilidade divinas servem de critério para distinguir o Ser por essência do ser por participação, o Criador das

criaturas, para estabelecer os graus de ser em correspondência com os graus de mudança no tempo e no espaço ou apenas no tempo e para subir por esses mesmos graus até Deus (*Sermão 241,2; In Iohannis Evangelium, 20,12; Carta 18,2; De genesi ad Litteram VIII, 20, 39 – 21,41*). Sendo a sua condição ontológica de total indigência, os seres só podem ter vindo à existência por dádiva gratuita do Ser, ou seja, por participação criadora ou por criação participativa. Basta contemplar o mundo para concluir que foi criado – *ecce sunt coelum et terram, clamant quod facta sint (Confissões X,4,6)*. Ser para o universo equivale a proclamar que foi feito e que foi feito por Deus – *quid enim est nisi quia Tu es? (Confissões XI,5,7)*. Tudo o que é de um certo modo apenas depende daquele que é, não de certo modo, mas absolutamente, fora e acima de todos os modos – *quidquid aliquo modo est ab illo est qui non aliquo modo est, sede est Est (Confissões XIII,31,46)*. Olhar de novo as coisas depois de ter descoberto o Ser é vê-las suspensas de uma verdadeira mão criadora que continuamente as sustenta, transmitindo-lhes o ser, a verdade e a vida – *Et respexi... et vidi tibi debere quia sunt...quia tu es omnitenens manu veritate (Confissões VII,15,21)*. Trata-se de um acto criador absoluto e radical pelo qual Deus, sem recorrer a qualquer espécie de matéria preexistente, põe os seres no ser, tirando-os, não necessariamente de si como no emanatismo de Plotino, mas do nada – *a nihilo enim a Te non de Te (Confissões XIII,33,48)*.

A criação nada mais supõe do que a soberana palavra de Deus. O seu falar, locução imperativa de ordem espiritual, é criar – *omnia quae dicendo facis (Confissões XI,7,9)*. É no Verbo divino que, como em seu Princípio (*in Principio*) todas as coisas encontram o seu verdadeiro lugar de origem na medida em que por ele são pensadas e ditas (Confissões XIII,2,2). Daqui resulta que as coisas são porque Deus as vê enquanto que nós só as vemos porque elas são – *Universas autem creaturas suas... non quia sunt ideo novit; sed ideo sunt quia novit (De Trinitate XV,13; Confissões XIII,38,53)*. E criar não é apenas conhecer, mas, ao mesmo tempo, querer aquilo que, *dizendo*, Deus faz ser (Confissões XII,15,18). Portanto, em Deus, criar é amar, tornando as criaturas participantes da sua mesma perfeição – *ex plenitudine bonitatis tuae (Confissões XIII,2,2)*.

A ideia de participação é um dos elementos essenciais da filosofia agostiniana. Como Deus é a plenitude do ser, tudo o mais só pode existir a título de reflexo ou imagem de Deus. Todo o bem ou é por natureza ou por participação, ou é Deus ou procede de Deus (*De moribus Ecclesiae catholicae II,4,6; De vera religione 18,35*). O tema da participação concretiza-se na doutrina do exemplarismo divino do mundo. Deus cria do nada todas as coisas segundo razões ou exemplares eternos existentes na mente divina (*De diversis quaestionibus 83, q.46,2*). Uma coisa foi criada em si mesmas, como a matéria e a alma humana. Outras, virtualmente a modo de sementes invisíveis depositadas na matéria e das quais depende a sucessiva evolução do universo (*De Genesi ad litteram V, 23, 44-45; De Trinitate III,8,13-9,16*). Daqui o optimismo metafísico de A. e a solução por ele encontrada para o problema do mal. Deus criou todas as coisas não por indigência ou necessidade, mas porque quis, e quis porque é bom e, por isso, todas as coisas são boas (*De Civitate Dei XI, 21*). O mal não é substância, mas defeito, corrupção, privação da medida, da beleza ou da ordem natural (Confissões VII, 16,22; *De natura boni 4*). Só existe a expensas do bem, não do Bem supremo, por natureza indefectível, mas do bem criado, mutável e falível, precisamente porque criado do nada.

Dado que o seu ser integra o conhecer e o amar, o homem participa não só do ser, mas também da verdade e do amor divinos. Por isso, Deus é para o homem não só causa do ser, mas também luz do conhecer e lei ou regra do amar – *ut in illo (Deo) inveniat et causa subsistendi et ratio intelligendi e tordo vivendi (De Civitate Dei VIII,4), causa constitutae universitatis et lux percipiendae veritatis et fons bibendae felicitatis (De Civitate Dei VIII,10,2)*. Causa do ser, Deus é também luz do conhecer. Daqui a doutrina da iluminação divina da inteligência humana, iluminação que é uma participação da vida do Verbo, luz para todos os homens (*De Trinitate IV,2,4*). O homem recebe a verdade do mestre interior (*De magistro XII, 39-XIV,46*), sol da alma (*Soliloquios I,8,15*) por meio do qual brilham todas as coisas inteligíveis que conhece (*ibid. I, 1,3*). Esta luz divina está para as ideias inteligíveis como a luz do Sol para as realidades sensíveis (*De Trinitate VIII,9,13*). A iluminação divina é invocada por A. para fundamentar a certeza dos nossos juízos e, particularmente, as notas de universalidade, necessidade e eternidade com que se apresentam. A concluir das explicações agostinianas não parece legítima a tentativa da sua redução à teoria escolástica da abstracção e muito menos à teoria platónica da preexistência da alma, ao ontologismo ou inatismo (*De Genesi ad litteram V,16,34*).

O conhecimento de Deus trino permite a A. aprofundar e concretizar a antropologia herdada de Plotino. A Escritura afirma que o homem foi criado à imagem de Deus, o que para ele significa à imagem da Trindade e, portanto, um grau de participação mais intenso e mais próximo da vida divina. Nesta perspectiva deve ser compreendido o empenho com que se lança à procura dos *vestigia Trinitatis*. De início, o homem apresenta-se-lhe como um abismo profundo (Confissões IV,12,22), como um enigma indecifrável (*ibid. IV,4,9*). A multiplicidade de sentimentos e de recordações que encham a sua memória levam-no a quase descoroçoar de alguma vez se entender (Confissões X,8,15). Mas, uma vez reconhecida a tese da criação à imagem de Deus, o mistério do homem ilumina-se e revela-se em todo o esplendor da sua vocação, grandeza e dignidade. A. demora-se na explicação da imagem (*De Genesi ad litteram opus imperfectum 57*), mostra que é própria do homem interior, i. é, de mente (*De Trinitate XII,7,12; In Iohannis Evangelium VIII,6*), que foi impressa de modo indelével na parte imortal da alma (*De Trinitate XIV,4,6*), que consiste na capacidade de se elevar até à posse de Deus e que, uma deformada pelo pecado, pode reformar-se pela graça (*ibid. XIV,14,18; XIV,16,22; XV,8,14*). Ultimamente, o homem é a imagem de Deus na medida em que é capaz de Deus, i. é, particular da vida divina (*ibid. XIV,8,11*). Precisamente porque *capax Dei*, o homem é *indigenus Deo*, faminto de Deus. E por ter sido constituído em tal dignidade, embora frágil e instável, só aderindo ao ser imutável, a Deus, pode alcançar a felicidade a que está destinado. Só Deus pode apaziguar a sua inquietação, reflexo

psicológico da mais profunda indigência ontológica (*De Civitate Dei* XII,1,3) – *quia nec ipsa sibi nec ei quidquam sufficit recedenti ab illo qui solus sufficit* (*De Trinitate* X, 5,7). Neste contexto se deve entender a célebre fórmula: fizeste-nos para Ti, Senhor, e o nosso coração vive inquieto enquanto não descansa em Ti (*Confissões* I,1,1). Como a imagem é inseparável do modelo e este daquela, não admira que A. estude o homem para conhecer a Deus, como nos últimos livros do *De Trinitate*, e estude Deus para conhecer o homem e a sua história, como acontece em muitas páginas das *Confissões*. Daí a insistência na imanência e transcendência de Deus à alma. Deus é o *internum aeternum* (*Confissões* IX,14,10), remotíssimo e presentíssimo (*Confissões* I,4,4), o mais remontado e o mais próximo, mais íntimo que a nossa intimidade e mais elevado do que toda a nossa sublime dignidade (*Confissões* III,6,11). Ele constitui o núcleo mais profundo de todas as coisas, pois todas as coisas existem nele, e o mais exterior porque paira muito acima de todas elas (*De Genesi ad litteram* VIII,26,48). Presente e ausente Presente, porque de algum modo O conhecemos como desconhecido. Por isso, conhecê-lo é continuar a procurá-lo.

Se a imagem significa semelhança, a imagem criada que é o homem, significa também dissemelhança (*De Trinitate* XV, 11,21; *Confissões* XI,9,11). Na semelhança manifesta-se a graça; na dissemelhança, a gratuidade e transcendência. O homem é chamado a viver e a realizar-se de harmonia com o modelo inscrito na sua estrutura ontológica, que é dada pela sua condição de imagem. Desse esforço de aproximação depende a sua felicidade. Daqui o apelo instantâneo de A. a não andarmos fora de nós – *noli foras ire* e a regressarmos quanto antes à nossa intimidade – *in teipsum redi* (*De vera religione* 39,72). O binómio *foris-intus* é um dos esquemas mais expressivos da ontologia agostiniana. Neste par antitético resume-se, por assim dizer, um dos momentos mais dramáticos e dolorosos da experiência de uma vida fora e longe de Deus porque longe e fora de si: tarde Te amei, oh beleza tão antiga e tão nova, demasiado tarde Te amei! E eis que Tu estavas dentro e eu fora – *intus eras et ego foris* (*Confissões* X,27,38). O *foris* designa o homem exterior, enleado e comprometido com as solicitações dos sentidos, enquanto o *intus* (*interius* = mais íntimo) designa o ponto de encontro consigo e com Deus. Exteriorizado, o homem degrada-se decaindo da original dignidade. Interiorizando-se sobe e eleva-se até Deus. O andar por fora e alheado de si mesmo, em desacordo com a sua original vocação de imagem, repercute-se ao nível da consciência psicológica em termos de inquietação, companheira inseparável do homem nesta vida mortal ou morte vital (*Confissões* I,6,7). A paz ou quietude final não pode o homem alcançar só por si, mas o Verbo eterno, que é antes dos tempos, nascido no tempo, chama os seres temporais e fá-los imortais – *vocans temporales faciens aeternos* (*Enarrationes in Psalmos* 101,II,10-11). O próprio tempo, que não é mais do que o derramar-se da alma pelo passado que lhe foge e pelo futuro que lhe tarda, será resgatado e absorvido pela eternidade perene (*semper*), insucessiva (*semel*) e simultânea (*simul*) da presença de Deus a Si mesmo (*Confissões* XII,15,18). Entretanto, a alma fiel luta todos os dias contra a dispersividade ou dissipação (*distentio*) pela concentração em si mesma (*intentio*) e de olhos fitos (*extentio*) nos bens que permanecem – *architectus aedificat per machinas transituras domum mansuram* (*Sermões* 362,7). As virtudes necessárias para manter viva esta tensão espiritual reduzem-se ao respeito pela *ordo amoris* – *nolo ut habeas nullum amare sed ordinatum volo* (*Sermão* 2). Ordem ou lei eterna inscrita na própria estrutura ontológica das coisas que manda observá-la e proíbe que se perturbe (*Contra Faustum* 22,27), de modo a pôr as coisas inferiores ao serviço (*uti*) das coisas superiores (*frui*) (*De doctrina christiana* I,3,3). Da observância desta lei, expressão do bem supremo e perfeição das criaturas, nasce a paz, por A. definida como a tranquilidade da ordem – *pax omnium rerum tranquillitas ordinis* (*De Civitate Dei* XIX,13).

Nesta perspectiva se deve entender o célebre aforismo: ama e faz o que quiseres – *ama et quod vis fac* (*Expositio in Epistolam ad Galatas*, 57; *In epistolam Iohannis* 7,8), a proclamar o primado e o dinamismo irreprímível do amor. É, de facto, pelos caminhos do amor tantas vezes divergentes e contrastantes – *amor meus pondus meum* (*Confissões* XIII, 9,10) –, que se constrói a história, a história pessoal de cada um e a história universal da humanidade – dois amores fizeram duas cidades: o amor de si mesmo até ao desprezo de Deus, a cidade terrestre; o amor de Deus até ao desprezo de si, a cidade de Deus (*De Civitate Dei* XIV,28). Místicas ou espirituais, uma vez que as suas fronteiras passam pelo interior das consciências, estas duas cidades andarão sempre misturadas e confundidas até ao fim dos tempos – *perplexae sunt istae duas civitates, in hoc saeculo invicemque permixtae donec ultimo iudicio dirimantur* (*De Civitate Dei* I, 35).

OBRAS: [além da obra *De pulchro et apto* (perdida), A. escreveu imediatamente antes ou depois do baptismo]: *Contra Academicos*, *De beata vita*, *De ordine*, *Soliloquium*, *De immortalitate animum*, *De grammatica*, *De musica*, *De quantitate animae*, *De magistro*. Posteriormente – *De doctrina christiana*, verdadeiro manual de exegese catequética; *Enarrationes in Psalmos*, *Tractatus in Iohannis Evangelium*, *De Genesi contra Manicheos*, *De Genesi ad litteram imperfectum liber*, *De Genesi ad litteram*. Contra os maniqueus – *De moribus Ecclesiae catholicae et de moribus manichaeorum* (389), *De vera religione* (391), *De duabus animabus contra manichaeos* (393), *de utilitate credendi* (301), *Acta disputationis contra Fortunatum* (391), *Contra Adimantum* (394), *Contra Faustum manichaeum* (400), *Contra Secundinum manichaeum* (420). Contra os donatistas – *Psalmos contra partem Donati* (395), *De baptismo contra donatistas* (400), *Contra grammaticum Cresconium* (499). Contra os pelagianos – *De spiritu et littera* (412), *De natura et gratia* (415), *De gestis Pelaggi* (417), *De gratia Christi et peccato originali* (418), *Contra Julianum* (421), *De gratia et de libero arbitrio* (426), *Contra Julianum opus imperfectum* (429-430). De índole mais geral – *De agone christiano* (396-397) e sobretudo o *De catechizandis rudibus* (400). De entre as obras doutrinárias – o *De Trinitate*, começado em 398 e acabado em 416, ocupa lugar de relevo na história dos dogmas, enquanto *A cidade de Deus* (413-426), obra apologetica, tornou-se referência obrigatória na filosofia e teologia da história.

EDIÇÕES: As obras completas de S. A. foram publicadas pelos beneditinos de S.-Mauro entre 1679 e 1700, edição reproduzida por diversas vezes e diversos lugares. Edições mais recentes: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum*

*Latinorum* (CSEL), Viena, a partir de 1891; *Corpus Christianorum* (CC), Turnhout, a partir de 1968; *Oeuvres de Saint Augustin*, Desclée de Brouwer, edição bilingue, 1936; *Opere di Sant'Agostino*, ed. bilingue, Roma, 1968; *Obras de san Agustín*, ed. bilingue, BAC, Madrid. *Apud* Manuel da Costa Freitas (1998):848-858 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 1.

– **soneto**: «**soneto** – LITER. 1. O S. (em italiano *soneto*, derivado do franco-provençal *sonet*, diminutivo de *son*, que significa “melodia”) é uma forma poética cuja invenção é atribuída a Jacopo da Lentini, poeta da escola siciliana que viveu e escreveu na primeira metade do séc. XIII. Sobre a origem do S., têm-se defrontado, desde o séc. XIX, duas teses: segundo uma, o S. tem origem popular, resultando da fusão de dois *estrambotes* sicilianos, um de oito e outro de seis versos; segundo outra, o S. deriva de uma estância independente da canção (*cobla esparsa*). Segundo alguns investigadores contemporâneos (v. g., Fubini), estas duas teorias não são mutuamente incompatíveis: como comprova a rima cruzada das quadras dos S. mais antigos de Jacopo da Lentini, rima prosseguida nos tercetos (ABAB... CDCD...), o modelo originário seria de facto o *estrambote* ou a *canzuna* siciliana de oito versos, forma poética popular; na reelaboração, porém, deste esquema versificatório por poetas cultos faz-se sentir a influência da estrutura da canção, aparecendo então as rimas emparelhadas no interior dos quartetos (ABBA) – foi Guittone d’Arezzo, poeta da segunda metade do séc. XIII, o primeiro a usar este esquema rimático – e passando a distinguir-se claramente os dois quartetos e os dois tercetos do S. – tal como se distinguem a *fronte* e a *sirima* da canção – e enriquecendo-se de novas modalidades o esquema rimático dos tercetos. A origem do S. seria, assim, híbrida: o *estrambote*, forma da poesia popular, ter-se-ia fundido com a poesia de arte, criando-se deste modo uma forma poética mais complexa. Adoptado por poetas como Cavalcanti, Dante e, sobretudo, Petrarca, o S. em breve se transformou numa das mais relevantes formas poéticas do *dolce stil nuovo*, revelando-se particularmente apto para a expressão do sentimento amoroso, mas também para a meditação moral e para a captação satírica do ral quotidiano. Com a difusão europeia da poesia e da poética petrarquista e renascentistas, registou-se a introdução do S. nas diversas literaturas nacionais. Na literatura espanhola, o seu introdutor foi o marquês de Santillana (1398-1458), com os seus *sonetos fechados al itálico modo*; na literatura portuguesa, esse papel coube a Sá de Miranda e, na literatura francesa, a Clément Marot; na literatura inglesa, foi sir Thomas Wyatt, após o seu regresso de Itália, em 1527, quem primeiro escreveu S. Tanto na poesia renascentista como na poesia do Maneirismo e do Barroco, o S. aparece como uma forma poética de grande prestígio e de primeira importância, sobretudo no domínio da lírica amorosa. Esta importância manteve-se ainda durante o período neoclássico setecentista e só veio a declinar nitidamente com o Romantismo, cuja desafeição pelo S. deflui da sua incapacidade de contensão e disciplina técnico-formal. Após o eclipse romântico, todavia, o S. readquiriu com o Parnasianismo e o Simbolismo uma nova irradiação, sofrendo embora algumas relevantes modificações na sua estrutura métrico-formal. Nos vários modernismos do séc. XX, e mau grado o seu estatuto, digamos, “clássico”, o S., sujeitando-se a mais algumas transformações, manifestou de novo a sua singular vitalidade.

2. O S. é constituído por 14 versos, em geral decassilábicos – o S. formado por alexandrinos é relativamente moderno, bem como o *sonetillo*, composto por metros curtos –, distribuídos por dois quartetos e dois tercetos (os quais tendem a constituir, no S. clássico, duas unidades métricas mais amplas, i. é, uma oitava e um sexteto). O esquema rimático dos primeiros S. é ABAB-ABAB-CDC-DCC, mas já em poetas como Dante e Petrarca predomina, nos quartetos, o esquema ABBA-ABBA, ao passo que nos tercetos aparece uma grande variedade de esquemas rimáticos: CDC-DCD, CDE-CDE, CDE-DCE, CDC-CDC, CDD-DCC, CDE-EDC, CDE-DEC (os dois primeiros no *Canzoniere* de Petrarca). Nos sécs. XVI, XVII e XVIII, os tercetos admitem ainda outros esquemas rimáticos, tais como: CCD-EDE, CCD-CCD, CCD-EED, CDC-EDE, CDD-CEE. Em poetas modernos e contemporâneos, os quartetos podem também apresentar os esquemas rimáticos ABBA-CDDC, ABBA-BAAB, ABBA-CAAC, ABAB-CDCC (esquema já presente no chamado “soneto inglês”), ABAB-BABA; e os tercetos, esquemas como EEF-GGF, EFE-GFG, EFE-FEF, EEF-GFG. Podem também aparecer S. sem rima (mas será ainda lícito, neste caso, falar-se de S.?). De entre as mais importantes variedades de S., mencionem-se as seguintes: o S. *inglês*, constituído por três quartetos de rima cruzada e um dístico (ABAB-CDCC-EFEF-GG); o S. *contínuo*, construído sobre duas rimas apenas (ABBA-ABBA-ABA-BAB); o S. *estrambótico* (S. *caudato* ou *ritornellato*), caracterizado por apresentar, após o 2.º terceto, um remate, ou coda, constituído por um decassílabo, que rima com o verso anterior, por um dístico de decassílabos emparelhados ou por uma ou mais estrofes [em geral, composta(s) por um heptassílabo rímicamente ligado ao último verso do último terceto e por dois decassílabos emparelhados]; o S. *duplo* (S. *doppio* ou *rinterzato*), caracterizado pela inserção de um verso hexassilábico após cada verso ímpar do S. O S. pode funcionar como unidade estrófica de uma sequência ou de um ciclo de S., ciclo em que existe uma certa unidade temática e em que se podem verificar determinadas conexões rimáticas tais como: rimas idênticas em cada um dos S. (v. g., *Canzoniere* de Petrarca, 41-43) e repetição das rimas dos tercetos nos quartetos do S. seguinte. Numa modalidade particular de sequência, na chamada *coroa* de S., composta por sete S., o último verso do 1.º S. é o 1.º verso do S. seguinte e o último verso do sétimo S. repete o 1.º verso do primeiro S. *Apud* V. M. Aguiar e Silva (2003):419-421 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 27.

## Fólio 18v (número repetido no original)

– puzal: provavelmente, D. António de Ataíde estará a referir-se a Puçol que é hoje um município da Espanha na província de Valência, comunidade autónoma da Comunidade Valenciana.

– Nenbrot: Talvez D. António de Ataíde se esteja a referir a *Nemrod, Nimrod, Nimrud*, soberano lendário da Babilónia, fundador da cidade de Nínive e hábil caçador (*Génesis* 10, 8 e ss.). Cf. Dante Allighieri, *Divina Comédia*, Canto XXXI, I Parte Inferno, vv. 77-78.

– o seu principio dos Gregos dizendo com seu / mestre que Museo anti/guo Thecolego [e poeta ?]: Consoante as tradições Museu é o amigo, o discípulo, o mestre, o filho, ou simplesmente um contemporâneo. Vide Victor Jabouille (1992), *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, p. 320.

– Orpheo: «**Orfeu – Mit.** Poeta mítico grego (a que alguns atribuem existência histórica), por vezes associado a ἌMuseu. Supõe-se geralmente que fosse de origem trácia, considerando-se filho de Oiagros. Outros davam-lhe como pai Apolo e Calíope. A mais antiga referência a O. (fr. 17 Diehl = 306 Davies de Íbico) só lhe chama famoso. Mas já no séc. VI a. C., uma ἄμέτοπα do Tesouro de Sicón em Delfos o representa com uma lira na mão, entre os Argonautas, o que é confirmado por Píndaro. O poder de subjugar a própria natureza com o canto é já conhecido de Simónides. Em Eurípides aparece a mais antiga referência ao mito da descida de O. ao Hades, para pedir a Plutão que lhe devolvesse Eurídice, sua mulher, e ao fascínio aí exercido pelo seu canto. O final da história, que se tornou célebre, sobretudo através da versão de Virgílio, no livro IV (453-547) das *Geórgicas*, acrescentava que O. perdera novamente a mulher, pois não foi capaz de observar a condição, que lhe fora imposta, de não olhar para ela antes de atingir a luz do dia. Nas *Metamorfoses* (X. 1-85; XI. 1-66), Ovídio recolhe ainda outro mito também tradicional, segundo o qual O. morrerá dilacerado pelas ἌMénades (outros diziam Trácias), por as ter desprezado. As relações desta figura com o ἌOrfismo não são claras. A primeira referência à instituição de Ἄmistérios por O. não é anterior ao final do século V a. C. (Aristófanes, *Rãs*). Apud M. H. Rocha Pereira (2001): 930 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 21.

– Pausanias: Possivelmente D. António de Ataíde está referir-se a Pausânias (c. 115 - 180 d. C.), geógrafo e viajante grego, autor da *Periegesis Hellados (Descrição da Grécia)*, obra de grande valor para o estudo da mitologia, da arqueologia e da história das religiões dos lugares que visitou.

– Delios: Provavelmente o autor refere-se a Délio, cidade da Grécia Antiga célebre pelo seu importante templo dedicado a Apolo, semelhante ao que existia em Delos e que deu origem ao seu nome.

– louuauão a Deoza Lucina: Segundo Victor Jabouille (1992), *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, p. 249, Lucina ou «Ilitia é o génio feminino que preside ao parto. É filha de Zeus e Hera, e irmã de Hebe, Ares e Hefesto. Fiel servidora de sua mãe, é também instrumento dos seus ódios. Tenta, por exemplo, impedir o parto de Leto [...] e o de Alcmena. / Por vezes, os poetas falam de Ilitias, concebidas neste caso como uma pluralidade de génios.»

– hymnos: composição musical, geralmente marcial ou solene, acompanhada de texto, exaltando um indivíduo ou um feito memorável.

– Heliano: Cláudio Eliano ou simplesmente Eliano (175 - 235), nascido em Praeneste, foi um autor e professor de retórica da época romana que teve o seu máximo esplendor durante o governo de Septímio Severo e provavelmente terá sobrevivido a Heliogábalo, que morreu em 222. Falava o grego de forma tão fluida que lhe chamava língua de mel (meliglossos). Ainda que tivesse nascido no Império Romano preferia os autores gregos e escreveu as suas obras num grego algo arcaizante.

## Fólio 19

– Rodiginio: Cf. 1.ª nota relativa ao fólio 14v, neste volume.

– Quintiliano: «**Quintiliano (Marco Fábio)** – Professor de Retórica, crítico literário e advogado latino (Calagurris, hoje Calahorra, c. 40 – Roma, depois de 95). Foi educado em Roma, mas regressou a Espanha, de onde tornou a Roma em 68, levado pelo imperador Galba. Aí ensinou Retórica, como o primeiro prof. Pago pelo Estado e advogou com êxito. Teve entre os seus alunos Plínio, o Moço. O imperador Domiciano entregou-lhe a educação de dois sobrinhos-netos e fez dele cônsul. Aposentou-se ao fim de duas décadas de ensino. Nos últimos anos de vida, rico e prestigiado, dedicou-se a escrever a sua obra, a pedido de amigos e admiradores. De indiscutível autenticidade,

apenas chegou até nós a *Institutio Oratoria*, em 12 livros. Aí estuda a formação do *orator*, à maneira de Cícero, como o varão ideal: um homem de bem, possuidor da cultura do seu tempo, conhecedor do Direito e da História das Instituições, senhor de técnica oratória apurada que lhe permita expor com clareza e elegância as suas opiniões e defendê-las persuasivamente perante aqueles a quem compete julgar. M. F. Q. acompanha o *orator*, desde a infância à velhice, e muitas das suas considerações sobre a educação nas diferentes idades do homem, sobre a escolha dos profs., sobre o comportamento do orador perante os clientes e os juízes, etc., têm ainda hoje actualidade. Uma parte dos livros apresenta carácter técnico, ocupando-se de matérias ligadas à Retórica, sem todavia perder a minúcias excessivas. Mas o livro X é particularmente famoso pelo conspecto das literaturas grega e latina, julgadas segundo o critério do seu interesse para a formação do orador. A repercussão de M. F. Q. continuou na Idade Média e avultou no Renascimento, quando as suas ideias sobre educação da infância influenciaram Erasmo e os humanistas. Para mencionar só dois humanistas portugueses do séc. XVI, interessados em M. F. Q., Aires Barbosa escreveu um pequeno ensaio gramatical (*In verba M. Fabii. Quid? quod et reliquia*) a respeito de I, 4, 29 que publicou em Salamanca, em 1511, e A. Pinheiro editou em Paris, em 1538, uns *Commentarii* ao livro III. Posteriormente, M. F. Q. foi traduzido e adaptado (cf. Rosado Fernandes), mas sente-se a falta de uma trad. Portuguesa moderna.» *Apud* A. Costa Ramalho, (2002): 637-638 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 24.

– **judith**: Judite foi uma heróina do livro homónimo. Cortou a cabeça a Holofernes, o tirano assírio que tinha sitiado a cidade de Betúlia. O Livro de Judite foi redigido na segunda metade do séc. II ou começos do séc. I a. C. *Vide* A.A.V.V., (º2015), *Bíblia Sagrada*. Lisboa, Paulus Editora, pp. 604-621.

– **psalmos**: (do latim *psalmus*, e este do grego *psalmós*, de *psallô*, tocar as cordas de um instrumento musical). Composição ou cântico que contém louvores a Deus. Por antonomásia, os de David. Em número de 150, compõem o livro canónico do Antigo Testamento ao qual dão o nome.

– **Job**: Personagem bíblica de quem se fala no livro do mesmo nome. Jeová faz prova da sua fé, incomodando-o com desgraças e doenças.

– **salamão**: Salomão, filho de David e Betsabé, terceiro rei de Israel (974-937 a. C.). Celebrou uma aliança com o Egipto, desposando a filha do Faraó, elegeu a sabedoria como apoio do seu trono (III Reg. 3) e executou o projecto de seu pai: de construção de um templo. A fama da sua sabedoria cresceu depois de morto.

– **jeremias**: Jeremias (c. 646 -c. 585 a. C.), profeta hebreu filho de Helcias, de Anatot, cerca de 4,5 Km a nordeste de Jerusalém. Segundo a Bíblia ouviu a chamada de Deus no ano XIII do reinado de Josias, isto é, em 626 a. C. Pregou a necessidade da reforma interior, a piedade e a justiça pessoal. Anunciou e chorou a ruína de Jerusalém. Ao anunciar a destruição do Templo, morada de Javé, foi julgado como ‘herege’ e sofreu terríveis perseguições. Os conquistadores babilónicos trataram-no bem. Morreu no Egipto, para onde foi acompanhado pelo resto do seu povo. Jeremias anuncia a ‘aliança do coração’ 831:31), sendo considerado um dos grandes líricos da literatura universal.

– **iosepho**: «**Flávio Josefo** – Historiador judeu do século I d. C., por vezes também designado Flávio José (37/38 – c. 103). De estirpe sacerdotal, desde muito jovem se notabilizou entre os Judeus; fariseu desde os 19 anos. Em 64, seguiu numa embaixada para Roma, a fim de obter a graça de uns sacerdotes condenados pelo procônsul Félix, no que foi bem-sucedido. Organizou na Galileia a resistência aos Romanos invasores, e foi capturado na fortaleza Jotapata, em 67. Prisioneiro de Vespasiano, vaticinou-lhe o império, o que veio a granjear-lhe a liberdade e o favor do novo monarca e de seu filho Tito, dos quais tomou o apelido de Flávio. A partir de então, foi muito dedicado aos dois e à causa romana. *Apud* José Falcão (1999): 217-218 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 12.

– **Ori/genes**: «**Orígenes** – Teólogo (provavelmente Alexandria, c. de 185 - *ibid.*, cerca de 253-254). Seu pai morreu mártir, quando O. ainda não contava 17 anos. Pouco depois foi nomeado director da Escola Catequética de Alexandria. Discípulo do neoplatónico Amónio Sacas, c. de 212 foi a Roma “para ver a antiquíssima igreja romana” (Eusébio, *Hist. Ecl.*, 6, 14, 10). Depois de 232, fundou uma escola em Cesareia de Palestina, onde teve por discípulo S. Gregório Taumaturgo. Também esteve em Cesareia da Capadócia, Atenas, Nicomedia e Arábia. Na perseguição de Décio foi preso e torturado “pela doutrina de Cristo”, tendo sido apelidado de “Adamâncio”, i. é, “homem de aço”. Foi um dos escritores eclesiásticos mais fecundos, dos teólogos mais audazes, e, com Sto. Agostinho, o mais influente na Igreja antiga, apesar de tenaz oposição após a sua morte. Segundo Eusébio (*Hist. Ecl.*, 6, 23, 2), enquanto ditava tinha às suas ordens sete taquígrafos que se iam revezando, numerosos copistas e várias jovens peritas em caligrafia. Deve-se a O. A primeira exposição amadurecida, sistemática e científica, da interpretação cristã da vida e do universo [...]» *Apud* A. Segovia Muñoz (2001): 992-994 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 21. Orígenes buscou os princípios racionais do conteúdo da fé cristã e estabeleceu o primeiro sistema doutrinal para opor à gnose. Deve-se a Orígenes a primeira exposição

amadurecida, sistemática e científica, da interpretação cristã da vida e do universo, tendo exercido grande influência na teologia e na vida cristã do seu tempo.

– **Cassiodoro**: «**Cassiodoro** – Flávio Magno Aurélio C. Senator, chamado simplesmente Senator e também só C. desde Paulo Diácono (n. Scyllacium, a actual Squillace, Calábria, c. 490). Pertencia a uma família de origem síriaca. Como ministro de Teodorivo, actuou no sentido de estabelecer a fusão entre romanos e godos. Nesse desígnio se insere a redacção da obra *De origine actibusque Getarum*, de que só nos chegou um resumo feito por Jordanis, e na qual, atribuindo aos Godos as gestas dos Citas, procurava dar àqueles uma nobreza de antiguidade que facilitaria a aceitação da continuidade do Império Romano sob o domínio bárbaro. Manteve-se como conselheiro dos sucessores de Teodorico até que abandonou a vida política e, em propriedades suas, funda o Mosteiro de Vivarium, onde provavelmente morreu c. 570. Propondo à comunidade de Vivarium objectivos predominantemente culturais, C. quis realizar a harmonia entre a ciência sagrada e o saber profano. Inspira-se no *De doctrina christiana*, de Sto. Agostinho, o programa estabelecido nas *Institutiones*, de grande repercussão na cultura da Idade Média. Frequentemente associado pelos historiadores a Boécio, C. é, como ele, um dos mais importantes autores que no séc. VI trataram da música; e pela sua acção em prol da ciência médica, com a qual também se ocupavam os monges de Vivarium, é referido igualmente na história da medicina (cf. *Inst. div. litt.*, XXXI).

Além das obras já citadas e de vários tratados de exegese bíblica, tem agrupadas sob o título de *Variae* as cartas que escreveu em nome de Teodorico ou em seu próprio, durante a carreira política. O opúsculo *De anima*, de inspiração agustiniana, existia na biblioteca de Alcobaça em manuscritos dos fins do séc. XIII. Elaborou uma *Chronica* e redigiu uma compilação das obras de Sócrates, Sozómeno e Teodoreto, traduzidas do grego por seu amigo Epifânio, a *Historia ecclesiastica tripartita*, que representou para a posteridade, desconhecadora dos originais, um precioso manual de onde alguns exemplos foram tirados pelo autor do *Orto do Esposo*. É também uma compilação o “*De orthographia*”, escrito para os seus monges, pelo que L. Traube lhe chama o “último filólogo da Antiguidade Clássica”.» *Apud* J. M. da Cruz Pontes (1998): 243-245 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 6.

– **Lactantis**: «**Lactância (Lúcio Cecílio Firmiano)** – Apologeta cristão, natural da África (c. de 250 - depois de 317). Discípulo de Arnóbio de Sicca, foi chamado a Nicomedia por Diocleciano para ali ensinar retórica latina. Convertido ao cristianismo, deixou o seu cargo ao estalar a perseguição de 303. O imperador Constantino chamou-o à sua corte de Tréveros, c. 317, para lhe confiar a educação de seu filho Crispo. A sua principal obra intitula-se *Divinae Institutiones* (304-313) – obra de carácter apologético, provocada pelos ataques dos escritores pagãos, é o primeiro intento, por parte dos autores latinos, para apresentar ao mundo culto romano as verdades cristãs sistematizadas, servindo-se da eloquência e cultura clássicas (os humanistas chamaram-lhe o “Cícero cristão”). Outras obras (sem falar nas que se perderam): *Epitome* – resumo da obra precedente; *De opificio Dei* (c. 303-304) – nela se propõe provar a providência divina na constituição do corpo humano não se limitando apenas às ideias especificamente cristãs; *De ira Dei* (não anterior a 313) – contra os epicuristas e estóicos que somente viam em Deus a *apatheia* (impassibilidade), mostra que a Bíblia nos fala precisamente da cólera divina; *De mortibus persecutorum* (entre 316 e 317) – trata do fim trágico dos perseguidores do cristianismo, de modo vibrante nos últimos capítulos, com dados por ele recolhidos em primeira mão. *De aue Phoenice* – narra a fábula da ave Fénix em 85 dísticos.» *Apud* A. Segovia Muñoz (2000): 241-242 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 17.

– **S. Gregorio**: Não sabemos, em concreto, se D. António de Ataíde se refere a S. Gregório Naziano, a S. Gregório de Nissa, a S. Gregório Taumaturgo ou a S. Gregório de Tours. Talvez tivesse em mente o primeiro.

## Fólio 19v

– **Parmenides**: «**Parménides** – Filósofo pré-socrático grego, fundador da ontologia (n. em Eleia, na Magna Grécia, entre 515 e 510 a. C.). Na sua pólis natal parece ter desempenhado funções políticas de importância. Já de idade bastante avançada visitou Atenas, onde, segundo Platão (*Parm*, 127b), se teria encontrado com Sócrates, ainda muito jovem. Dissidente da escola pitagórica, escreveu um poema didáctico, provavelmente intitulado *Da Natureza*, de que chegaram até nós cerca de 150 versos. É uma obra capital na história da filosofia helénica, que dá a esta um novo ponto de partida, influenciando grandemente Sócrates, Platão, Aristóteles e Plotino, e que depois, graças à escola fenomenológica e muito particularmente a Heidegger, voltou a assumir relevo determinante. A dificuldade consiste na interpretação do pensamento de P. implícita e explicitamente polémico, dado em forma de revelação feita pela Deusa ao filósofo, extremamente compacto e denso, mutilado devido ao modo fragmentário como chegou até nós, esse pensamento tem sofrido exegeses muito diversas. [...]» *Apud* Manuel Antunes (2002): 222-223 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 22.

– A/riopago: Areópago (em grego antigo: Ἀρειος Πάγος areios pagos, ‘Colinas de Ares’) era a parte nordeste da Acrópole em Atenas e também o nome do próprio conselho que ali se reunia. Além de supremo tribunal, o conselho também cuidou de assuntos como educação e ciência por algum tempo.

– psal/terio da Daud: Referência do precptista ao *Livro dos Salmos*. «[...] **Livro dos Salmos**. Este livro da Bíblia tem hebraico o nome de *Sèpher Tehillîm*, que significa “livro dos louvores”. Parece, todavia, que a sua designação mais antiga seria *Tephilloth*, que quer dizer “orações”. Na *Bíblia* grega dos Setenta recebeu o nome de *Psalmói* (plural de *psalmós*), de que derivou o *psalmus* latino. Esta designação grega corresponde ao hebraico *Mizmôr*, que se encontra no título de 57 das composições e se refere a um género especial de cânticos acompanhados a instrumentos de corda. Aliás, a palavra grega *Psaltérion*, que corresponde ao hebraico *Nebel* (espécie de lira), era o nome do instrumento destinado a esses cânticos e passou a designar também a própria colecção dos salmos. Na *Bíblia* hebraica a colecção aparece à frente da terceira secção, a dos Hagiógrafos; na *Bíblia* grega dos Setenta, seguida pela *Vulgata*, está colocada entre os livros didácticos, a seguir ao livro de Job. Os salmos são 150 em todas as colecções, mas não se encontram numerados do mesmo modo no hebraico e no grego (seguido pela *Vulgata*).» *Apud* (s. a.) (s.d.): 771 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada. Vol. 26.

– Strabo: «**Estrabão** - Filósofo estoíco, historiador e geógrafo (Amaseia do Ponto, 64/63 a. C.) - *ibid.*, 23/24 d. C.). Os seus 45 livros de *Memórias Históricas* constituem a obra principal que nos legou, e continuam a história de Políbio, a partir do ano 144 a. C. Dentro do seu carácter compilatório, por vezes pouco coerente, E. transmite-nos, ainda assim, um manancial abundante e rico de fontes anteriores. A sua *Geografia* constitui também para nós o melhor veículo transmissor que se conhece dos sistemas de Eratóstenes e Possidónio. Este último foi, aliás, o principal inspirador de todas as obras de E. Nas referências históricas às filosofias anteriores E. reflecte o espírito ecléctico do tempo, faltando-lhe, mais ainda do que a Possidónio – de quem se serviu e a quem ataca –, um sistema e pensamento filosófico próprios.» *Apud* L. Martínez Gómez (1999): 67-68 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 11.

– Rethorica: «**retórica** – LITER. Remontam aos princípios do séc. V a. C. os primeiros escritos teóricos acerca da arte de bem falar, difundidos na Sicília por Córax e Tísias, e introduzidos na Grécia continental por Górgias; mas só graças ao magistério de Isócrates (393-338 a. C.) – e em consequência do desenvolvimento da oratória pública entre os Sofistas – a R. passa a ocupar um lugar cimeiro no período final do curso escolar dos jovens. Apesar da reacção anti-sofística de Platão que, em diálogos como o *Górgias* e o *Fedro*, lhe nega foros de ciência ou sequer de arte, para a considerar simples empiria, a disciplina irá encontrar na *Retórica* de Aristóteles um corpo cuja estrutura passará a constituir o esquema fundamental da teoria oratória europeia até ao séc. XVIII. Herdeiros directos da cultura grega do período helenístico, aproveitaram os Romanos os seus textos pedagógicos e assim se explica que só no início do séc. I a. C. se sentisse a necessidade de elaborar um tratado latino, que surge com a *Rhetorica ad Herennium*, durante muito tempo atribuída a Cícero e, por outros, a Cornifício. O seu carácter miudamente normativo, visível ainda no *De Inventione* de Cícero, em breve dará lugar a uma interpretação filosófica da R., cujas relações com a Dialéctica e cuja fundamentação estética se vêem estabelecidas e discutidas com pormenor em obras do grande orador latino, como o *Orator*, o *De Oratore*, o *Brutus*, o *De Optime Genere Oratorum*, as *Partitiones Oratoriae* ou mesmo os *Topica*. Depois de Cícero a teorização R. entra em crise. O *De Institutione Oratoria* de Quintiliano mais não será do que um aproveitamento dos tratadistas anteriores vigorosa e habilmente adaptado a uma função pedagógica.

Durante a Idade Média – sobretudo a partir do séc. XIII – encontramos a R. entre as “artes” do *trivium*. Ensinava-se então seguindo o texto do *De Inventione* de Cícero (designado por *Rhetorica Vetus*) e pela *Rhetorica ad Herennium* (também chamada *Rhetorica Nova*). A sua presença nas escolas medievais portuguesas documenta-se através de um razoável número de mss., onde deve salientar-se o núcleo proveniente do Mosteiro de Alcobaça. Se bem que, em consequência de uma disposição testamentária do infante D. Henrique, a disciplina entra nos *curricula* oficiais da Univ., só em 1504 temos notícia do seu ensino efectivo, mas, ainda assim, em regime precário, pois estava dependente da cadeira de Filosofia Moral. Só com o Humanismo se supera a orgânica medieval e se lhe atribui um lugar independente, no centro do quadro das Humanidades, tendo em vista, para além da formação estético-literária do homem, a sua libertação dos vícios da Escolástica, através de uma íntima ligação com a Dialéctica, que servia de base ao novo método de filosofar. Como livro de texto, dispunham os estudantes, desde 1538, da *Collectanea Rhetorices*, de J. Vaseu. Com a criação do Colégio das Artes (1548), sistematiza-se definitivamente o lugar da R. na pedagogia das Humanidades, sob o signo de Cícero. A entrega do Colégio à Companhia de Jesus determina, a breve trecho, não só a exaustão da corrente teórica portuguesa, mas a evolução do ensino no sentido do gosto barroco, pela crescente importância conferida ao tratado de Aristóteles, em estreita relação com a Escolástica renovada, e pelo uso exclusivo do *De Arte Rhetorica* (1562) do jesuíta espanhol Cipriano Soares, a quem viriam mais tarde juntar-se o *Ariadne Rhetorum* do italiano L. Giuglaris (1615) e o *Candidatus Rhetoricae*, do francês François-Antoine Pomey (1659). Paralelamente a eloquência sagrada guiava-se pelos preceitos dos *Ecclesiasticae Rhetoricae Libri VI*, de Fr. Luís de Granada. Assim se chegava ao sermão barroco, baseado nos conceitos predicáveis, de que o P.º António Vieira seria, além de paradigma, teorizador, no *Sermão da Sexagésima* (1655).

Com a atividade das acads., a teoria R. alarga-se a quase todos os géneros literários em prosa e começa a libertar-se do monopólio pedagógico da Companhia de Jesus, prestando, através da reinterpretação de Aristóteles, um fundamental contributo para a definição da estética barroca. Exemplo deste facto é a *Nova Arte de Conceitos* de F. Leitão Ferreira (1718-1721). Em breve se verifica, porém, uma degenerescência do equilíbrio, já antes instável, da teoria, enquanto a parénesis esquece a bem travejada estrutura do sermão barroco, para procurar num complicado esquema dispositivo e numa elocução rebuscada a expressão adequada da subtilidade dos conceitos. A degradação do gosto daí resultante desencadeará, em 1746, a violenta reacção de L. A. Verney, com o *Verdadeiro Método de Estudar*. A polémica que logo se origina vai impor como remédio o conceito de “bom gosto”, que Verney não desconhece, mas que só virá a definir-se com clareza nos escritos de F. José Freire. O gosto barroco resiste tenazmente, mas reforma dos estudos menores decretada pelo Marquês de Pombal (1759) determina uma profunda transformação, apoiada no abandono de Aristóteles, em favor de Cícero e sobretudo de Quintiliano, cuja obra, modernizada e adaptada, se difunde através de uma (para a época) apertada rede de escolas oficiais, onde profs. Como Cândido Lusitano, J. Soares Barbosa ou J. C. de Mesquita e Quadros, ministram uma teoria fortemente normativa que, anquilosada e ultrapassada com o decorrer do tempo, irá manter a estética neoclássica fechada aos ventos renovadores do Pré-Romantismo. No entanto, foram a secura e rigidez da R. neoclássica que fizeram reabilitar certos valores barrocos a princípio condenados, rasgando assim caminhos de penetração à sensibilidade, à imaginação, ao trabalho do engenho individual na criação, etc., que o Romantismo irá exaltar.

Renegada pelos românticos em nome da liberdade perante as regras, a R., embora se mantenha nos programas escolares secundários até 1868, mergulha numa longa crise de que só veio a emergir em nossos dias. O signficante “retórico” adquiriu e manteve uma conotação depreciativa, como sinónimo de “empolado”. À medida, porém, que nos estudos literários o historicismo positivista cedeu lugar à análise do texto, na sua estrutura linguística posta ao serviço da “expressão estética”, assistiu-se a uma reabilitação da R., interpretada como uma teoria de crítica ligadas ao estruturalismo e à semiótica, sobretudo em França e nos EUA, graças à actividade crítica e docente de autores como Roland Barthes, Gérard Genette, T. Todorov, Wayne Booth, e outros.

Dividida em cinco partes estabelecidas por Aristóteles (invenção, disposição, elocução, memória e pronúnciação) e estruturando o discurso, segundo um esquema que Cícero viria a consagrar, em exórdio, divisão, narração, confirmação (ou confutação) e peroração, a R., sujeita à tríplice finalidade de ensinar, mover e deleitar, variou, através de sucessivas reinterpretações, por vezes polémicas, ao longo dos tempos e em função dos indivíduos. Daí que o estudo e a solução de problemas como o papel das paixões, a função lúdica da literatura, a importância da razão, da natureza ou da arte na criação, o valor da imitação, o conceito de estilo, ou a força das regras, ofereçam, quando analisadas num plano diacrónico, “constantes” de interesse fundamental para o conhecimento histórico-evolutivo do fenómeno literário em toda a Europa pós-renascentista, onde os tratados de Aristóteles, Cícero e Quintiliano constituem uma das mais flagrantes demonstrações da perenidade do legado clássico na sua cultura.» *Apud* Aníbal Pinto de Castro (2002): 345-348 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 25. Sobre a Retórica veja-se ainda Aníbal Pinto de Castro 2001: 730-737 in *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 4.

– antonomasia: «**antonomásia** – LITER. Do grego *antí* em vez de, e *onomázo*, nomear. Uma das espécies da  $\nearrow$ metonímia. Consiste em usar um apelativo comum pelo nome próprio, ou vice-versa. De algum homem muito rico, dir-se-á que é um *Creso*; do janota, que é um *Petrónio*; ou, por D. João V, dir-se-á o *Magnânimo*, e por David, o *Salmista*.» *Apud* João Mendes (1998): 1197 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 2.

– sibilas: «**sibila** – HIST. Nome de videntes antigas, provenientes da Ásia Menor, e existentes na Grécia desde a época arcaica. A mais antiga referência (Heraclito, fr. 92 Diels) fala de uma só, atribuindo-lhe inspiração divina. A ocorrência do nome em Aristófanes prova a sua popularidade. Platão cita-a entre os que experimentam o delírio divino. Esta figura, a princípio uma só, mas actuando em vários sítios (assim em Pausânias X, 12) vai-se multiplicando e recebendo nomes, conforme os lugares, até que no tempo de Varrão encontramos 10: Pérsica, Líbica, Délfica, Ciméria, Eritreia, Sâmia, Cumana, Helespôntica, Frígia e Tiburtina. Na Grécia, a mais célebre era a de Delfos, por vezes associada a Apolo, e, na Itália, a de Cumas. É esta que acompanha Eneias aos infernos, no canto VI da *Eneida*, e lhe prediz o futuro. Guardava-se em Roma uma colecção de Oráculos Sibilinos, adquirida por Tarquínio Prisco e confiada aos *Quindécimviri Sacris Faciundis*, a qual só podia ser consultada por ordem do Senado; queimada no incêndio do Capitólio em 83 a. C., foi depois substituída por outra; Augusto mandou-a colocar no Templo de Apolo no Palatino. Continuou a ser consultada até ao fim do séc. IV, altura em que Estilicão deu ordem de a destruir. A popularidade destas videntes estendeu-se ao Cristianismo, em parte devido a introdução de profecias sibilinas em textos litúrgicos relativos ao juízo final, em parte à interpretação messiânica da *IV Bucólica* de Virgílio, que põe a previsão da vinda de um Salvador sob a égide do canto da Sibila de Cumas. Assim se explicará a facilidade com que Gil Vicente juntou profetas e S. no *Auto da Sibila Cassandra*. Do mesmo modo, uns e outras alternam nas pinturas que Miguel Ângelo executou no tecto da Capela Sistina.» *Apud* M. H. Rocha Pereira (2003):1072-1073 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 26.

– oráculo de Apolo em Delfos: «**Delfos** – CULT. Localidade da Fócida, na encosta Sul do Parnaso, centro religioso desde o segundo milénio a. C. O primeiro oráculo aí situado teria sido o de Ge (a Terra); a ele se sucederam outros, até chegar a Apolo. O santuário adquire importância nacional desde os meados do século VIII a. C. Do seu templo já se fala nos Poemas Homéricos, e depois disso são constantes as referências ao oráculo de Apolo, cuja autoridade era tal que mesmo Platão (*Rep.* 427b-c; *Leis* 826a) lhe adjudica a superintendência em matéria religiosa na sua cidade ideal; séculos mais tarde, os cristãos ainda acharam necessário destruir o santuário. Apolo era procurado por reis, cidades ou simples particulares para assuntos da esfera política, moral ou religiosa. Era-lhe dado decidir pelos seus conselhos de casos de guerra, da conveniência da fundação de colónias, da purificação de criminosos ou da instituição de novos cultos; a sua influência estendia-se a países bárbaros como se depreende da história de Cresos da Lídia (Heródoto, I. 30-32). As respostas eram dadas pela Pítia, mulher casta, mas ignorante, que, depois de ter feito fumigações de louro e de cevada e bebido água da fonte de Cassótis, recebia as exalações de uma fenda subterrânea, no *adyton*, entrando assim em êxtase (esta é a versão tradicional, embora alguns autores a contestem). Os oráculos, interpretados (e a princípio metrificados) pelos sacerdotes, caracterizavam-se pela sua ambiguidade. O culto de Apolo não se realizava nos meses de Inverno, quando o deus se ausentava para os  $\nearrow$ Hiperbóreos, a fim de ceder o lugar ao de Dioniso. Outros deuses tinham lá os seus templos, como Atena Pronaia. O do próprio Apolo, destruído por um incêndio em 548, reconstruído em 510, sobretudo graças aos  $\nearrow$ Alcmeónidas, foi parcialmente derrubado por um tremor de terra, em 373 a. C., e novamente reedificado. Nesse templo dórico, ricamente decorado e cheio de oferendas preciosas, se encontrava o *omphalos*, pedra com significado religioso (talvez uma meteorite), que marcava o centro do Mundo; lá estavam também gravadas as famosas sentenças dos  $\nearrow$ Sete Sábios. O caminho para o templo, a Via Sagrada, era ladeado por tesouros, ou seja, pequenas construções destinadas a albergar o dízimo do produto das conquistas, que as cidades gregas consagravam a Apolo. O mais belo é o “Tesouro dos Atenienses” e o mais antigo o de Corinto. As ruínas de D., escavadas pelos Franceses no fim do século passado, são das mais importantes estações arqueológicas, e compreendem ainda o Pórtico dos Atenienses e o teatro, o estádio, a fonte Castália, o *tholos* da Marmária, o ginásio, a piscina. Delfos era um dos mais fortes vínculos de união entre os Gregos com repercussões políticas na organização de uma  $\nearrow$ anfíctonia, e local da realização dos jogos Píticos desde 582 a. C.» *Apud* M.<sup>ª</sup> H. Rocha Pereira (1999): 1151-1152, in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 8.

– Augusto/César: «**Augusto (Octaviano)** - Caio Júlio O. César A., primeiro imperador romano (23.9.63 a. C. - 14.8.14 [d.] C.). Sobrinho-neto de Caio Júlio César, seu herdeiro e filho adoptivo, Caio Octavio tinha, à morte do ditador, apenas dezasseis anos. De fraca saúde, sem prestígio próprio e sem grande talento militar, ele conseguiu realizar, no entanto, a intuição maior do vencedor de Pompeu, a saber: que só um poder forte centralizado numa pessoa podia salvar Roma e o mundo da anarquia e da dispersão. Conseguiu-o usando meios muito diferentes dos usados pelo conquistador das Gálias: uma grande capacidade de simular e dissimular, um génio administrativo e reformador de primeira ordem, a compreensão de que, para avançar revolucionariamente, era necessário pactuar com o *mos maiorum*, de que, para se impor pessoalmente, era necessário identificar-se com a *Res Publica*. Quando dos Idos de Março de 44, A. encontrava-se em Apolónia em treino militar. Ante o inesperado da situação, apresenta-se em Roma. Começa por ligar-se a Cícero e por desagradar a Marco António, que odeia o orador e que, sem grande habilidade, manobra para tornar-se o herdeiro de César. Depois apoiando-se ora nos veteranos do general assassinado, ora nos republicanos moderados, consegue que o Senado o acolha nas suas fileiras e que o nomeie propretor. Reconciliado com Marco António, depois da derrota de Módena, forma com este e com Lépido o 2.º triunvirato, por 5 anos (*Lex Titia* de 27.11.43). Esse acordo, ao mesmo tempo que permite a cada um dos três desfazer-se dos seus inimigos pessoais, constitui o toque a reunir para os republicanos, chefiados pelos assassinos de César, Bruto e Cássio. Os dois partidos vêm às mãos na dupla batalha de Filipos (Outono de 42), ganha principalmente por António. Habilmente, A. fica com as províncias da Espanha, da Sardenha e, por um tempo, da África, uma vez que o seu amigo e rival, António, optara pelo Oriente. Com a destituição de Lépido, arrebatava também a Itália, podendo assim dar satisfação e ganho, pela distribuição de terras, aos seus veteranos. Durante 10 anos – até Ácio – o principal trabalho de A. consistirá em firmar o seu poder e seu prestígio sobre a parte ocidental do império opondo-se à oriental, em que António impera à moda helenística. Para tanto utiliza a reconciliação que com ele firmara no pacto de Brindisi (Outubro de 40); utiliza a guerra naval contra S. Pompeu, em que, talvez em 38, assume o título de *imperator* e que ele vence em Nauloco (36); utiliza a inabilidade do seu rival, que, vitorioso dos Partos, triunfa em Alexandria, à romana, não lhe sendo difícil mostrar aos Peninsulares o antipatriotismo de António; utiliza o culto de Apolo, a pacificação do Ilírio e da Dalmácia, entre 35 e 33, os privilégios tributários renovados e o embelezamento de Roma por Agripa. Em 32, o pacto triunviral, renovado em 37, caduca. É a guerra. Declarada por Cleópatra – não a António – ela termina com a vitória do Ocidente em Ácio (Setembro de 31). Em 30, com a tomada de Alexandria, é a queda da última monarquia helenística, o Egipto, que entra no império como província pessoal de A. Senhor incontestado do mundo depois de uma série de 12 guerras civis, o filho adoptivo de César pode iniciar a *Pax Romana*. Ela corresponde às aspirações mais profundas dos homens mas só se torna real pela *instauratio magna*. O templo de Jano é fechado em 29, depois do triunfo de A. As tropas são licenciadas, recebendo terras. Uma nova reestruturação da *Res Romana* vai começar, em todos os planos: político, social, económico e administrativo, militar, urbanístico, moral e religioso. Durante mais de 40 anos, medidas sobre medidas vão sendo tomadas que justificam o título de *Augustus* que o Senado lhe dá em 16.1.27. Abstraindo do halo mágico e religioso da palavra, esse título significaria hoje: o *reformador*, o *fomentador* ou mesmo o *fundador*.

**1. Plano político.** Era o que mais urgia reorganizar. Porque comandava todos os outros e porque as instituições republicanas se tinham revelado incapazes. Consciente disso, mas consciente também do profundo tradicionalismo romano, do seu culto pelas fórmulas que tinham feito a grandeza da urbe, A. vai adoptar uma atitude de compromisso; monarca, de facto, num estado, de aparência, republicano. *Imperator*, cônsul e tribuno antes de Ácio, reduz, depois, o número de senadores para 800 e, mais tarde, para 600, e é declarado *Princeps Senatus*. Título que não desdenhariam nem Pompeu nem Cícero. A. 13.1.27, A. faz entrega da *Res Publica* ao Senado e ao povo. Mas retém com o *imperium*, alargado, a província do Egipto e recebe as da Espanha, da Gália e da Síria. I. é: o poder nominal é devolvido aos seus órgãos antigos, o poder real, que a força e o dinheiro dão, pertence-lhe. Reforçado pelo culto da sua divindade, aliado ao culto de Roma, no Oriente, e pelo culto do seu *genius*, no Ocidente, esse poder sofre contudo vicissitudes das conspirações e da perspectiva de morrer sem ter consolidado a nova situação. Pode considerar-se que, em 23, mesmo a aparência republicana se desvanece. A. recebe o *imperium proconsulare maius* sobre as províncias do Senado e a *tribunicia potestas* enquanto viver. Em 18, os poderes são-lhe renovados por 5 anos, acto que se repete em 13. A questão sucessória foi, para o homem que era A., das mais angustiosas. Desaparecidas as esperanças postas em Marcelo, em Agripa, em Lúcio César e em Caio César, foi-se resignando à ideia de ter, como continuador, Tibério. Nos seus melhores tempos A. governou graças ao Conselho do Príncipe, composto de amigos dedicados (Agripa, Mecenas, etc.).

**2. Plano social.** A. era um conservador por temperamento e por necessidade política. Tendo subido ao poder graças, sobretudo, aos senadores e cavaleiros, implicitamente se obrigou a não lesar os privilégios fundamentais destas duas classes superiores. Por isso limitou o direito de libertação dos escravos e restringiu o acesso à cidadania daqueles que o tinham sido. Além disso, desejava não promover a essa dignidade os habitantes da província. A realidade, porém, foi mais forte. Obrigado, por urgência de defesa das fronteiras, a criar um exército permanente que vivesse à margem da política e obrigado a admitir nas suas fileiras homens que não fossem nem senadores, nem cavaleiros, nem cidadãos, nem sequer itálicos, e a abrir-lhes perspectivas de promoção social, teve que dar com uma das mãos aquilo que com a outra recusava. O exército revelou-se assim o grande meio de mistura das raças, de intercâmbio cultural, de ascensão humana e de formação da consciência imperial. Outro problema grave, nos últimos tempos da República, era o abandono dos campos e a concentração na urbe de um proletariado numeroso e ocioso que vivia do erário público e das liberalidades dos políticos com ambições. A. continuou, em parte, as mesmas liberalidades, mas principalmente procurou fixar os homens à terra, fundando colónias e distribuindo terrenos. Mais importantes ainda era o problema demográfico. As guerras civis e externas, e o princípio do gozo egoísta generalizado nas classes altas conduziram a um baixo nível populacional. As leis sobre a família constituem um núcleo principal da legislação de A. No concernente a este problema, é sobretudo notável a *Lex Julia de maritandis ordinibus*, que estabelecia a obrigatoriedade do matrimónio para os homens com menos de 60 anos e para as mulheres com menos de 50. Mas foi tal a reacção que essa lei provocou que outra, a *Lex Papia Poppaea*, de 9 d. C., teve de vir a mitigá-la, insistindo, ao mesmo tempo, nos prémios às famílias numerosas.

**3. Plano administrativo e económico.** A. acelerou a marcha geral para a urbanização do mundo. Como escreve Rostovtzeff: "O Império romano estava em vias de converter-se numa comunidade de cidades autónomas." Era um centralismo descentralizado e descentralizador que permitirá criar estruturas administrativas sólidas, tão sólidas que elas resistirão, durante centúrias, tanto a certas loucuras do poder imperial como às crises depressivas do séc. III. Com o estabelecimento da *Pax Augusta* foi, sobretudo, a vida económica que lucrou. O seu fundamento era a iniciativa privada. O Estado não intervinha a não ser para cobrar os impostos. O regime tributário melhorou, notavelmente, sobre o do tempo da República: "Terminaram as requisições e as contribuições e com estas o domínio dos usuários romanos. A tributação directa foi pouco estabilizada e com essa estabilização perdeu todo o atractivo para as companhias romanas arrendatárias de impostos. Estas foram desaparecendo, sendo gradualmente substituídas por agentes do governo em contacto directo com os contribuintes" (Rostovtzeff). O regime de liberdade económica, oposto ao estatismo das monarquias helenísticas, sobretudo a dos Ptolomeus, agora integrados no império, favorecendo o comércio e a indústria, favorecia também a existência de grandes capitalistas: senadores, cavaleiros, libertos. O maior de todos era o *Princeps*. Senhor do Egipto, nisto sucedendo aos Lágidas, administrador durante anos e anos de algumas das mais ricas províncias do Império, a sua fortuna pessoal, já considerável ao tempo das guerras civis, tornou-se depois gigantesca. E, sendo inviável a distinção entre a administração da sua arca e a do tesouro imperial (*fiscus*), breve as duas se confundiram, vindo a criar, com o tempo, uma situação algo semelhante à dos estados helenísticos, em que os monarcas olhavam os bens comuns como propriedade sua.

**4. Plano militar.** Com o fim das lutas civis, não acabaram todas as guerras de conquista e de consolidação territorial. A enorme extensão do império e a constante ameaça dos bárbaros exigiam um exército permanente e profissional que estacionasse, para evitar ingerências políticas, fora da Itália. Aqui só ficava a guarda imperial. Foi graças a esse exército, composto, nos últimos tempos do imperador, por 25 legiões de 6000 homens cada, que umas províncias foram pacificadas (a Espanha, v. g., entre 27 e 25), outras anexadas (a Galácia, em 25, a Récia e o Nórico entre 16 e 15 e, mais tarde, a Mésia); foi graças a esse exército que umas fronteiras foram fixadas (v. g., a do Egipto com a Etiópia, entre 29 e 25), que outras foram dilatadas (a do Ilírico até ao Danúbio entre 13 e 9 a. C. e a do Reno até ao Elba); foi graças a esse exército que a rebelião da Panónia, entre 6 e 9, foi sufocada e que o desbaratamento das três legiões de Varo, na Germânia, em 9, não se tornou catastrófico. Sob esse vasto escudo protector, a reconstrução da vida e a civilização avançam, tornando o nome de Roma respeitado até desses implacáveis inimigos

da véspera que eram os Partos. Estes, graças também à diplomacia do *Princeps*, não só reconheceram o seu protectorado sobre a Arménia como restituíram as águias romanas, troféu da vitória obtida sobre Crasso.

5. *Plano urbanístico*. A. declarou: “Recebi uma cidade de tijolo, deixo uma cidade de mármore.” O Templo de Apolo no Palatino, a *Ara Pacis*, o Panteão de Agrícola, o Teatro de Marcelo, uma excelente rede de esgotos tornaram a urbe, por ele dividida em 14 regiões, mais bela e mais salubre. E o progresso não ficava só na capital. O mesmo sentir para fazer das cidades conjuntos mais harmónicos e mais funcionais percorria o império de um extremo ao outro.

6. *Plano moral e religioso*. As últimas décadas da República foram tempos de descrença nas altas classes e de desordem de costumes em todas. A., ele próprio agnóstico, senão céptico, ele próprio divorciado e sem grande nível moral, quis remediar esses males, restaurando os cultos tradicionais e promulgando leis sobre a família. A restauração quis fazer-se ao nível ideológico e ao nível das instituições. No primeiro, A. teve a coadjuvado os poetas e os escritores do tempo, entre todos sobressaindo, pela autenticidade da sua mensagem, Virgílio. No segundo, A. reconstruiu os templos ou arruinados ou desafectados (88, só na cidade), promoveu os sacerdócios tradicionais – os seus colégios e os seus membros –, abrindo as portas das mais altas dignidades só aos senadores e deixando as restantes aos cavaleiros, ele próprio se fez membro de um dos quatro grandes colégios e, por morte de Lépido, assumiu o Sumo Pontificado. As duas velhas corporações dos *Sodales Titii* e dos *Frates Arvales* foram ressuscitadas e o *augurium salutis* reviveu desde 29. A par desta repristinção, outros templos a novas divindades – ou a antigas, sob novas invocações – se levantaram, novas celebrações a que se quis emprestar um ar tradicional se fizeram, sendo as mais grandiosas os *Ludi saeculares*, em honra de Apolo e Diana, em 17. Estes *Ludi saeculares* visaram também a finalidade moral da restauração da família. Embora se conheça a data exacta das duas famosas leis – *De maritandis ordinibus* e *De adulteriis coercendis* –, é certo que os problemas por elas levantados batiam então o seu pleno. Compelindo ao matrimónio, ou quase, dentro da mesma classe e declarando o adultério um crime, tornava-se necessário criar a atmosfera que facilitasse a sua aceitação por parte de uma sociedade corrupta. A *Lex sumptuaria*, reduzindo o luxo, tinha o mesmo fim. Qualquer que haja de ser o juízo a formular sobre a personalidade do *Imperator Caesar divi filius Augustus* – um camaleão, um calculador a frio, um oportunista que as circunstâncias ajudaram ou um génio de governo como poucos houve –, é certo que a sua marca na história é das mais indeléveis e que o seu papel de unificador e de pacificador era necessário.» *Apud* Manuel Antunes (1998): 943-949, in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 3.

## Fólio 20

– Cornelio Tácito: «**Tácito (Cornélio)** – Historiador romano (c. 55 – depois de 115). O prenome é incerto e a maior parte das informações sobre a carreira pública de C. T. vem de referências autobiográficas na própria obra ou das cartas de Plínio, o Moço. Em 77, casou com a filha de Gneu Júlio Agrícola, que, pouco depois, partiu para governar a Grã-Bretanha. C. T. foi pretor em 88, mas estava ausente de Roma quando Agrícola faleceu em 93. O futuro historiador foi *consul suffectus* em 97; em 100, participou, como acusador, com o seu amigo Plínio, num processo célebre. Foi procônsul na Ásia, c. 112-113. À roda de 100, era um dos mais famosos advogados de Roma. A sua primeira obra foi uma biografia de exaltação do sogro, publicada em 98, com o título *De uita Iulii Agricolae*, conhecida simplesmente por *Agrícola*. No mesmo ano (98), apareceu o *De origine et situ Germanorum*, ou *Germania*, em que descreve o país, povo, costumes, crenças e instituições dos Germanos e pormenoriza as suas tribos. Mais do que sobre observações pessoais, a *Germania*, baseia-se em escritores precedentes, cuja obra se perdeu, provavelmente Possidónio, Tito Lívio e Plínio, o Antigo. Nesta monografia, C. T. procura esclarecer os seus compatriotas sobre um povo em que via o mais perigoso inimigo do Império Romano. C. T. contrasta a liberdade de que gozavam os Germanos, e lhe recordava a Roma idealizada da época republicana, com a servidão política dos cidadãos da Roma imperial. O *Dialogus De Oratoribus* parece datar da mesma altura que o começo da elaboração das *Historiae*, depois do ano 100. Usando a forma dialogada, C. T. apresenta o poeta Materno, os famosos advogados M. Aper e Júlio Segundo, e o literato Vipstanco Messala, discutindo a evolução da oratória depois de Cícero e as causas sociais e políticas da sua mudança e declínio. As duas obras que tornaram C. T. o mais notável historiador romano e um dos maiores artistas da palavra da literatura universal foram as *Historiae* e os *Annales*, sobretudo esta última. Ambas chegaram até nós incompletas. As *Histórias* compreendiam os anos 69-96, mas o texto que possuímos acaba no quinto livro, antes do fim do ano 70; os *Anais* abrangiam o período de 14 a 68, desde a morte de Augusto e a subida ao poder de Tibério até o assassinio de Nero, em Junho de 68, ou o fim do mesmo ano. Mas falta-nos a época mais intensa do reinado de Tibério, com a execução de Sejano (31). Também se perderam os textos referentes a Gaio (Calígula) e c. metade de Cláudio. Ficaram-nos, entretanto, os relativos aos anos de 47-66, com a segunda metade do reinado de Cláudio e a maior parte de Nero. Inicialmente, segundo S. Jerónimo, as *Histórias* e os *Anais* somavam um total de 30 livros. Desta última, a sua obra-prima, ignora-se a data da composição. Nela se mostra C. T. possuidor de um jeito narrativo pessoal que foi aperfeiçoando ao longo da sua carreira literária, uma prosa poética com reflexos da epopeia virgiliana, um estilo variado, conforme as circunstâncias, capaz de explorar todo o dramatismo de uma situação, em contrastes de luz e sombra, de sugerir para além da expressão verbal e de subtilmente acordar no leitor a própria emoção do escritor.» *Apud* A. Costa

Ramalho (2003): 883 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 27.

– super *Agostinho de ciui/tate Dei, libro 2 capitulo / 8*: Alusão à *De Civitate Dei (A Cidade de Deus)* de Santo Agostinho, onde descreve o mundo, dividido entre o dos homens (o mundo terreno) e o dos céus (o mundo espiritual).

– o *padre João de Lucena / na vida do padre mes/tre francisco Livro 2 Capitulo 11*: João de Lucena (Trancoso, 27 de Dezembro de 1549 - Lisboa, 2 de Outubro de 1600) foi um escritor português do século XVI. Jesuíta desde 1565, publicou a *História da Vida do padre Francisco Xavier do que Fizeram na Índia os Mais Religiosos da Companhia de Jesus* (1600). Deixou seis volumes de sermões manuscritos. É considerado por muitos como um dos maiores clássicos da literatura portuguesa.

– Academias: «**academia** – CULT. [...] [/] I. ORIGEM HISTÓRICA [/] Historicamente, a palavra “academia” começou por designar um jardim ou parque a 6 estádios (c. de 1 Km) a noroeste de Atenas e a escola, ou antes a associação cultural, que Platão ali estabeleceu, por volta do ano 385 a. C. Esta palavra é derivada de Academos (ou Hecademos), antigo herói da Ática, que, segundo a lenda, teria indicado aos irmãos de Helena o lugar onde Teseu a escondera. Em atenção a este serviço os Lacedemónios respeitaram sempre, nas suas invasões, aquele jardim pertencente a Academos. Quanto à corporação cultural, fundada ali por Platão, recebeu o nome de “academia” porque o filósofo, que comprara uma propriedade nas imediações, costumava fazer desse jardim lugar das reuniões com os seus discípulos. A dita corporação permaneceu com vida própria e vicissitudes diversas até ser extinta pelo imperador Justiniano, no ano de 535. [/] II. NOÇÃO GENÉRICA [/] Com o Renascimento foram surgindo, primeiro na Itália, depois por toda a Europa, numerosas instituições com o nome de “academias”. Para dar delas uma noção genérica, não apriorística, convém ter em conta as vicissitudes e modalidades por que foram passando. [...] Perante elas, uma A. é uma organização estruturada com leis ou estatutos próprios de ordinário juridicamente reconhecidos, e destinada ao estudo e cultivo desinteressado de disciplinas literárias, científicas ou artísticas. [/] III APRECIACÃO CRÍTICA [/] As A. têm sido frequentes vezes objecto de críticas depreciativas. Censura-se-lhes a solenidade ridícula das atitudes, o estilo retórico, certa rigidez artificial e frieza e, sobretudo, a frequente esterilidade. Tudo isto tem havido por certo na história das A.; mas, ao lado destes senões (que se designam pelo termo “academismo”), é justo mencionar as benemerências. A instituição e a difusão das A. estimularam o sentido da cooperação cultural, fomentaram o gosto pelo exercício das letras e das artes, promoveram o culto e o aperfeiçoamento das línguas nacionais. Isto para não falar da publicação de numerosas obras, quer no campo da erudição histórica, quer noutros domínios, as quais ainda hoje são apreciadas e mal se poderiam ter levado a efeito fora desses cenáculos de homens cultos. Actualmente o contributo das A. ao progresso das ciências é sensivelmente escasso por existirem outros institutos mais especificamente adaptados à sua promoção. Por isso a função das A. parece ter assumido uma nota predominantemente decorativa: desempenharam na vida nacional um papel representativo e o pertencer-lhes equivale a certo reconhecimento público de méritos já adquiridos. [/] III AS PRINCIPAIS ACADEMIAS [/] O vocábulo “academia” é usado modernamente com grande variedade de sentidos, desde aquele em que originariamente foi empregado até aos muitos outros que vêm consignados nos vocabulários da língua. Aqui vamos, naturalmente, referir-nos, de preferência, às instituições que ostentam o nome de “academia” e conservam mais ou menos a sua estrutura tradicional.

**1. Academia de Platão.** É justo começar por descrever, sumariamente, a primeira de todas as A., a fundada por Platão. Mais que simples escola foi antes uma espécie de corporação com certo carácter religioso (estava consagrada ao culto das musas) e finalidade cultural bem definida. Era, o que diríamos hoje, um centro de estudos. Esses estudos versavam sobre quase todos os ramos do saber comuns nessa época; mas segundo o espírito de Platão, dedicavam-se de preferência ao homem e aos seus problemas, com marcado desinteresse da investigação empírica da natureza. Em dialéctica revela tendência matemática de coloração pitagórica. Não lhe faltava rigorosa estrutura associativa, com o respectivo reconhecimento jurídico. Possuía também um património que lhe assegurava a existência e a actividade. Era dirigida por um responsável, denominado *escolarca*, mas admitia igualmente outros mestres, que eram escolhidos entre os sócios e frequentadores mais idóneos. Em cerca de nove séculos de existência, a A. de Platão passou por diversas fases. Já na Antiguidade se costumava distinguir a *Antiga* e a *Nova Academia*. Entende-se por *Antiga* a fase que decorre desde o fundador, Platão, até ao escolarca Arcesilau. Modernamente prevalece uma divisão em cinco períodos, durante os quais foi evoluindo a A., primeiro num sentido de ceticismo e, depois, já no tempo de Cícero, para uma atitude um tanto elética. Durante os primeiros séculos cristãos pouco se sabe da sua actividade; é, porém, de assinalar no séc. V um reflorescimento notável, onde se reflecte o impulso do neoplatonismo de Plotino, então dominante.

**2. Academia modernas.** Extinta a A. platónica, não voltam a aparecer vestígios dela a não ser com o Renascimento. A corrente do Humanismo deu origem a associações livres de eruditos, que pouco a pouco se foram estruturando com estatutos e normas fixas e não tardaram em tomar o nome de A., certamente em memória da primeira instituição. Parece que também não foram estranhas à sua formação as famosas assembleias de *Jogos Florais*. Uma coisa é certa: o primeiro tipo moderno de A. tem um carácter acentuadamente humanístico. A esse primeiro tipo sucedeu outro de âmbito mais amplo que se foi ramificando em diversas especialidades. A partir do século XVI, e por todo o século XVII, este movimento proliferou imenso; quase não havia cidade em que não surgisse alguma A.,

geralmente de carácter literário e de duração efémera. A tão enorme difusão não correspondia, porém, a qualidade, e por isso a maior parte delas está hoje esquecida. É justo, todavia, recordar algumas que tiveram indubitável importância histórica, tanto mais que nelas se encontram já embrionariamente os principais tipos de A. ainda hoje existentes. Considerando estas instituições do ponto de vista do assunto a que se dedicam, podemos agrupá-las em: 1) *filológico-literárias*, 2) *filosófico-culturais*, 3) científicas, 4) arqueológico-históricas e 5) *artísticas*. [...]» *Apud* M. Breda Simões & José V. de Pina Martins (1998): 171-190 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 1.

– **licurgo**: «**Licurgo** – Um 10 oradores áticos do cânone, o único pertencente a uma família nobre (c. 390 a. C. - 324 a. C.). Segundo a tradição, fora discípulo de Sócrates. Tomou parte na resistência contra a Macedónia e opôs-se energicamente à proposta de concessão de honras divinas a Alexandre. De 338 a 326 administrou exemplarmente as finanças da sua cidade, fortificando-a sob o ponto de vista militar e construindo edifícios. Assim, e como sacerdote de Dionísio, que também era, completou o teatro, mandando fazer, entre outras coisas, as bancadas de pedra que ainda hoje se conservam. Além disso, colocou lá estátuas dos três grandes trágicos, cuja edição oficial ordenou, proibindo que de futuro os actores fizessem interpolações ou alterações aos textos. Como orador, L. compôs 15 discursos judiciais, de que apenas resta a *Oração contra Leócrates*, cheia de citações de poesias, entre as quais uma fala do *Erecteu* de Eurípides e uma elegia de Tirteu. É esse discurso que nos dá ideia da justeza do juízo que sobre ele formulou Dionísio de Halicarnasso (*De imit.*, V. 3), ao declará-lo exagerado, mas veemente na afirmação da verdade, não espirituoso nem agradável, mas imperioso. *Apud* M. H. Rocha Pereira (2000): 1117 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 17.

– **esparta**: «**Esparta** – HIST. Também conhecida por Lacedémón foi a primeira *polis* ou cidade-estado do tipo clássico da Grécia Continental. Juntamente com Atenas, desempenhou um papel do maior relevo na história do mundo grego, desde as eras remotas da Guerra de Tróia até à primeira metade do século IV a. C., quando a hegemonia política e militar passou em definitivo para as mãos dos Tebanos. Construída na margem direita do Eurotas, que corta a planície central da Lacónia, E. encontrava-se isolada no Sudeste da Península do Peloponeso.» *Apud* C. A. Louro Fonseca (1999): 1012 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10. A guerra do Peloponeso com Atenas (431-404) a. C.) reflectiram a luta titânica entre a democracia jónica de Atenas e a oligarquia dórica de Esparta.

## Fólio 20v

– **eratostenes**: «**Eratóstenes** – Filósofo, matemático e geógrafo grego (Cirene, c. 276 a. C. - Alexandria, c. 194 a. C.). Estudou em Alexandria e Atenas, tendo sido chamado c. 236 por Ptolomeu III, Evergeta, a dirigir a célebre biblioteca de Alexandria, lugar em que se conservou até à sua morte. Das numerosas obras que lhe são atribuídas, c. 50, sobre matemática, astronomia, geografia, cronologia, etc., apenas alguns fragmentos chegaram aos nossos dias. Em matemática imaginou o *Kóskinon*, “cribum Erastothenis”, um crivo para a investigação dos números primos, e uma construção mecânica, o “mesolábio”, para a resolução do problema da média proporcional. Em astronomia escreveu uma obra sobre as estrelas e mediu a obliquidade da eclíptica. Em cronologia deve-se-lhe uma relação dos principais acontecimentos científicos, literários e políticos que tiveram lugar desde a conquista de Tróia. Interessou-se igualmente pelos problemas filológicos e escreveu ainda um poema astronómico, *Hermes*. Mas foi em geodesia e em geografia matemática que maior renome alcançou ao medir pela primeira vez, de maneira rigorosa, o comprimento da circunferência terrestre. Estabelecida como certa, desde o século V a. C., a esfericidade da Terra, restava determinar as suas dimensões; foi este trabalho que E. realizou, c. de 230 a. C., medindo com o gnomon os ângulos formados pelos raios solares com a vertical, no mesmo instante, em Sena (no Alto Egipto, hoje Assuão) e em Alexandria. O resultado obtido para o diâmetro polar da Terra foi apenas inferior em 114 Km ao verdadeiro, o que se deve sem dúvida a um conjunto de circunstâncias favoráveis, dado os rudimentares meios ao seu dispor. *Apud* A. Perestrello Botelho (1999): 562 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

– He tal a poesia que ate / ao mao poeta mandaua Sila que se dese pre/mio – nunca quando falo em poesia E em / poeta trato dos uersificantes aplicados a / desonestidades <e cousas contra deos ou contra o seu uerdadeiro culto> [que ?] eles se tiue/rem furor será diabolico. Se o furor for de origem divina e concordante com Deus e dele emanado, então a aprendizagem pela poesia é legítima. D. António de Ataíde segue as teorias de Tomé Correia. Mariana Amélia Machado Santos (1961), «A teoria poética de Tomé Correia» in *Miscelanea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, nº 7, Figueira da Foz: Tip. Cruz & Cardoso, pp. 6-7, afirma o seguinte, a este propósito: «É na excelente e divina poesia, emanada de Deus e transubstanciada em *furor poético*, cheia de harmonia e ritmos, consonâncias e equilíbrios, parecendo com eles querer reflectir-nos a própria proporção e concordância do que é divino, como se os versos e o metro fossem a semelhança dos espaços longos e breves; é no acto poético, – como se fora um dom de Deus –, que o homem mais se aproxima, por semelhança, da divindade; e, criando poesia, beleza, e música,

revela a admirável natureza de Deus Criador. A Arte Poética é inspiração supra-terrena. Pois que Deus é a própria Música, o homem participa, por imitação, deste grandioso poder de criar; tem na Poesia o elo, o vínculo, entre o humano e o divino.»

– **Sila: «Sila (Lúcio Cornélio)** – General e político romano, cujo nome é mais correctamente L. C. Sula Felix (138-78 a. C.). Oriundo de uma família patriciana sem recursos, distinguiu-se como general e como reformador, podendo dizer-se que o seu interesse coincidiu com o do partido aristocrático, embora nem sempre gozasse do seu apoio. Questor de Mário na Numídia, durante a guerra contra Jugurta (107 a. C.), distingue-se na Gália como lugar-tenente de Cátulo, no governo da Cilícia como propretor (92), na campanha da Capadócia, na guerra contra os socii (90-88) – a que imprecisamente se costuma chamar “social”. Em 88 é nomeado cônsul e o senado encarrega-o da luta contra Mitridates. Mário também desejava dirigir essa campanha e com a ajuda do tribuno Sulpício Rufo consegue o comando. Então L. C. S. marcha sobre Roma e toma a cidade, que, desde Coriolano, jamais assistira a semelhante ousadia. Senhor da situação, convoca o Senado, redige a primeira proscrição, dá à república uma forte constituição aristocrática e parte para o Oriente. Vitorioso da I Guerra Mitridática (89-85), regressa a Roma e encontra no poder os seus adversários políticos, que, entretanto, após a sua partida para o Oriente, se haviam apoderado da cidade. L. C. S. desembarca em Brindes (83), junta-se-lhe Metelo e o jovem Pompeu, e os três marcham sobre Roma. Após lutas difíceis, vencem (Novembro de 82).

L. C. S. entra na cidade e declara-se ditador constituente com poderes omnímodos: direito de vida ou de morte sobre os cidadãos, repartir terras e criar colónias, redigir leis e dirigir a política externa. Embora assumindo poderes de monarca absoluto e rodeando-se do aparato das cerimónias de uma corte helenística, a sua política continuou conservadoramente romana. Entrega-se a violentos massacres, proscrições e confiscações; faz eleger dois novos cônsules, Cn. Cornélio Dolabela e M. Túlio Décula; confere o direito de cidadania a todos os escravos dos proscritos e aos hab. das cidades itálicas. Usando da faculdade que lhe dava o cargo de ditador constituente, prosseguiu na tarefa de reforma da constituição romana que já encetara em 88, antes de partir para o Oriente, e que visava restabelecer o domínio do Senado numa base legal mais firme, impedindo constitucionalmente os ataques que até aí lhe moviam os tribunos. Para isso aumentou para o dobro o número de senadores (de 300 para 600, recrutando-os, segundo a versão mais aceitável, entre os elementos mais destacados dos cavaleiros); reservou-lhes o poder judicial; criou tribunais especiais, constituídos só para senadores, para julgar crimes como a conjura, traição, peculato, assassinato, suborno eleitoral, extorsão, condicionando as magistraturas ao regime senatorial e regulamentou a actividade e funções dos cônsules, pretores, procônsules e propretores; elevou para oito o número dos pretores e para vinte o dos questores e, segundo parece, acabou com a censura (pelo menos não se realizou a eleição deles durante a sua ditadura e nos anos próximos até 70 a. C.); pela lei Cornélia (*Lex Cornelia de magistratibus*) regulou e definiu os períodos e a precedência do *cursus bonorum*, precisando a idade para os atingir; a fim de obter a que ponham obstáculos aos acordos senatoriais, diminuiu o poder dos tribunos, privando-os do direito de veto, da iniciativa em matéria legislativa, de exercer poderes judiciais e da elegibilidade para outros cargos. Introduziu também reformas na administração, ao dar uniformidade aos estatutos municipais das cidades itálicas, estabelecendo um governo de quatro magistrados (os *Quattuorviri*). Visando fazer da Itália uma terra sem exército e dos governadores de província comandantes de exército sem magistratura, organiza a distribuição das províncias de modo a que o magistrado romano só as ocupe, como magistrado, depois de ter saído do seu cargo na cidade. Para levar a cabo este programa reformador e político, L. C. S. teve o apoio das grandes famílias romanas a que estava ligado; aos opositores prescreveu-os e confiscou-lhes os bens, que distribuiu aos seus veteranos. Assim nasceram colónias no Lácio, Etrúria e Campânia. Ditador absoluto e senhor do Império, crê-se favorito dos deuses e recebe, a seu desejo, o cognome de *Felix*. Quando julgou realizado o seu programa de reformas e consolidado o poder do Senado, renunciou (79 a. C.), retirando-se para a sua casa de campo em puzuoli, onde a morte o atinge um ano depois. A sua actuação, contraditória e estranha, tem merecido francos louvores de uns e severas críticas de outros. Muitas das suas reformas foram oportunas e continuaram a vigorar após a sua morte – algumas mesmo até ao Império. No entanto, merece reparo o seu sentido elitista, a pilhagem que realizou nos santuários gregos, a falsidade e ausência de gratidão, e não podemos pensar sem um frémito de horror nas violentas perseguições e selvagens massacres que levou a cabo contra os adversários. *Apud* J. Ribeiro Ferreira (2003): 1128-1129 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 26.

– liuro / de [marmidel ?]: Possivelmente D. António de Ataíde refere-se a **Anton Francesco Doni**, «[...] poeta, bibliógrafo e polígrafo italiano (Florença, 1513 – Monselice, Pádua, 1574). Servita, depois ordenado sacerdote, foi uma personalidade versátil e inquieta, havendo tentado os mais diversos géneros literários. Protegido pelo duque Cosimo I, abriu uma tipografia em Florença, que teve a pretensão de rivalizar com a dos Giunta, de famosa tradição. Colaborou em Veneza com os impressores Marcolini e Giolito. Depois de ter sido amigo de Pietro Aretino, entrou em violentíssima polémica com ele, como documenta *Il Terremoto*, de 1556. No género de antologias morais, epistolares e epigramáticas, devem mencionar-se as obras *Zucca* (Veneza, 1551-1552, <sup>2</sup>1565), a *Mula*, os *Pistolotti amorosi*, em verso e em prosa, a *Morale Filosofia* (Veneza, 1552). Como bibliógrafo, teve o mérito de pressentir a importância das bibliografias nacionais nas suas *Librarie*, a primeira de 1550, a segunda de 1551, e, em 1557, na edição global das suas partes. A sua tentativa deve ser vista criticamente à luz dos conceitos bibliográficos da época. Poeta, a crítica considerou-o como antipetrarquista, nas suas *Stanze dello Sparpaglia alla Silvana sua innamorata*. Talvez que uma das suas obras mais interessantes seja *L'avaro*, de 1559, onde o avarento já é apresentado como

um tipo vigorosamente descrito. Em *I mundi*, de 1552-1553, encontram-se concepções utópicas que deverão porventura remontar à própria *Utopia*, de T. Morus. O escrito mais conhecido de D. [ao qual D. António de Ataíde parece referir-se] é, porém, o tratado dialogal *I Marmi*, em cujos preceitos o autor revela dotes excepcionais de moralista e de crítico da sociedade do seu tempo. Obra importantíssima para o estudo dos costumes e das superstições da época, *I Marmi* assinala a Doni uma posição de relevo singular na prosa de ideias da Europa quinhentista. *Apud* José V. de Pina Martins (1999): 845-846 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 9.

– Platão no / Livro 2.º da sua república: Alusão à obra filosófica de Platão denominada a *República*, em grego, *Politeía*. M. H. da Rocha Pereira (1993) *A República de Platão*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. XXI-XXIII, afirma que «no princípio do Livro II, se insiste em querer saber da natureza da justiça e da injustiça “sem ligar importância a salários nem a consequências.”

Os dois irmãos de Platão querem, portanto, a demonstração de que a justiça é intrinsecamente boa. Para tanto, Sócrates propõe-se apreciar os factos em grande escala, o que lhe facilitará a tarefa. Por conseguinte, transfere a sua análise do indivíduo para a cidade.

Descrevem-se então as transformações de uma cidade, que, de primitiva, se torna em luxuosa, motivo por que começa a precisar de uma especialização de tarefas cada vez maior. Essa cidade carece de soldados que a defendam e preservem – de guardiões com um treino próprio. A educação que deve dar-se-lhes, pela música e pela ginástica, à maneira tradicional. Grega, principia a ser estudada em 376c. Mas música para os Helenos, é a arte das Musas, em que a poesia não se dissocia dos sons. Ora as fábulas dos poetas, que costumam ensinar-se às crianças, estão repletas de falsidades sobre os deuses, a quem atribuem todos os defeitos, em vez de revelarem a divindade na perfeição dos seus atributos. No começo do livro já se haviam feito citações de versos que sugeriam que os deuses não eram garantia de justiça; agora declara-se abertamente que os poetas não servem para instruir a juventude.»

– Platão no X da república / que se <conseruem> na cida/de E a esta poesia cha/ma ali socrates poesia / masculina E casta E / digna de se estimar: Afirma M. H. da Rocha Pereira (1993), *op. cit.*, pp. XXXIV-XXXVIII, que «o Livro X tem aparecido à maioria dos comentadores como um suplemento ou um apêndice. A discussão tinha já terminado, com o contraste entre a vida do homem justo e a do injusto, e conclusão sobre a superioridade daquela – respondendo, portanto, à asserção de Trasímaco em I. 343a-344c, 347e, retomada em II. 360e-361d. Mas Sócrates reabre o diálogo, para precisar a importância das disposições sobre a poesia, que hão-de observar-se na cidade fundada (X. 595a). Deste modo se retoma, agora em larga escala, o tema da condenação da poesia ‘que consiste na imitação’, esboçado nos Livros II e III.

Podemos supor, como P. Shorey e F. M. Cornford, que Platão se viu na necessidade de se defender contra a celeuma levantada pelas afirmações sobre o tema, feitas naqueles mesmos livros. Mas a importância da poesia na vida grega justifica a expansão dada a este ataque. Embora desde os finais do séc. VI a. C. a escrita estivesse divulgada, e desde o séc. V houvesse um comércio de livros apreciável, a verdade é que era a poesia oralmente transmitida (quer pelos rapsodos, quer pelos actores dramáticos) o principal meio de educação e veículo de conhecimentos. Esta transmissão intersubjectiva do saber é um aspecto característico e fundamental da cultura grega, bem visível, aliás, nos próprios diálogos de Platão. E não esqueçamos que, mesmo para extensas narrativas em prosa, como eram as *Histórias* de Heródoto, não estava excluída a prática da recitação perante um grande auditório.

Um passo de Xenofonte – posto na boca do mesmo Nicérato [...] pode ser também uma das figuras da *República* – é extremamente elucidativo quanto ao valor atribuído, em especial, ao conhecimento dos Poemas Homéricos: “Podeis ouvir de mim como haveis de vos tornardes melhores, se comigo conviverdes. Sabeis sem dúvida que Homero, o mais sábio de todos, poetou sobre quase todas as actividades humanas. Portanto, quem quiser tornar-se um bom administrador da sua casa, orador público, ou general, ou semelhante a Aquiles, Ájax, Nestor ou Ulisses, que fale comigo, porque eu sei disso tudo.”

É precisamente este ponto que Platão ataca, quando, em ligação com a teoria da imitação que acaba de expor, e a conclusão a que chegara, de que ela estava três pontos afastada da realidade, imagina que se dirige a Homero e lhe pergunta: “Meu caro Homero, se, relativamente à virtude, não estás afastado três pontos da verdade, nem és um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador, mas estás afastado apenas dois, e se foste capaz de conhecer quais são as actividades que tornam os homens melhores ou piores na vida particular, ou pública, diz-nos que cidade foi, graças a ti, melhor administrada, como sucedeu com a Lacedemónia, graças a Licurgo, e com muitas outras cidades, grandes e pequenas, devido a muitos outros? Que Estado te aponta como um bom legislador que veio em seu auxílio? A Itália e a Sicília indicam Carondas, e nós, Sólon. E a ti, quem?”

Esta condenação da poesia já há muito que foi vista como tendo um sentido mais profundo que a simples exclusão do elemento lúdico da psicologia humana e a negação do valor paradigmático das figuras que retrata. Assim, J. Adam reconhece que a *República* é ‘em certo sentido um requerimento para que a Filosofia tome o lugar que a Poesia até aí tinha preenchido na teoria e na prática educativa.’

Mais recentemente, é esta também a interpretação de E. A. Havelock, que considera mesmo que todo o diálogo é um ataque ao sistema educativo grego então em vigor, ataque esse que ao mesmo tempo constitui o melhor documento da crise da cultura grega ‘que viu a substituição de uma tradição oral decorada por um sistema de instrução e educação completamente diferente.’»

– santo Agostinho de ciuita dei Livro 2 /: Referência à obra de Santo Agostinho, intitulada *De Civitate Dei*. No capítulo XIII, do Livro II, da *Cidade de Deus*, o santo de Hipona, faz um ataque aos gregos que prestam culto aos deuses que exigem as representações cénicas; quanto aos Romanos, estes deviam ter compreendido que eram indignos de honras divinas aqueles seus deuses que desejavam ser venerados com diversões torpes. Afirma Santo Agostinho: «os Romanos estavam efectivamente dominados por tão nefasta superstição que até prestavam culto a esses deuses que, bem viam, queriam que se lhes consagrassem cenas obscenas; todavia, conscientes da sua dignidade e do seu pudor, nunca honraram à maneira dos Gregos os autores de tais fábulas. Mas antes como, segundo Cícero, o dito Cipião [De republica, IV, 10.] disse: “Consideram infamante a arte do comediante e todo o teatro. Quiseram não somente interditar aos homens desta profissão o acesso às magistraturas abertas aos outros cidadãos, mas também excluí-los da sua tribo pela nota infamante do censor.” Magnífica na verdade esta previsão, digna de ser contada entre os louvores aos Romanos. Mas gostaria que ela fosse lógica e consequente consigo mesma. Acertadamente, de facto, a qualquer cidadão romano que preferisse ser actor não só não lhe seria dada nenhuma posição de honra, mas também, por notificação do censor, deixaria de pertencer à sua própria tribo. Ó espírito da cidade, ávido de louvores e sinceramente romano!» Agostinho, no capítulo XIV, afirma que Platão, numa cidade morigerada não deixou lugar para os poetas, foi melhor do que aqueles que desejaram que fossem os deuses venerados com representações cénicas. Segundo o bispo de Hipona, «foi bem em vão que Cícero, [no De Republica, IV, 9.] quando falava dos poetas, exclamou. “Quando lhes chegam o clamor e os aplausos do povo, como se de um grande e sábio mestre se tratasse— que trevas se espargem! que terror que inspiram! que paixões que ateiam!”» Veja-se J. Dias Pereira (1996), *A cidade de Deus – Santo Agostinho*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. I, pp. 223-229.

– E asi estas cousas não podem ter nomes de [...] / quanto mais que todos se compoem por respeitos E razões / dignas da <poesia> Bem delicada E elegante/mente faz sobre isto hum discurso aquele nosso / lume da eloquencia, insigne E dignissimo Bispo / do Algarve dom Jeronimo Osorio E resumindo / o que elle dis mais copiosamente / se resolve em que os poetas disem dos homens o que elles ouuerão / <E deuião> de ser: «Osório da Fonseca (D. Jerónimo) – Humanista e teólogo português (Lisboa, c. 1514 – Tavira, 20.8.1580).» Apud A. Costa Ramalho (2001): 1079 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 21. Foi um ilustre defensor das disposições paradigmáticas da poesia como formadora de homens. Ao recorrer à opinião valizada de D. Jerónimo Osório, o 5.º conde da Castanheira sabia que não correria riscos em tempos de censura inquisitorial. Assim e apesar das opiniões de Platão, de Cícero e de Santo Agostinho sobre os malefícios da poesia imitativa, o preceptista estaria livre de qualquer ataque, pois a sua opinião estava portanto legitimada pelo saber de um grande religioso e humanista português.

«Tradicionalmente aceitava-se a data de 1506, proposta pelo sobrinho do humanista, Dr. Jerónimo O., na *Vita* incluída nos *Opera Omnia* do tio, publicados em Roma, em 1592. Mas Luís de Matos propôs, num artigo de 1948, o ano de 1514 como o do seu nascimento. E reiterou a proposta no seu livro *Les Portugais à l’Université de Paris: entre 1500 et 1550*, Coimbra, 1950, p. 85.

Estudou em Salamanca, Paris e Bolonha. Em Itália conheceu Sadoletto, Bembo e outros humanistas. Em 1537, D. João III nomeou-o professor de Sagrada Escritura na Univ. de Coimbra, onde ensinou durante três anos. Arceediago de Évora (1560) e bispo do Algarve, com sede em Silves (1564), e mais tarde em Faro (1577), notabilizou-se como escritor novilatino, alcançando reputação europeia. Foi sem dúvida o português do seu tempo mais conhecido internacionalmente nos meios cultos, correspondendo-se com algumas das figuras intelectuais mais gradas da Europa. A circunstância de escrever excelente latim facilitou o conhecimento directo da sua obra literária, escrita no idioma internacional da gente culta, e tornou mais fácil a versão dos seus livros, sucessivamente reimpressos no estrangeiro, para diversas línguas modernas. Montaigne (*Essais* I, cap. 14) dele escreveu: “bispo Osório, o melhor historiador latino da nossa época”. A qualidade do seu latim foi motivo de admiração, inveja e controvérsia em Inglaterra, onde era muito lido, sobretudo entre os humanistas da Univ. de Cambridge, colaboradores da Reforma da rainha Isabel I. Com um deles (W. Haddon) travou polémica, quando publicamente aconselhou a soberana a voltar à Igreja Católica (1562). Os últimos anos da sua vida foram amargurados por questões com o poder civil, na sua diocese, e pela previsão do desastroso resultado da aventura africana de D. Sebastião, que desaconselhou em correspondência chegada até nós. O seu livro mais conhecido modernamente é a história do reinado de D. Manuel em latim, publicada em 1571, e baseada (embora com independência) na *Crónica d’El – Rei D. Manuel* (1566) de Damião de Góis.» Apud A. Costa Ramalho (2001): 1079-1080 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 21. Foi muito chegado ao infante D. Luís, irmão de D. João III, foi seu secretário e preceptor do seu filho D. António, prior do Crato.

– Ulises os seis acontecimentos E desastres os naufragios, os perigos de Scila E Caribdis: Alusão a um episódio da *Odisseia de Homero*. Segundo a mitologia, Cila [...] «é um monstro marinho, emboscado no estreito de Messina (na costa itálica): trata-se de uma mulher cujo corpo, na parte inferior, está rodeado de cães, seis animais ferozes que devoram tudo o que lhes passa ao alcance. / Quando o navio de Ulisses passou junto à gruta onde este monstro se encontrava emboscado, os cães saltaram e devoraram seis companheiros do herói: Estésio, Orménio, Ânquilo, Órnito, Sinopo e Anfínomo. / Na *Odisseia*, Cila é dada como filha de uma deusa, Crateis. Noutras obras, o pai chama-se Trieno, ou então Fórcis, o deus marinho. Outras genealogias dão-na como filha de Forbas e Hécate, ou

então desta e de Fócis. Tal como acontece com a maior parte dos monstros mitológicos, dizem-na também filha de Tífon e Equidna, ou de Lâmia. / As tradições divergem igualmente sobre as condições em que Cila se tornou o monstro horroroso na *Odisseia*. Ovídio conta que Glauco amava Cila e, por isso, recusou o amor de Circe. Irritada, a feiticeira quis vingar-se da rival e misturou ervas com poderes mágicos na água da fonte onde ela se banhava. Cila transformou-se imediatamente: a parte de cima do corpo ficou igual, enquanto das suas virilhas nasciam seis cães horrorosos. Dizia-se também que Posídon estava apaixonado pela jovem e que Anfitrite, cheia de ciúmes, pedira a Circe que transformasse desse modo a infeliz. Ou então contava-se que Cila, apaixonada por Glauco, se recusou a dar ouvidos à paixão de Posídon, que assim a castigou. / Por vezes, atribuía-se a morte de Cila a Hércules. Quando o herói atravessou a Itália meridional, no regresso do país de Gérion, Cila devorou um certo número de bois que ele trazia consigo. Por isso, Hércules entrou em luta com ela e acabou por matá-la. Em seguida, porém, com a ajuda de archotes acesos, Fócis devolveu a vida à filha por artes mágicas.» *Apud* Victor Jabouille (1992): 88-89 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel. «**Caribdis**. No rochedo que, perto de Messina, se estende ao longo do estreito que separa a Itália da Sicília, vivia outrora um monstro de nome Caríbdis. Era uma filha da Terra e de Posídon. Durante a sua vida como ser humano, tinha-se revelado de uma voracidade extrema. Quando Hércules passou nesta região, levando consigo os rebanhos de Gérion, Caríbdis roubou-lhe alguns animais e devorou-os. Zeus castigou-a, fulminando-a com um raio e precipitando-a no mar, onde se transformou em monstro. Caríbdis absorvia três vezes por dia uma grande quantidade de água do mar, arrastando para as suas fauces tudo o que flutuava. Deste modo, engolia os navios que se encontravam nestas paragens. Depois, expelia a água que tinha absorvido. Quando Ulisses passou o estreito de Messina, da primeira vez escapou ao monstro; mas depois do naufrágio que se seguiu ao sacrilégio cometido contra os bois do *Sol*, [...] foi arrastado, sobre o mastro do navio naufragado, pela corrente de Caríbdis. Teve, todavia, a habilidade de se agarrar a uma figueira que crescia à entrada da gruta onde o monstro estava escondido. Depois, quando o mastro, vomitado por Caríbdis, voltou a sair, Ulisses agarrou-se a ele e prosseguiu viagem. A um tiro de arco de Caríbdis, do outro lado do estreito, havia outro monstro à espreita dos navegantes: era Cila. [...]» *Apud* Victor Jabouille (1992): 74 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, p. 74.

– **Achiles filho de Thetis [memnim ?] da aurora**: «A lenda de Aquiles é uma das mais ricas da mitologia grega e uma das mais antigas. Ficou célebre principalmente por causa da *Iliada*, cujo assunto é, não a tomada de Tróia, mas a cólera de Aquiles que, no decurso desta expedição, quase ia causando a perda do exército grego. Deste modo, o poema épico mais lido de toda a Antiguidade contribuiu para a popularização das aventuras do herói. Outros poetas e as lendas populares apoderaram-se da sua personagem e tentaram completar o relato da sua vida, inventando episódios para preencher as lacunas dos relatos homéricos. Desta forma, foi-se criando, pouco a pouco, um ciclo de Aquiles, sobregarregado de incidentes e de lendas, frequentemente divergentes, e que inspirou os poetas trágicos e os poetas épicos de toda a Antiguidade, até à ópera romana. [...] Aquiles era filho de Peleu, que reinava sobre a cidade de Ftia, na Tessália. Descendente, em linha directa, da raça de Zeus, pelo lado do pai, e a sua mãe é uma deusa, Tétis, filha de Oceano, o deus do Oceano. [...]» *Apud* Victor Jabouille (1992): 35-36 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, p. 35 e ss.

– **Thetis**: António de Ataíde refere-se a «**TÉTIS**. (Θέτις.) Tétis é uma das Nereides, filhas de Nereu, o Velho do Mar, e de Dóris. É, por consequência, uma divindade marítima e eterna, a mais célebre de todas as Nereides. Existe, todavia, uma tradição obscura que apresenta Tétis como filha do Centauro Quíron.

Tétis foi educada por Hera, do mesmo modo que esta havia sido por Tétis (a filha de Úrano e Geia, Θηθύς.) Explicam-se muitos episódios da sua lenda pelos laços de afeição que uniam a Nereide à esposa de Zeus. É Tétis, por exemplo, quem recolhe Hefesto, quando este é precipitado por Zeus do alto do Olimpo por ter pretendido intervir a favor de Hera (v. *Hefesto*, e as variantes). É ela quem, por ordem de Hera, toma o leme da nau *Argo* durante a travessia das Simplégades. Por fim, segundo certos mitógrafos, recusa o amor de Zeus, quando este se quis unir a ela, para não contristar Hera. Outras tradições, é um facto, interpretam este episódio de outro modo e contam que Zeus e Posídon pretenderam conquistá-la até ao dia em que um oráculo de Témis revelou que o filho que nascesse de Tétis seria mais poderoso que o pai. Os dois grandes deuses não insistiram e apressaram-se a entregá-la a um mortal. Outras fontes, ainda, atribuem este oráculo a Prometeu, que teria precisado que o filho nascido dos amores de Zeus e Tétis seria um dia o senhor do Céu. De qualquer modo, tornada inacessível para os deuses, Tétis apenas podia desposar um mortal. Quíron, um Centauro, teve conhecimento do caso e apressou-se a aconselhar o seu protegido Peleu a aproveitar a ocasião para desposar uma divindade. Mas esta criou-lhe muitas dificuldades. Como todas as divindades marítimas, Tétis possuía o dom de se transformar e utilizou-o. Peleu conseguiu, contudo, vencê-la e desposá-la (v. *Peleu*).

Sobre o nascimento de Aquiles e as tentativas de Tétis para lhe obter a imortalidade, v. *Aquiles*. Estas tentativas conduziram à ruptura do casamento entre Tétis e Peleu, mas não foi motivo para a Nereide se desinteressar pelo filho. Quando este completou nove anos e o adivinho Calcas as informou de que Tróia não poderia ser conquistada sem o auxílio de Aquiles, Tétis, que sabia que Aquiles encontraria a morte diante da cidade, levou-o para o palácio de Licomedes, em Ciro, e dissimulou-o entre as jovens. Mas Aquiles não pôde escapar ao seu destino e partiu para a guerra, Tétis tentou, então, protegê-lo por todos os meios, mas o seu esforço foi em vão. Deu-lhe um companheiro destinado a evitar-lhe os erros fatais (v. *Tenes*). Tétis proibiu-o de desembarcar em primeiro lugar na

costa troiana, visto que o primeiro herói a desembarcar seria também o primeiro a morrer. Deu-lhe armas, e, depois da morte de Pátroclo, fez com que lhe fossem fabricadas outras por Hefesto, que lhe era inteiramente devotado. Finalmente, consolou-o em todos os momentos graves da sua existência. Tentou, nomeadamente, impedi-lo de matar Heitor, porque ele próprio morreria pouco tempo depois.

Mais tarde, morto Aquiles, Tétis interessou-se igualmente por Neoptólemo, que era seu neto. Aconselhou-o a não regressar com os outros aqueus e aguardar alguns dias em Tenedos, salvando-lhe, assim, a vida (v. também *Molosso*). *Apud* Victor Jabouille (1992): 444-445 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

De acordo com a mitologia existe também uma outra Tétis: «**TÉTIS**. (Θηθύς.) Tétis é uma das divindades primordiais das teogonias helénicas. Personifica a fecundidade “feminina” do mar. Nascida dos amores de Úrano e de Geia, é a mais jovem das Titânides (v. quadros 6, p. 105, e 14, p. 182). Desposou Oceano, um dos seus irmãos (v. *Oceano*), de quem teve um grande número de filhos, mais de três mil, que são todos os rios do mundo. Tétis criou Hera, que lhe confiou Reia (também ela uma Titânide), durante a luta de Zeus contra Crono (v. *Hera*). Como testemunho do seu reconhecimento, Hera conseguiu reconciliar Tétis com Oceano, após se terem zangado.

A morada de Tétis é geralmente situada no Extremo Ocidente, para lá do país das Hespérides, na região onde, todos os fins de tarde, o Sol termina o seu curso.» *Apud* Victor Jabouille (1992): 445 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

– **Júpiter**: «Júpiter é o deus romano assimilado a Zeus. É por excelência o grande deus do panteão romano. Surge como a divindade do céu, da luz divina, das condições climatéricas, e também do raio e do trovão. Em Roma, reina sobre o Capitólio, que lhe é especialmente consagrado, e mais particularmente sobre o seu cume sudeste (o *Capitolium* propriamente dito). Virgílio conta como, outrora, esse lugar estava coberto de carvalhos (árvore especialmente consagrada a Júpiter) e como os pastores sentiam confusamente uma presença divina nesses rochedos. Antes do domínio de Roma, todavia, o culto principal da confederação latina era dirigido a Júpiter “Latial”, cujo santuário não estava em Roma, mas no cume do actual monte Cavo, uma montanha arborizada que domina o sistema de lagos albanos (lago de Nemi e lago de Albano). Júpiter Capitolino é, em larga medida, o herdeiro deste Júpiter mais antigo, deus supremo da confederação das cidades latinas. [...]

No Capitólio romano, Júpiter tinha vários cultos: o mais célebre, aquele que acabou por fazer desaparecer os outros, o culto de Júpiter *Optimus Maximus*, não é o mais antigo. Foi transportado, em data relativamente tardia, do Quirinal para o Capitólio, simultaneamente com as duas outras divindades da Tríade, Juno e Minerva. Anteriormente, havia no Capitólio um santuário de Júpiter Ferétrio, atribuído a Rómulo e onde se consagrava os despojos “opimos”, as armas de cada chefe inimigo morto em combate pelo chefe romano. O templo de Júpiter Ferétrio era tido como um dos mais antigos, se não mesmo o mais antigo de Roma. Dizia-se que tinha sido Rómulo quem nele consagrou os primeiros despojos opimos: os do rei Ácron; guardou-se depois a lembrança de uma segunda consagração, a que Aulo Cornélio Cosso fez, em 426 a. C., dos despojos do rei de Veios, Tolúmnio.

Atribui-se também a Rómulo a fundação de outro santuário de Júpiter, no qual o deus era invocado sob o epíteto de *Stator*. Explicava-se esse nome através de uma lenda de forma histórica. Durante a batalha que pôs em confronto os Romanos de Rómulo e os Sabinos, cujas mulheres tinham sido raptadas, os Sabinos estavam em vantagem e repeliam os Romanos do Forum. Então Rómulo, levantando as armas em direcção ao céu, prometeu a Júpiter erigir-lhe um templo no exacto local em que se encontrava, se conseguisse sustar o inimigo. Este começou imediatamente a recuar e foi expulso. Rómulo cumpriu a sua promessa. O templo de Júpiter *Stator* (*qui sistit*, que para) elevava-se no sopé do Palatino, no local onde, mais tarde, se havia de construir o Arco de Tito. Uma lenda análoga é divulgada em data posterior: teria sido Marco Atílio Régulo quem teria feito uma promessa semelhante a que se atribuiu a Rómulo, durante um combate contra os Samnitas (em 294 a. C.).

Como deus do raio, Júpiter é invocado sob o epíteto de *Elicius* (do verbo *elicere*, atrair). É ele quem *atrai* o raio do céu e, sobretudo, quem permite ao feiticeiro fazê-lo descer. É a Numa, o rei mágico, que se atribui a introdução deste culto.

Com o desenvolvimento e fortalecimento das estruturas políticas da cidade da cidade romana, Júpiter ocupou um lugar cada vez mais importante na religião romana. Ele surge como o poder supremo, o “presidente” do Concílio dos Deuses (os *Dii Consentes*), aquele de quem emana toda a autoridade. É possível que esta concepção, que deve muito à sua assimilação com Zeus, tenha sido influenciada, na sua origem, pelas ideias religiosas etruscas. Esta proeminência de Júpiter tem o seu correlativo na categoria reconhecida ao seu sacerdote, o flâmine *Dialis*, cuja mulher é a *flaminica* de Juno. O casamento do flâmine e de sua mulher simboliza a união do casal divino; deve ser celebrado segundo os ritos mais solenes e não pode ser dissolvido pelo divórcio. Coberto de honras, o flâmine *Dialis* está limitado por toda uma série de interdições muito complexas que provam a antiguidade da sua função.

Deus do Capitólio, Júpiter é, durante a República, a divindade a quem o cônsul, quando entra em funções, oferece antes do mais as suas orações. É a ele que os triunfadores trazem em procissão solene a sua coroa triunfal, é a ele que consagram as vítimas rituais (tours brancos). Júpiter é o garante da fidelidade aos tratados; ele preside às relações internacionais por intermédio do Colégio dos *Feciales* (Feciais). Na concepção que se fazia dele, cada vez se tornam menos sensíveis as suas antiquíssimas atribuições “meteorológicas”, cuja recordação se conserva apenas em algumas expressões como *sub dio*, “ao ar livre”, etc.

Com o Império, os imperadores colocam-se de bom grado sob a protecção de Júpiter, e alguns querem mesmo passar por ser uma encarnação do deus. Augusto, por exemplo, o primeiro imperador, pretendia ter sonhos enviados directamente pelo deus e contava de boa vontade como tinha sido milagrosamente protegido da queda de um raio, aquando da guerra que mantinha em Espanha contra os Cântabros: o pequeno escravo que caminhava à frente da sua liteira, com um archote na mão, tinha morrido, enquanto ele próprio, no interior da liteira, tinha sido poupado. Como agradecimento, Augusto tinha mandado erigir no Capitólio um templo a Júpiter Tonante. Mais tarde, Calígula arrogou-se o direito aos dois sobrenomes de Júpiter Capitolino, *Optimus Maximus*, o Melhor e o Maior, e ligou, através de uma passagem directa, o seu palácio do Palatino ao santuário capitolino do deus.

Em cada cidade de província, o primeiro cuidado dos arquitectos romanos era erigir um Capitólio semelhante ao de Roma, onde Instalavam a Tríade, no centro da qual imperva Júpiter. Assim, o deus representava o laço político entre a cidade-mãe, Roma, e as cidades-filhas, que eram a sua imagem em ponto pequeno.» *Apud* Victor Jabouille (1992): 261-262 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

## Fólio 23

– **Lucano**: «**Lucano (Marco Aneu)** – Poeta épico latino (Córdova, 3.11.39 - Roma 30.4.65). Nascido em Espanha, veio para Roma aos sete meses de idade. Era neto de Séneca, o *Rhetor*, por seu pai, e, por sua mãe, de um famoso orador cordovês, de quem herdou o sobrenome, e sobrinho de Lúcio Aneu Séneca (Marcial, I, 61, 7), prof. e ministro do imperador Nero e o mais conhecido escritor da época. M. L. L. recebeu a educação do seu tempo, dada pelos melhores mestres e fomentada por uma tradição familiar das mais estimulantes. Insistia essa educação na oratória ou retórica e na formação filosófica. Esta última foi-lhe transmitida pelo estóico Cornuto. E de ambas, retórica e filosofia estóica, ficaram marcas evidentes na sua obra poética. Quanto estudava em Atenas, foi chamado por Nero para o círculo dos seus amigos e nomeado questor, possivelmente ainda antes da idade legal. Mas as boas relações com o imperador não duraram muito, talvez pela inveja literária de Nero que acabou proibindo M. L. L. de recitar publicamente as suas obras (Tácito, *Anais*, XV, 49). O poeta em breve se viu envolvido na conspiração contra Nero, organizada, em 65, por Pisão (Suetónio, *Vita Lucani*). Descoberto, foi forçado a suicidar-se abrindo as veias (Tácito, *Anais*, XV, 70).

Apesar de ter morrido com 26 anos incompletos, compôs obras variadas em prosa e verso (Estácio, *Silvas*, II, 7), das quais chegou até nós a mais importante, o poema *Da Guerra Civil*, também chamado *Farsália*. Nele trata M. A. L. em 10 livros, da disputa armada, entre César e Pompeu, culminando na batalha de Farsalo (VII), seguida do assassinio de Pompeu, no Egipto (VIII), da guerra de Alexandria e da perseguição a Catão (X). O poema ficou incompleto e a sua composição mostra uma evidente simpatia pela causa de Pompeu (VIII, 635-636; 663 e ss.; 806 e ss.) que é identificada com o a do Senado romano. O poeta afirma-se advogado da facção pompeiana entre os seus futuros leitores (VII, 213). Também é possível notar na *Farsália* um progressivo endurecimento da posição de M. A. L. contra o regime imperial. Na verdade, se no começo se encontra um elogio de Nero (I, 33-66), no decorrer da acção, M. A. L. não perde oportunidade de valorizar aos olhos do leitor as figuras cimeiras da república aristocrática, como Bruto ou Catão. A má vontade contra César é a nota dominante, mas aqui e além os seus méritos de extraordinário militar sobressaem inesperadamente de entre os factos narrados. O poema tem um carácter marcadamente factual, mostrando-se M. A. L. bem documentado historicamente. A falta de uma história fictícia, apoiada na participação interessada dos deuses, i. é., a ausência da construção mitológica tradicional das epopeias, faz da *Farsália* uma crónica metrificada em hexâmetros dactílicos, difícil de caracterizar como oema épico.

Todavia, não é obra desprovida de atractivos. Com efeito, como poeta *doctus*, na tradição já antiga do alexandrinismo romano, M. A. L. instrui e distrai o leitor com dissertações sobre história, geografia, etnologia, mitologia, etc., compostas com vivacidade epigramática, notável sobretudo nos muitos e variados discursos que animam a narração. Também não faltam outros ingredientes tradicionais da epopeia, como as profecias e os sonhos (VII, 7 e ss.). Nos discursos brilha a formação retórica do autor, cujo virtuosismo pode ocasionalmente, por excesso, raiar pelo mau gosto (VI, 153-154) para a sensibilidade do leitor moderno. De M. A. L. escreveu justificadamente Quintiliano (X, i, 90) que era “modelo mais para o orador que para o poeta”. O sobrenatural pode ser degradado ao nível da feitiçaria das bruxas da Tessália (VI, 430-830), e os deuses são julgados céptica e criticamente (VIII, 458-459), afirmando o poeta a sua inexistência e o primado do acaso (VII, 445 e ss.). Com as suas qualidades e os seus defeitos, a *Farsália* é um livro cuja leitura prende, ainda hoje, ao transmitir ao leitor, em acentos trágicos, os horrores da guerra civil. A descrição dos combates acentua pormenores hediondos da luta fratricida: carnificinas em que os adversários perdem os membros em golpes sucessivos e o sangue jorra por feridas múltiplas minuciosamente descritas. Tudo realçado por um gosto barroco, e quiçá espanhol, do lúgubre e do sanguinolento, por sua vez, um reflexo da voga contemporânea dos espectáculos cuentos do circo. A Idade Média tratou M. A. L. como historiador. Assim sucede na *Vida e Feitos de Júlio César*, ms. quatrocentista português, traduzido do francês, em que alguns dos trechos mais dramáticos vêm da *Farsália*. Há reminiscências de M. A. L. em Dante e nos poemas de Camões e de Ercilla, sobretudo em *La Araucana*, deste último. A *Pharsalia* era um livro de leitura obrigatória no Colégio das Artes em Coimbra, no séc. XVI. Dele há reflexos no *De Gestis Mendi de Saa* de José Anchieta, um dos mais inspirados poemas novilatinos do Humanismo em Portugal. Ainda o romântico inglês Shelley o leu e imitou.»

– **Caesar: «César (Júlio)** – General romano, homem de Estado, orador, historiador e memorialista, polemista, gramático (c.101-44 a. C.). É uma das figuras cimeiras da História Universal e é uma das suas personalidades mais ricas, mais complexas e mais versáteis. O currículo público de C. desenha-se, na sua linha mestra, como ascensão de chefe político a chefe militar e de chefe militar a ditador fundador do império mais organizado e mais sólido que até hoje existiu. Mas, ao contrário de Alexandre, segundo Plutarco e Suetónio, o ídolo dos seus sonhos, de Alexandre aos 30 anos cosmocrator por mérito de conquista, a carreira de C. não é fulgurante. Quando a ditadura de Sila está no apogeu, ele entra no seu vinténio. Descendente de família patrícia, de há muito decaída, foi nele muito profunda a acção educativa da mãe, Aurélia, como antes o fora a de Cornélia sobre os Gracos e o será depois a de Átia sobre Augusto. A sua primeira juventude decorre nos meios políticos marianistas e é espiritualmente alimentada pela cultura grega. Temeroso de Sila, de 81 a 78, alista-se no exército, servindo na Ásia. Mas desaparece a sombra do ditador, regressa à Itália. Entre 77 e 68, o ano em que exerce a questura em Espanha, a sua actividade revela-se como um misto de cálculo, acusando o cônsul Dolabela de *repetundis*, de aprofundamento cultural, estudando retórica em Rodas, de exercício da milícia, participando na 3.ª guerra contra Mitridates e organizando golpes de mão contra os piratas, de luta contra a oligarquia senatorial, ao lado de Pompeu e Crasso, que, em 70, suprimem a constituição silana. De regresso a Roma, depois da questura em Espanha favorece a agitação da Gália Transpadana reivindicativa do direito de cidadania. Em 68, com aquela audácia que será sempre um dos segredos do seu êxito, ao fazer o elogio fúnebre de sua tia, Júlia, viúva de Mário, ele proclama a sua ascendência real e divina – real, por via materna, de Anco Márcio; divina, por via paterna, de Júlio, filho de Eneias, filho de Vénus -, ao mesmo tempo que celebra o grande chefe, desaparecido, do partido democrático, um *homo novus*. Em 67, defende no Senado a Lei Gabínia, que dava a Pompeu, em cuja família ele entrara casando em segundas núpcias com sua filha, o comando único na guerra contra os piratas. Em 65, já edil curul, gasta somas fabulosas em grandes festas e obras espectaculares, visando ganhar assim o favor popular. Mas, endividado, procura, de acordo com Crasso, obter um comando extraordinário destinado a reduzir o Egipto a província romana. Falhado o projecto, protege, ainda de acordo com Crasso, a primeira tentativa revolucionária de Catilina, ocorrida também em 65. Entre 65 e 63, ano da sua eleição como “pontífice máximo” e da sua designação para a pretura, a sua actividade partidária atinge as raiais da demagogia, não sem cautelas: absolvendo Catilina na *quaestio de sicariis*, sugerindo ao tribuno S. Rulo uma lei agrária que só a eloquência de Cícero consegue impedir, votando contra a pena de morte dos conjurados pedida por Catão. Com essa actividade demagógica, conduzida sempre em entendimento com Crasso, c. tentava contrabalançar tanto a influência de Pompeu, que breve regressaria vitorioso do Oriente, como minar o prestígio da oligarquia senatorial e da burguesia dos *equites*, agora defendidas pela palavra e o talento do *homo novus* de Arpino. Em 62, Pompeu regressa a Roma. C., pretor, apressa-se a secundar a vaidade do “general feliz”, propondo que, para aniquilar os restos da conjuração de Catilina, ele entre no *pomerium*, recinto sagrado da urbe, à testa das suas legiões. O projecto não vai por diante e, com a explosão do escândalo das mulheres de Pompeu e C., acusadas de adultério, e o seu repúdio pelos maridos – “nem sequer a suspeita deve aflorar a mulher de César”, teria este declarado -, C. parte para a Espanha como propretor, não sem que antes Crasso tivesse feito calar os seus credores mediante quantias enormes. Dispondo de três legiões, C. submete várias tribos rebeldes, desenvolve o empório de Gades (Cádiz) e refaz as suas finanças. De volta a Roma, obtém o triunfo (60). Ao tempo, Pompeu está em dificuldades, dado que não goza de grande influência nos comícios. É o momento para que os três homens, que gozam do poder real, se ponham de acordo.

*O Primeiro Triunvirato*. Esse acordo entre Pompeu, Crasso e C., sendo anticonstitucional, teve de conservar-se, teoricamente, secreto. Por ele, “os três homens” distribuíam entre si os governos das províncias, as dignidades consulares e outros poderes do Estado, as forças militares. Como que a selar o pacto, surgem novos arranjos familiares: Pompeu casa, em quartas núpcias, com Júlia, filha de C., e C. casa, em terceiras, com Calpúrnia, filha de Calpúrnio, político fiel aos triúnviros, depois a eleger para a suprema magistratura. Fruto imediato do acordo é o consulado de C. para 59, que ele governa, na prática, sine colega – “era o ano, dizia-se, de Júlio e de César” – saem duas leis agrárias tendo uma delas como objectivo favorecer os veteranos de Pompeu, os “actos” deste são ratificados e, sobretudo, é votada a Lei Vatínia, mesmo contra a vontade do Senado, que confere a C. o comando proconsular da Gália Cisalpina e do Ilírico, por cinco anos, com direito a dispor de três legiões. Uma vez aprovada a lei, o Senado acrescentou uma 4.ª legião e um 3.º território: a Gália Narbonense. Será esta um dos seus principais títulos de glória.

*A Campanha das Gálias (58-50)*. Em princípios de 58, confiados os seus interesses na urbe a Pisão e a Clódio, C. parte para a sua “província”. Pouco depois, não se sabe se premeditadamente se a convite das tribos, em luta umas com as outras ou temerosas das invasões germânicas, o general iniciará as operações que alargarão as fronteiras do império até ao Reno e ao Atlântico e estabelecerão uma testa de ponte na Grã-Bretanha, dando assim origem remota à deslocação do eixo da história da linha horizontal E-O para a linha vertical N-S. Esse feito, resultado da aliança, no mesmo homem, do grande estratega e do grande político, realiza-se em duas fases: uma 1.ª fase em que C. tem toda a iniciativa das operações: até 55; uma 2.ª fase, em que a iniciativa pertence ao inimigo: até 50. Antes, porém, de as traçar, convém dizer algo sobre a situação do território. O espaço compreendido entre os Pirinéus e o Reno e entre o Atlântico e os Alpes encontra-se dividido em quatro zonas: 1) a “província” romana da Gália, depois de Augusto chamada Narbonense, compreendendo um largo corredor ao longo do Mediterrâneo entre a Itália e a

Espanha; 2) a Bélgica, entre o Reno e o Sena; 3) a Céltica, entre o Sena e o Garona; 4) a Aquitânia, ao S do Garona. Nesse espaço vivem mais de 10 milhões de *habs.*, divididos em 90 povos, que C. designa de *civitates*, frequentemente em luta umas com as outras, embora exista um certo sentimento comum gaulês, obra dos druidas. Uma vez começadas as operações, C. procura agir, a um tempo, com a máxima rapidez e a máxima segurança. Se o não tinha claro desde 59, o plano de conquista das Gálias impõe-se-lhe sobre o terreno. Para erguer um pedestal de poder e de glória, pelo menos igual ao de Pompeu, e para ganhar para Roma um mundo rico em homens, guerreiros e artesãos, e rico em terras para o *ager publicus*. Um mundo mais facilmente moldável que o do Oriente ao génio do “Povo rei”. Começa por apresentar-se como libertador dos Gauleses ameaçados pelos invasores germânicos. Intima o seu chefe, Ariovisto, a cingir-se às cláusulas do Senado e, ante a recusa, bate-o na Alsácia Superior, obrigando-o a repassar o Reno. As tribos belgas, sentindo a proximidade e a premura das legiões, reagem. C. marcha contra elas e derrota-as (57). No mesmo ano, P. Crasso, seu lugar-tenente, bate os Armóricos da costa e, em 56, submete também os Aquitanos. Não ainda volvido o triénio, C. comunica ao Senado e faz orquestrar pelos seus propagandistas a ideia de que a guerra está terminada, só faltando descer sobre a nova província a cobertura política e jurídica. Era cedo de mais. C. obedece a razões tácticas. Os seus inimigos do partido senatorial e os seus rivais no triunvirato não lhe dão tréguas, apesar das suas descidas, cada ano, à urbe. Os últimos encontram-se com ele, em Luca, da reunião saindo um novo arranjo tornado público: Pompeu e Crasso serão cônsules em 55, obtendo depois, cada um, o respectivo *imperium proconsulare* por cinco anos: o 1.º, na Espanha; o 2.º, na Síria; ele verá o seu prorrogado por mais cinco anos. Em 55 e 54, com a Gália relativamente pacificada, C. faz as célebres expedições à Germânia e à Grã-Bretanha. Em 54 estala a revolta geral dos Belgas, que C. sufoca em poucos meses. Em 53, quando as legiões já se encontram distribuídas pelos quartéis de Inverno, eis que, inesperadamente, explode uma insurreição de todas as tribos *c[on]o* mandada pelo arverno Vercingétorix. C. está na Cisalpina mas, com rapidez fulgurante, cai sobre o coração da revolta, pretendendo dismantelar os planos do inimigo. Sofre um desaire em Gergóvia e evita a batalha campal que ele oferecia. Esta dá-se, finalmente, ao lado de Alésia, c. Dijon. Derrotado, Vercingétorix retira-se para dentro das poderosas fortificações, ao mesmo tempo que faz um apelo a toda a Gália. C. prepara o seu dispositivo de modo a cercar os 80 000 do interior e enfrentar as hordas dos 250 000 assaltantes. Postas estas em debandada, Vercingétorix entrega-se (Setembro de 52). A pacificação é lenta mas C., usando ora da crueldade mais arbitrária ora da clemência mais generosa, consegue-a.

*A guerra civil.* Em 54, tinha desaparecido Júlia, quebrando-se assim o vínculo familiar entre Pompeu e C. Em 53, tinha desaparecido Crasso, o fiel da balança entre os dois rivais. Estes ficam sós, em campo, senhores do poder que lhes dá o *imperium militare*. Pompeu apoia-se na oligarquia senatorial, aspirando a ser a sua espada e o seu *princeps*; C. apoia-se no partido popular e nos seus tribunos, visando a uma ditadura de sinal contrário à ditadura de Sila. Antes da *ultima ratio*, que é a força, vai travar-se uma dura e subtil batalha política. Pela Lei Pompeia-Licínia de 55, fruto do encontro de Luca, era vedado ao Senado deliberar sobre a sucessão de C. antes do início do seu último ano de governo. Este, contrariamente ao parecer de Mommsen, expirava no dia 1.3.50. Em 52, uma outra lei autorizava C. a candidatar-se ao consulado mesmo ausente de Roma. C. esperava assim manter o *imperium* até 49, ano em que podia ser eleito para 48. Esta pretensão é que faz surgir o conflito. Conflito jurídico mas envolvendo problemas muito reais: durante o cargo, nunca o magistrado podia ser arguido em juízo. Se C. depusesse o seu, era provável que a acusação de algum dos *optimates* o perseguisse. Por outro lado, licenciando as legiões, encontrar-se-ia inferior a Pompeu. Este, uma vez senhor da situação em Roma, faz votar duas leis que tiram toda a eficácia às de 55 e 52, que favoreciam C. Este protesta, mas quase em vão. Depois de uma série de disposições, em que, se é salva a legalidade, não raro é ferida a equidade, o conquistador das Gálias termina por ser declarado *inimigo público* sem autêntica deliberação do Senado. O cônsul Marcelo encarrega-se de executar o *senatus consultum ultimum*, contra C. Este, que dera provas de grande habilidade para não ser vítima, ante a opinião pública, de responsável pela guerra civil, atravessa o Rubicão pronunciando, segundo se diz, a famosa frase de uma peça de Menandro: *Alea jacta est*: os dados estão lançados (10.1.49). Pompeu e o Senado partem para o Oriente. Do ponto de vista militar, o plano de Pompeu é excelente: uma vez que a Itália é indefensável, dada a premura do tempo, importa com a ajuda da esquadra, constituir nos dois extremos do império, na Grécia e na Espanha, dois grandes exércitos e, com eles, avançar em tenaz sobre a península sufocando a rebelião. Mas Pompeu não conta suficientemente com a rapidez de C. Este, senhor da Itália em 60 dias, toma logo o caminho da Espanha, onde se encontra o nervo das legiões de Pompeu, que ele destroça em Ilerda (Lérida). De regresso, recebe a submissão de Marselha, cercada à ida. O ano 48 é o ano da decisão. Desembarca em Dyrrachium (Durazzo), onde, apesar da tentativa, falhada, de cercar Pompeu – o seu mais sério risco militar –, estabelece uma testa de ponte, logo ampliada. O encontro com Pompeu dá-se em Fársalo da Tessália, onde as suas legiões, inferiores em número mas por ele galvanizadas, derrotam as forças do Senado. Pompeu foge para o Egipto e C. persegue-o. Morto o vencido, a traição, C. vê-se, apesar disso, implicado na turbida guerra de alexndria, da qual consegue sair vitorioso, instalando Cleópatra, sua amante, no Trono dos Ptolomeus. Entretanto, Farnaces, rei do Bósforo, tinha-se revoltado contra o domínio romano, derrotando Calvino, lugar-tenente de C. Este, numa das suas marchas mais fulgurantes, avança sobre a Ásia e aniquila-o em Zela, proclamando o célebre: *veni, vidi, vici*. Em Janeiro de 46 já está em Roma, mas logo a seguir parte para a África, onde desfaz os pompeianos (Tapso). Só lhe falta submeter a Espanha, onde os filhos do vencido de Fársalo conduzem a revolta. Consegue-o em 45 na sua batalha mais árdua: Munda.

A reforma cesariana. Estende-se a vários campos, desde o calendário à política. É aqui, sobretudo, que ela é vasta e profunda, embora inacabada. Desde os Gracos que a ditadura andava no ambiente. A República, que algumas, poucas, dezenas de grandes famílias governavam, dados os princípios da anualidade e da colegialidade das

magistraturas e dada a institucionalização da revolução permanente através do tribunado da plebe, essa República, a partir de 216 convertida em instrumento da oligarquia senatorial, revelava-se inadequada às dimensões e às responsabilidades do império. Com a reforma do exército por C. Mário, um elemento novo aparece que virá perturbar ainda mais o velho jogo constitucional: o poder torna-se susceptível de passar para as mãos dos chefes militares, senhores dos seus homens, soldados profissionais a quem só interessam terras e despojos. Mário é o primeiro a aproveitar esse elemento e, mais ainda do que ele, Sila. Sila conquista o poder absoluto, que designa de *dictadura*. Porém, a monarquia, que ele sonha, falha. C. deve ter meditado muito nas razões deste fracasso. Imposta de cima para baixo e banhada em rios de sangue, a ditadura silana terminara por desgostar aqueles mesmos que dela tinham gozado. Foi com essa ideia que C. conduziu a sua política de chefe de partido a chefe do Estado, intenta fundar o seu poder sobre o *consensus Italiae*, a *concordia ordinum* e um programa de reformas sociais destinado a tornar proprietários não só os seus veteranos mas um grande número de proletários cidadãos, programa que ele trazia de longa data. Por isso, com invulgar generosidade, perdoa aos seus inimigos e evita o demagogismo desenfreado, proibindo o cancelamento das dívidas. No plano jurídico, porém, C. não quer a ditadura, à Sila, e recusa o título de *Rex*, com que a multidão o saúda: *Non Rex sed Caesar!* Desde 48, assume a ditadura militar anual e, desde 44, vitalícia, a que corresponde, no plano civil, o poder tribunício, uma e outro acrescidos da *praefectura morum*, vigilância dos costumes privados, não deixando o supremo pontificado que revestira em 63. Era, de facto, a monarquia, apenas sem o nome. Monarquia em que o monarca vai aparecendo progressivamente divinizado. Será essa uma das causas do seu assassinio nos idos de Março de 44, no Senado. Uma segunda causa será o rancor dos inimigos a quem poupou a vida, em conjunção com desilusão ressentida dos seus próprios partidários. Uma terceira causa residirá nos projectos de C.

*Projectos de C.* Em princípios de 44 a. C., 23 legiões estão de guarda nas fronteiras do império. Além disso, outras 16 legiões de 10 000 cavaleiros se treinam no campo de manobras de Apolónia (Valona). Com essas numerosas forças intenta C. realizar uma vastíssima expedição destinada a ampliar e fazer respeitar o poderio romano: destroçar os Dácios no Danúbio, descer à Trácia, passar à Bitínia e à Arménia, para daí cair sobre os Partos, que, desde a vitória sobre Crasso, em 53, se mostravam ameaçadores; derrotados estes, regressaria a Roma, pela Sarmácia, a Transdanubiana, a Transrenânia e a Gália. Projectos tão grandiosos, que exigiriam a demorada realização de três anos, não entusiasmaram a todos e apressaram a morte do seu autor.

*Historiador, orador e escritor.* “Poeta da acção”, crente na Fortuna e no seu génio próprio, C. soube contar essa mesma acção. Os *Comentários* da Guerra das Gálias e da Guerra Civil constituem a principal fonte para o estudo dessa grande viragem do Mundo Antigo. Tem-se discutido da sua veracidade. Obra apologética, sem dúvida, não será talvez justo classificá-la de obra de pura propaganda. Visando com ela defender-se e promover-se, C. não deixa de dar testemunho de si mesmo e das acções de que foi protagonista ou comparsa, utilizando para tanto, no *Bellum Gallicum*, os seus comunicados ao Senado, os relatos dos seus capitães e as suas observações ou fantasias e, no *Bellum Civile*, sobretudo a sua recordação. História, mas história de memorialista, no sentido antigo e moderno da palavra. Como história a designa Cícero, no *Brutus*, escrito em 46, referindo-se, pelo menos, ao *Bellum Gallicum*: “*nihil est in historia pura et in lustris brevitae suavius*”. E antes classificara os *Commentarii de mudi, recti et venusti* “escorreitos, rectos e belos”. Classificação certa do estilo de um homem que, sendo um vendaval de paixões, se sabe dominar na escrita de forma exemplar. De um homem que, na eloquência, segundo a voz dos antigos, vinha logo abaixo do primeiro orador romano, que tinha redigido um tratado retórico-gramatical a defender as teorias analogistas e que, breve, no *Anticatores*, iria revelar-se polemista vigoroso, “em estilo de soldado”, contra o mesmo Cícero.

FONTES ANTIGAS: Há as arqueológicas, as artísticas e as numismáticas, mas há, sobretudo, as literárias: Bruns, *Fontes Iuris Romani*; César, *De Bello Gallico*, *De Bello Civile*; *De Bello Alexandrino*; Cícero, *Epistolae*, *Pro Marcello*, *Pro Ligario*, *Pro Rege Derotaro*, *Philippicae (I-II)*; Salústio, *Catilinae Conjuratio*.» Apud Manuel Antunes (1998): 793-801 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 6. Veja-se ainda nota *supra* sobre Lucano e a posição desse poeta sobre o regime imperial.

– E clorinda nem em luis de Camois a chegada das naos aquella ilha de Venus: Referência de D. António de Ataíde ao mito da Ilha dos Amores, contado por Luís de Camões, nos Cantos IX e X de *Os Lusíadas*. Nestes cantos, é relatada a vontade da deusa Vénus em premiar os heróis lusitanos, com um merecido descanso e com prazeres divinos, numa ilha paradisíaca, no meio do oceano, a Ilha dos Amores. Desembarcados na ilha (estrofe 64 do Canto IX), os mareantes lusos podiam encontrar todas as delícias da Natureza e as sedutoras Nereidas, divindades das águas, irmãs de Tétis, com quem se podiam deleitar em divertimentos amorosos. Durante um banquete obsequiado aos Portugueses, a ninfa Sirena canta os vaticínios sobre a gente lusa que envolvem as suas imensas glórias futuras no Oriente. Em seguida, Tétis, a primeira das ninfas, encaminha Vasco da Gama para o cume de um monte "alto e divino" e apresenta-lhe, em concordância com a cosmografia geocêntrica de Ptolomeu, a "máquina do mundo", uma fábrica de cristal e ouro puro, à qual somente os deuses tinham acesso, e que se tornou igualmente numa prerrogativa para os Portugueses. Tétis faz a descrição da máquina do mundo e profetiza feitos valorosos, recompensas e prestígio ao povo português. Depois do descanso devido, os Portugueses partem da ilha e regressam a Lisboa.

– Ariosto: «Ariosto (Ludovico) – Poeta, foi o primeiro grande escritor não toscano e a expressão máxima do Renascimento italiano (Reggio Emilia, 8.9.1474 - Ferrara, 6.8.1533). Estudou direito, (1489-1494), e depois, até

1499, mergulhou no estudo das línguas e literaturas clássicas, sob a orientação de Gregório Elladio. A morte do pai (1500) pôs A. perante gravíssimas responsabilidades de família: 4 irmãos e 5 irmãs, todos mais novos do que ele. Foi servir os senhores do Estado estense em ofícios que nada tinham com o seu mundo interior. Nomeado capitão da cidadela de Canossa (1502), logo depois entra para a secretaria do cardeal Ipólito d' Este, que em 1517, nomeado bispo de Buda (Hungria), o despede por se ter recusado a segui-lo. No ano seguinte, já está ao serviço do duque Afonso d'Este. Nomeado em 1522, comissário da Garfanhana (região alpestre da Toscana, que acabava de voltar à posse dos duques d'Este, num estado lastimoso de anarquia), procurou desempenhar-se da espinhosa missão. Restituído ao sossego da sua querida Ferrara, pôde entregar-se às alegrias do lar. A sua obra-prima, o *Orlando Furioso*, vasto poema de cavalaria iniciado em 1502-1503, foi primeiramente publicado em Veneza, com 40 cantos, em 1516, retocado no enredo e refundido na linguagem na edição de 1521; e ainda revisto na matéria e levado para o primor linguístico que ainda hoje possui na edição definitiva de 1532, aumentada para 46 cantos. Retomando a linha narrativa no ponto em que deixara interrompida M. M. Boiardo no *Orlando Innamorato*. A. estruturou solidamente em quatro pontos (até servindo-se da técnica de *suspense*) a matéria imensa da sua obra: um (cantos 1-13), de inspiração amorosa, gira à volta da sedutora Angélica e de aventuras sentimentais; o tema do segundo (cantos 14-19) é, com a figura titânica de Rodomonte, a grande batalha de Paris entre mouros e cristãos; no terceiro (cantos 20-39) convergem para o episódio central da loucura de Orlando vários fios da trama narrativa, amorosos e guerreiros; segue-se a parte conclusiva (cantos 40-46), solene e grave como canto épico antigo, com a derrota dos Sarracenos, o tremendo duelo de Orlando e Rodomonte, etc. Para além daquilo que a filologia positiva tem averiguado acerca das "fontes" do *Orlando Furioso*, a verdade é que a matéria efectiva do poema são os próprios sentimentos, sonhos e aspirações do poeta: o amor e a mulher (em que recai o acento principal da obra), ternura e sensibilidade a todos os valores positivos da humanidade, um sorriso indulgente e compreensivo (visto serem todos os homens um pouco doidos), por vezes irónico e nunca corrosivo, que tudo envolve sem distinção. A transfiguração fantástica da realidade conjuga-se, intimamente, com a caracterização "natural" do elemento maravilhoso, numa concreta unidade arquitectónica, musicalmente dominada pela monumental oitava ariotesca. É o monumento imperecível no qual se interpreta a si próprio um homem que procurou transcender pela poesia a realidade da sua época. Obras (além da citada): *Os Carmina*, em latim (1493-1503); *Rimas*, em vulgar italiano; *7 Sátiras*, em tercetos (1517-1525), em geral autobiográficas; 5 comédias: *La Cassaria* (1508), *I Suppositi* (1509), *Il Negromante* (iniciada em 1509 e refundida em 1520), *Lena* (1529) e *Gli Studenti*, foi acabada e publicada pelo irmão Gabriele com o tít. de *La Scolastica*.» *Apud* Giacinto Manupella (1998): 191-192 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 3.

– Lisimaco: «**Lisimaco** – Rei da Trácia (Pela, c. 360 a. C. – Curopédion, na Lídia, 281 a. C.). Foi general de Alexandre, recebendo o governo da Trácia. Em 309 funda Lisimáquia, declarando-se rei em 306. Na batalha de 7Ipsso combate contra Antígono, ao lado de Cassandra e Seleuco. O seu domínio estendeu-se à Macedónia (288-285) e a grande parte da Ásia Menor. Aliado de Ptolomeu, casa com uma filha deste, a qual o instigaria a ordenar (284) a morte de seu filho Agatoches, facto que levou toda a Ásia Menor a uma revolta contra Lisimaco.» *Apud* M.<sup>o</sup> E. Simões Assunção (2000): 1414 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 17. Séneca no *De Ira*, Livro III, XVII faz referência à ferocidade desmesurada de Lisimaco, em relação, por exemplo, ao seu amigo Telésforo de Rodas.

– Anaxippo cómico: Cf. Pierre Grégoire (1597), *De republica libri sex et viginti*. Francofurti ad Moenum: Officina Paltheniana, Editio Germaniae Nova, p. 639. Anaxipo, contemporâneo de Demétrio Poliórctes, foi um poeta cómico do séc. IV a. C., cujas obras se perderam.

– Lacedemónios: Relativo ou pertencente a Lacedemónia, também conhecida como Lacónia; é uma unidade regional da Grécia, localizada na região do Peloponeso, tendo como capital a histórica cidade de Esparta.

– Alexandre teue mais enueja a Ulises por Ho/mero que polas uitorias: Alexandre Magno, que muito invejava Ulisses e Aquiles por terem tido quem lhe celebrasse os feitos (Homero). Cf. estrofe 156 do Canto X de *Os Lusíadas*: «De sorte que *Alexandro* em vós veja, / Sem à dita de Aquiles ter inveja.» Camões propõe-se ser o cantor dos feitos de D. Sebastião, fazendo com que o objecto da inveja de Alexandre se desloque para o Rei português.

## Fólio 23v

– Εροπαια he palavra grega εροποιαιε significa: «**epopeia** – LITER. 1. *Grega*. Embora não tenhamos nada de anterior aos Poemas Homéricos, aceita-se hoje a opinião de que uma longa tradição épica oral, vinda de tempos micénicos, os precedeu. Só assim se explica o conhecimento de factos, figuras e objectos há muito desaparecidos, apesar de haver entre eles e a data provável de composição dos Poemas (talvez o séc. VIII a. C.) a descontinuidade cultural criada pela invasão dórica e consequente perda da escrita. Se os próprios Poemas Homéricos foram ainda de improvisação oral e transmitidos oralmente durante muito tempo, se ditados por um 7aedo à medida que

compunham, ou se os primeiros a usar o novo sistema de escrita (o alfabeto, derivado do fenício, talvez no séc. VIII) são hipóteses muito controversas. A primeira, que é a de Milman Parry, explica o uso de epítetos e fórmulas, que servem para embelezar o poema e facilitar a improvisação, mediante o recurso a modos de dizer estereotipados. A própria *Odisseia* nos dá testemunho do carácter improvisado dessa poesia, através do canto do aedo Demódoco (VIII, 487-520). Um certo número de cenas típicas, como o armar de um guerreiro, duelos, concílios dos deuses, deviam fazer parte do repertório habitual, que se adaptava segundo as circunstâncias. Os poemas cantavam, em hexâmetro dactílico e numa linguagem compósita (em que avultam formas iónicas e eólicas, ao lado de um pequeno número de palavras áticas e relíquias micénicas), feitos heroicos, praticados no campo de batalha por homens superiores em força e coragem, que não se importavam de sacrificar a sua vida à glória (*Iliada*), ou a dificuldade da vitória do homem, pelo seu engenho, astúcia e coragem, sobre os inúmeros obstáculos que se lhe deparam (*Odisseia*). Todas as acções humanas estão na dependência dos deuses, a cujos concílios assistimos. Essa passagem das cenas terrenas para as olímpicas é um dos processos de variar a narrativa, a que podem juntar-se as apóstrofes, perguntas retóricas e os símiles. A narrativa, por sua vez, principiara após a invocação e proposição, lançando logo o ouvinte *in medias res*. Todas estas qualidades, a que acresce ainda a limitação do assunto (a *Iliada*, p. ex., não conta a guerra de Tróia desde o começo, mas apenas um episódio do seu último ano, com algumas semanas de duração, e termina antes da morte de Aquiles, tantas vezes anunciada, e da queda de Ílion), mostram que os Poemas Homéricos são, como se disse acima, o ponto culminante de uma longa tradição. As lendas do ciclo troiano que faltam na *Iliada* e na *Odisseia*, bem como algumas do ciclo tebano e outras ainda, serviram de tema aos poemas chamados do Ciclo Épico. Depois de estes terem sido considerados durante muito tempo posteriores a Homero, começou a rever-se a questão no séc. XIX e nos últimos decénios tem-se tentado considerar fontes da *Iliada* a *Aithiopsis*, as *Kypria*, a *Iliou persis*, e ultimamente J. A. Notopoulos propôs a anterioridade de todos, considerando que eram poesia oral. Porém, a escassez de dados em que se baseiam estas investigações (apenas temos resumos e pouco mais de uma centena de versos) aconselha a uma prudente reserva. Entre os meados do séc. VII, a poesia épica toma uma direcção diferente nas mãos de Hesíodo. Embora mantendo o metro e grande parte do vocabulário homérico (c. 4/5), as duas obras conservadas desse poeta, a *Teogonia* e os *Trabalhos e Dias*, divergem fundamentalmente pelo espírito que as anima, e que as aproxima mais da época arcaica: didactismo, individualismo, e uma axiologia alicerçada no trabalho e na justiça. A E. revive em Alexandria, no séc. III a. C., com o *Poema dos Argonautas* de Apolónio de Rodes. É discutível se é a primeira edição deste poema que é visada na crítica às E. cíclicas por Calímaco, mas o certo é que esta obra de longo fôlego constitui uma notável excepção na época. O seu protagonista é, de resto, não um chefe de estatura heroica, como Hércules (cuja participação na empresa termina logo no canto I), mas um homem que se distingue pelas suas maneiras e eloquência, sem ambições de comando nem confiança nas suas possibilidades, cheio do pessimismo e da melancolia helenística. Os deuses aparecem, mas já só como uma maquinaria divina, e apenas a análise da paixão de Medeia, no Canto III, dá vida e interesse a esta E. de estrutura episódica. Um outro surto de gosto pela E. dá-se nos sécs. IV e V da nossa era, com Quinto de Esmirna, Coluto e Trifiodoro, que retomam temas homéricos. Nesse metro se extingue ainda o poema de Museu sobre os amores de Hero e Leandro e o de Nono sobre as *Dionysiaka*.

**2. Romana.** A E. é, em Roma, um género literário nascido da imitação dos modelos gregos. Aliás, a investigação moderna, em consequência de sucessivas descobertas, sobretudo arqueológicas, tende a considerar a influência helénica como subjacente à civilização romana, desde as origens desta. Por outro lado, a tese de Niebuhr sobre a excelência de primitivas poesias  $\nearrow$ conviviais, que seriam fonte de uma épica autóctone em Roma, mostra-se insustentável. A primeira tentativa épica em Roma foi a *Odissia* de Lívio Andronico, em versos satúrnios, na qual o poeta, com rude vigor e uma certa intuição do génio linguístico do latim, verteu o poema grego. A escolha desta obra não era de todo indiferente ao panegírico da grei romana, pois os erros de Ulisses podiam servir de modelo à viagem de Eneias no Mediterrâneo, depois da queda de Tróia. Demais, não só a lenda de Eneias conhecia então certa voga mas o próprio Ulisses andava ligado à tradição lendária de alguns lugares da Itália. A mesma lenda de Eneias é seguidamente versada no *Bellum Punicum* de Gneu Névio (m. c. 201 a. C.) e nos *Annales* de Quinto Énio. O poema de Névio, de que só existem fragmentos, além da matéria lendária tratava um acontecimento histórico contemporâneo, a I Guerra Púnica. Era, como a *Odissia* de Lívio Andronico, em satúrnios. Os *Annales* de Énio retomam a lenda de Eneias, da sua fuga de Tróia e vinda para a Itália, e contam como sua filha Rhea Silvia teve do deus Marte dois filhos, Rómulo e Remo, e como o primeiro deles fundou Roma. Os acontecimentos da história de Roma, incluindo os da época de Énio, são tratados por ordem cronológica. Énio ocupava-se mais de passagem de I Guerra Púnica, já metrificada por Névio, e detinha-se longamente na II Guerra Púnica e nos seus heróis romanos. Os *Annales*, ao contrário dos dois poemas anteriores, são em hexâmetros dactílicos, o metro grego tradicional da poesia épica, a que Énio deu peculiar solenidade romana, pela redução do número de pés dactílicos. O poeta era dotado de uma alta consciência dos seus méritos, e entre os sonhos que amenizam a narração dos *Annales* não falta um em que Énio recebe a revelação de que a sua alma pertencera anteriormente a Homero e a Pitágoras. Esta crença na metempsicose é característica da filosofia pitagórica que informa o poema. A enorme popularidade dos *Annales*, lidos na escola pelas crianças, comunicou à tradição histórica romana a visão pessoal do poeta, aliás justa e equilibrada, sobre os grandes homens exaltados nos seus versos. Todavia, apesar de alguns belos trechos, a ocasional rudeza da métrica e o prosaísmo da narração acentuam as limitações deste tipo de E. que, frequentemente, não passava de história em verso e, como tal, susceptível de incorrer no reparo feito, século e meio antes, por Aristóteles (*Poética* 1451b2). Dos 30 000 versos dos *Annales* chegaram até nós c. 600. No período que vai de Énio (239-169 a. C.) a Virgílio (70-19 a. C.), houve diversas experiências de E., quer de tipo histórico (e de

intenção mais ou menos panegírica), quer de tipo mitológico. Ao primeiro pertencem o *Bellum Histricum* de Hóstio e o *Bellum Sequanicum* de Públio Terêncio Varrão Atacino (que também traduziu os *Argonautica* de Apolónio de Rodes). A este grupo pertencem ainda os poemas épicos de Cícero, nomeadamente o *De suo consulato*. De todos há apenas fragmentos, sendo mais numerosos os de Cícero. Aos poemas de tipo mitológico pertencia a *Zmyrna* de Hélio Cino, epílio à maneira alexandrina (Ἀλκίμαχο), elogiado por Catulo.

Virgílio realizou na *Eneida* a obra suprema de fusão das suas tendências, escrevendo uma E. mitológica, com excursos históricos. Estes são apresentados, sob a forma indirecta, em profecias, oráculos e senhas, na descida aos Infernos (livro VI) e na descrição dos motivos ornamentais do escudo de Eneias (livro VIII). O plano lendário em que o poeta se situa permite-lhe dar relevo ao espírito da civilização romana, formulado em grandes princípios gerais. Por outro lado, o poema presta-se a interpretações simbólicas, dado que a acção decorre no plano mitológico, mas a realidade contemporânea está sempre presente no pensamento de Virgílio. Eneias é uma prefiguração de César Augusto, membro da *gens Iulia*, descendente do troiano por lulo, seu filho. A paz com justiça para os povos dominados, que é na *Eneida* um dos postulados da missão providencial de Roma, torna-se realidade no seu tempo, quando o poder está nas mãos do novo Eneias e a *pax Augusta* se estendeu a todo o Império. Virgílio beneficiou da investigação arqueológica de Marco Terêncio Varrão e das obras de outros eruditos do séc. I a. C. Assim, alterando a cronologia de Énio, Virgílio pôde colocar entre Aeneas Silvius, filho póstumo de Eneias, e Rhea Silvia, mãe de Rómulo, uma dinastia de reis de Alba Longa, omissa em *Annales*. Também a tradição poética anterior, de Homero aos alexandrinos, e de Énio aos *neótero* romanos, foi largamente aproveitada em constantes reminiscências (sobretudo dos poemas homéricos e de Énio) e no desenho da figura de Dido (para que contribuíram principalmente os alexandrinos). O êxito da *Eneida* foi imediato e duradouro, influenciando toda a épica romana posterior e as E. do Renascimento nomeadamente *Os Lusíadas*. Depois de Virgílio, merece referência o *De Bellum Ciuili* (chamado impropriamente *Pharsalia*), em 10 livros, de Marco Aneu Lucano (39-65 d. C.). Este poema sobre as lutas entre César e Pompeu, além dos inconvenientes já apontadas às E. históricas, tem o de ser uma dissertação retórica com o intuito preconcebido de favorecer uma das facções políticas (a republicana) e de exaltar uma escola filosófica (o estoicismo). Os deuses olímpicos são substituídos pela força cega do Destino (*fatum, fortuna*). Todavia não faltam à E. de Lucano trechos emotivos e *setentiae* memoráveis. Das E. posteriores, são argumento mitológico os *Argonautica* de Gaio Valério Flaco (m. c. 92 d. C.), os poemas *Thebais* e *Achilleis* de Públio Papínio Estácio (c. 45-96) e o *De raptu Proserpinae* de Cláudio Claudiano (*floruit* 399-404). De assunto histórico são os *Punica* de Sílio Itálico (c. 26 c. 101).

**3. Na Idade Média.** A E. revela-se desde cedo como uma forma literária estreitamente vinculada aos grandes ideais e aos grandes acontecimentos colectivos, mais ou menos deformados lendariamente, dos povos europeus. Aos Germanos cabe uma prioridade inquestionável na criação da E. medieval, tendo chegado até nós, como mais antigas manifestações dessa épica germânica e nórdica o *Fragmento de Hildebrando*, o *Beowulf* e os *Eddas*. A primitiva E. românica, segundo as mais autorizadas investigações, deriva dos cantos épicos germânicos, difundidos sobretudo através dos Godos, devendo ser sublinhada, de modo particular, a procedência germânica de um considerável acervo de lendas que, modificadas mais ou menos substancialmente, alimentaram depois grande parte da literatura épica francesa e castelhana. A este “fermento germânico” da E. românica há a acrescentar o influente estrato representado pela poesia latina medieval, de importância considerável sobretudo a partir da renascença carolíngia. Nos povos latinos, tal como nos germânicos, a E. apresenta uma relevante função político-social e espelha os grandes ideais religiosos e éticos que os guiavam. É bem elucidativo observar, a este propósito, que a I Cruzada (1096) e o revigoreamento da conquista peninsular, verificado nas últimas décadas do séc. XI, são factores de primeiro plano para a explicação da florescência da E. francesa e castelhana a partir do séc. XII. Com efeito, as canções de gesta francesas, constituídas como forma literária na segunda metade do séc. XI, exaltam o esforço heróico da Cristandade na luta contra o Islão, o mesmo se verificando com os cantares épicos castelhanos, em particular com o *Cantar de Mío Cid*. Sobre a origem da E. românica, e em particular das canções de gesta, têm-se proposto duas explicações fundamentalmente divergentes: a *teoria individualista* (encabeçada por Bédier) defende que as canções de gesta francesas e nomeadamente a *Chanson de Roland*, constituem um género literário formado em França no séc. XI, baseado em elementos latinos, de autoria bem individualizada, tratando de acontecimentos e de personagens muito distantes no tempo, o qual veio a influenciar depois os cantares épicos castelhanos; a *teoria tradicionalista* (propugnada sobretudo por Menéndez Pidal) afirma que a *Chanson de Roland* constitui um poema heróico nacional – os Normandos, ao entrarem na Batalha de Hastings (1066), cantavam uma *Chanson de Roland* anterior à que se conhece – cujas origens não podem ser dilucidadas por quaisquer antecedentes da literatura latina, tanto “clássica” como medieval, devendo a sua génese, como a das canções de gesta em geral, ser explicada através de uma filiação nos cantos heróicos dos povos germânicos. Deste modo, a origem da E. medieval castelhana deve ser atribuída também a elementos germânicos e não a uma influência directa das canções de gesta francesas. A aceitação da teoria tradicionalista, pelo menos tal como é formulada por M. Pidal, não briga com o reconhecimento de que as canções de gesta devem vários processos típicos – descrições de armas, enumerações de guerreiros, epítetos cristalizados, etc. – à E. latina antiga ou carolíngia, nem obriga a conceber a criação literária como uma actividade puramente anónima.

**4. Idade moderna e contemporânea.** Na Renascença, a E. é geralmente considerada como a forma mais alta de toda a poesia. Virgílio é apresentado como modelo supremo do poema épico, embora Homero ocupe um lugar de grande relevo, tal como outros autores como Lucano e Sílio Itálico. a Poética de Aristóteles, que adquiriu grande difusão em Itália a partir da terceira década do séc. XVI, desempenha um valioso papel na teorização renascentista

acerca da E. Alguns críticos, em especial Trissino, estabeleceram uma oposição frontal entre o poema romanesco, do género do *Orlando Innamorato* de Boiardo ou do *Orlando Furioso* de Ariosto, e o poema épico propriamente dito. O primeiro, caracterizado por uma grande liberdade de imaginação, por uma intriga complicada e por um maravilhoso de raízes medievais – encantamentos, magia, seres fabulosos, etc. –, refugia ao fundamental preceito aristotélico da unidade de acção. Para contrapor ao poema romanesco, procurou Trissino criar a E. regular, i. é., a E. que obedecesse rigorosamente aos cânones aristotélicos. Com esse propósito publicou a *Italia Liberata dai Goti*, obra douta e obediente às regras de Aristóteles, mas de fraca qualidade artística. O debate em torno da natureza e dos preceitos da E. prolongou-se por todo o séc. XVI, sobretudo em Itália, atingindo o seu acúmen com a publicação dos *Discorsi dell'Arte Poetica* e da *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso. Tasso esforçou-se por conciliar os caracteres do poema romanesco e do poema épico regular, advogando para tema da E. um assunto romanesco, mas impondo-lhe uma forma regular, de acordo com as regras aristotélicas. Na teoria tassiana da E. avultam ainda outros elementos: o assunto do poema devia ser histórico, mas não de épocas nem muito recuadas nem demasiado próximas; o maravilhoso da E. não devia colidir com o *verisimile*, razão por que o maravilhoso pagão devia ser abandonado, sendo substituído pelo maravilhoso cristão (na *Gerusalemme Liberata*, Tasso utiliza, além do maravilhoso cristão, o maravilhoso mágico); o estilo épico devia caracterizar-se por uma linguagem “peregrina”, rica de figuras, de latinismos, de palavras translatas, com construções pouco comuns, etc. A reacção contra o romanesco e a exaltação do elemento histórico verificam-se em diversos poemas épicos do séc. XVI, tais como *Os Lusíadas*, de Camões, e a *Araucana*, do espanhol Ercilla, vasta composição monótona sobre as lutas dos Castelhanos com os índios chilenos; por outro lado, a *Franciade*, poema inconcluso e falhado com que Ronsard procurou dar à literatura francesa uma obra que ombreasse com a *Eneida*, trata de uma matéria lendária – a fundação de Paris por Francion, filho de Heitor e prófugo de Tróia destruída –, e *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser, explora o filão ariostesco das aventuras romanescas e cavaleirosas. A obra épica e as doutrinas de Tasso exerceram grande influência, por toda a Europa, sobre a E. barroca do séc. XVII, uma E. que apresenta em geral assunto e maravilhoso cristãos e que tende com muita frequência para o romanesco e o fantástico. As E. cristãs que proliferam no séc. XVII na literatura espanhola (v. g., a *Benedictina*, de Nicolás Bravo, *La Historia de Thobias*, de Caudibilla y Perpiñán, a *Jerusalén Conquistada*, de Lope de Vega), na literatura francesa (v. g., *La Pucelle*, de Chapelain, *Clovis ou la France chrétienne*, de Desmarets de Saint-Sorlin), na literatura portuguesa (v. g., *Os Novíssimos do Homem*, de Rolim de Moura, o *Macabeu*, de Miguel da silveira) são, quase sempre, de frouxo valor poético, sofrendo, de modo particular, de um excesso pendor para a alegoria e o didactismo. O *Paradise Lost*, de Milton, constitui a obra-prima das epopeias de tema cristão, tendo o grande poeta inglês escolhido a intriga da sua obra a queda e o castigo de Adão e a luta dos anjos rebeldes contra o criador.

O problema do maravilhoso na E. suscitou grandes debates no séc. XVII, opondo-se aqueles que, na esteira de Tasso, defendiam o maravilhoso cristão, e aqueles que, como Boileau, o proscreviam, impondo em seu lugar o maravilhoso pagão. Baseada nos grandes modelos greco-latinos, sobretudo na *Eneida*, e submetida à disciplina dos teorizadores renascentistas e seiscentistas, a E. neoclássica apresenta uma estrutura bem definida: abre com a *proposição*, onde se dá a conhecer o tema a tratar; segue-se a *invocação*, em que o autor impetra o auxílio de entidades sobre-humanas a fim de bem realizar a sua obra; a *narração* constitui a parte mais extensa da E., devendo a acção ser narrada não desde o seu início, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento (*narração in medias res*); o *remate* revela o final da acção heróica, devendo ser ao mesmo tempo surpreendente e verosímil e devendo também possuir um carácter ditoso (numa E. Cristã, o remate feliz pode ser a morte do herói). No séc. XVIII, a E. continua a ser um género literário de importância fundamental, solicitando com frequência a atenção dos maiores críticos e teorizadores literários da época. A tendência modernista que percorre todo o séc. XVIII fez-se sentir também neste domínio: La Motte reivindicava para o poeta épico uma liberdade total, pois a relatividade do gosto artístico torna inoperantes todos os preceitos rígidos que se formularem acerca do maravilhoso, da verosimilhança, etc.; Voltaire, que consagrou ao estudo da E. um *Essai sur la Poesie Épique* e que escreveu um ambicioso poema épico, a *Henriade* – outra tentativa falhada para dotar a literatura francesa de uma E. –, igualmente acentuou o carácter variável do gosto, tanto no tempo como no espaço, concluindo que a única regra aceitável é a de que a E. é uma “narrativa em verso de aventuras heroicas”.

O problema do maravilhoso suscitou múltiplas dificuldades aos poetas e críticos do séc. XVIII, colocando-os perante um grave dilema: o seu racionalismo impelia-os a rejeitar qualquer forma de maravilhoso (Diderot proscreve todo o maravilhoso); sem o maravilhoso, porém, a E. não caminharia para o seu fim? Por outro lado, o maravilhoso cristão, que as próprias teorias dos modernos deviam justificar, foi algumas vezes condenado, em favor do maravilhoso pagão, por motivos ideológicos (racionalismo, ateísmo, materialismo). A solução proposta por Voltaire para o problema do maravilhoso é bem típica do racionalismo setecentista: “O próprio maravilhoso deve ser sensato.” O *Télémaque*, de Fénelon, está na origem de uma grande transformação sofrida pela E. no séc. XVIII: a E. em prosa, que foi depois muito cultivada pelos românticos. Com o romantismo, a E. alterou-se profundamente, quer na substância, quer na forma, mas não desapareceu. Chateaubriand, que no *Génie du Christianisme* exaltara as virtualidades artísticas da religião cristã, procurou criar com *Les Martyrs* e *Les Natchez* uma E. nova, liberta dos preceitos neoclássicos, escrita em prosa e animada pelo maravilhoso cristão. A E. romântica caracteriza-se por uma liberdade total relativamente aos problemas da técnica e da forma: ora é escrita em verso (como o *Prométhée*, de Quinet), ora é escrita em prosa (como a *Antigone*, de Ballanche), ora apresenta uma curta extensão, como nas pequenas epopeias de Vigny, nas quais, segundo as palavras deste, se encontra “um pensamento filosófico posto em cena sob uma forma épica”, ora apresenta vastas dimensões, como nos poemas de inspiração épica de

Lamartine (*Jocelyn* e *La Chute d'un Ange*). Com o romantismo, a E. deixa de ser a obra de exaltação das glórias de um país ou dos feitos guerreiros de um herói para se converter no canto sublime do progresso da Humanidade; o herói épico já não é um indivíduo bem particularizado, o Cid, Orlando ou Rinaldo, mas o Homem. Obra de carácter filosófico e religioso, de uma religiosidade profundamente impregnada de teosofia, a E. romântica canta a luta entre o Bem e o Mal, entre a Luz e a Sombra, a Tirania e a Liberdade, tal como ela se manifesta através da própria história do Homem, peregrino do infinito que, exposto a múltiplas provações, marcha para a redenção final. Nesta E., o maravilhoso deixa de ser um decorativo elemento externo passando a ser um elemento intrínseco da acção, pois, como afirmava Quinet, era necessário que “os factos se passassem no seio do pensamento divino, que este pensamento fosse, por assim dizer, o lugar dos acontecimentos”. Assim se compreende o carácter providencialista da E. romântica. A obra-prima desta forma de E. é constituída, sem dúvida, pela *Légende des Siècles*, de Victor Hugo.

Nos tempos posteriores ao romantismo, a E. não conseguiu sobreviver como forma literária autónoma. Intimamente ligada a certas estruturas mentais e culturais, a E. começou a desagregar-se no séc. XVIII, período em que triunfou o moderno individualismo burguês, o qual tem no romance a sua típica expressão literária. Já Hegel observou que a organização do Estado moderno, com uma administração meticulosa, chancelarias, polícias, etc., não proporciona nem ambientes, nem temas, nem personagens adequadas ao poema épico. Tendo experimentado uma certa revitalização no romantismo, graças ao arracionalismo místico e mitificante dos românticos, a E. não resistiu ao triunfo do realismo e do positivismo. O espírito épico, porém, assumindo novas feições, exprimi-se através de formas novas, principalmente através do romance (*Guerra e Paz*, de Tolstoi, *Germinal*, de Zola, *Os Vivos e os Mortos*, de Simonov, [*Ulisses*, de James Joyce, *Moby Dick*, de Herman Melville, *Liberdade ou Morte*, de N. Kazantzakis, *Cem Anos de Solidão*, de García Márquez, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou *O Tempo e O Vento*, de Erico Veríssimo, etc., ou até em *A Selva*, de Ferreira de Castro].)» *Apud* M.<sup>ª</sup> H. Rocha Pereira 1; A. Costa Ramalho 2 e 3; V. M. de Aguiar e Silva 4 (1999) 487-496 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

## Fólio 24v

– xe/nofonte: «**Xenofonte** - Famoso polígrafo ateniense, (c. 430 - c. 354 a. C.). Um acontecimento fundamental da sua juventude foi o seu encontro com Sócrates, cujo magistério marcou para sempre a sua personalidade. Homem mais inclinado à acção do que à reflexão filosófica, X. precisará de atingir a idade madura para se voltar, com o sossego requerido, para a figura do mestre, que evocará em várias obras de conteúdo predominantemente moral e político: *Memoráveis*; *Apologia*; *Banquete*. Em 401, o seu gosto pela aventura teve vasto campo para se exercer. Integrado no exército de mercenários que apoiou Ciro, o Moço, na sua tentativa para conquistar o trono da Pérsia na Batalha de Cunaxa, envolvido numa operação arriscadíssima de retirada, através de regiões inóspitas da Ásia em direcção ao mar Negro, de que nos deixou uma narrativa empolgante no seu livro *Anábase*, mais conhecido pelo nome de *Retirada dos Dez Mil*. Já então são evidentes as suas simpatias por Esparta, a tradicional inimiga de Atenas, e é assim que, em 396, vamos encontrar X. ao serviço do general espartano Agesilau, que chefiava, na Ásia Menor, uma campanha contra os Persas. Regressado com Agesilau à Grécia, 394, combate, ao lado dos Espartanos, em Coroneia, contra os exércitos aliados de Atenas e Tebas. Embora não possa garantir-se a relação entre os factos, é bastante verosímil que a condenação ao exílio e confisco dos bens, contra ele decretados nesta altura por Atenas, tenham tido origem na guerra em que participou contra a sua pátria. Esta é uma mancha que empanou para sempre o carácter de X. Numa propriedade, em Cilunte, com que Esparta o compensou da perda dos bens, passou X. longos anos de paz, na companhia da mulher e de dois filhos, entregue às tarefas da literatura e da administração rural. Em 370, este período de calma termina com a guerra entre os Eleios e os Espartanos, que o obriga a fugir para Corinto. Conhecemos mal os últimos anos da sua vida. Sabemos que a evolução das circunstâncias históricas, que uniu Atenas e Esparta contra o perigo tebano, fez anular a sentença de exílio que sobre ele pesava desde os tempos de Coroneia, mas não há notícia do seu regresso a Atenas. As suas culpas contra a pátria veio, certamente, a resgatá-las com o sofrimento pela morte de seu filho Grilo, que caiu em Mantinea (362), lutando nas fileiras da cavalaria ateniense. A obra X. reflecte, pela variedade dos temas e dos modos, a actividade desperta de um espírito em permanente movimento. Na sua actividade literária revelou-se homem de ideias claras embora pouco profundas. As suas obras sobre Sócrates são prejudicadas pelo confronto desfavorável que podemos estabelecer entre elas e as obras em que Platão revelou a riqueza e a elevação do pensamento socrático. X. não estava, claramente, em condições de captar a renovadora originalidade dos ensinamentos do mestre. Também a comparação com Tucídides, o grande historiador ateniense, de cuja obra histórica as *Helénicas* são a continuação material, reverte em prejuízo de X., incapaz de pensar a história em termos de igual profundidade. Mas, com todas as suas limitações, há que reconhecer em X. a capacidade de dar dos factos históricos uma imagem correcta, centrada fundamentalmente na acentuação dos chefes, na qual vê X. a explicação real da dinâmica dos acontecimentos. A sua atenção aos aspectos morais da conduta humana, a valorização da experiência na narrativa dos sucessos históricos, o carácter prático da sua visão dos problemas da política, da economia e da arte militar conferem à sua obra um interesse que resiste passagem do tempo. Acresce a simplicidade elegante do estilo que

constitui boa parte do encanto deste escritor, a quem deram, na antiguidade, o epíteto lisonjeiro de “a abelha [á]tica”. OBRA (podemos distinguir nela três grupos fundamentais): 1) Obras de conteúdo moral e político: além dos trabalhos já referidos que consagrou a Sócrates, escreveu *Ciropedia* (ou *Educação de Ciro*); *Constituição de Esparta*; *Rendimentos*; *Económico e Hierão*; 2) Obras de carácter didáctico: *Hipárquico*; *Sobre a Equitação e Cinegético*; 3) Obras históricas: *Anábase*, *Helénicas e Agesilau*. EDIÇÕES: *Biblioteca Oxoniense: Marchant* (1900-1920); *Teubner: Gemoll-Hude Thalheim* (1909-1934); *Coll. Budé* (bilingue): 1930... Trad. Port: Aquilino Ribeiro, *A Retirada dos Dez Mil*, 1938; M. Amzalak, “Económico” e “Rendimentos”, (ou *Das Rendas de Atenas*), em Xenofonte, 1942.» *Apud* M. Oliveira Pulquério (2003): 1117-1118 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 29.

– **Ciro**: «**Ciro**, o Moço – Príncipe aqueménida (424-401 a. C.). Filho de Dario II, foi por este escolhido para governador da satrapia que abrangia a Capadócia, a Frígia e a Lídia. Revoltado contra seu irmão Artaxerxes II, ajudado por mercenários gregos, foi vencido e morto na batalha de Cunaxa (401). Para os Aqueménidas, Ciro foi um traidor que se aliou ao inimigo grego, mas as suas qualidades de valentia e sagacidade são realçadas no relato de um dos participantes, Xenofonte, num episódio conhecido como a *Retirada dos Dez Mil*.» *Apud* [António G. Mattoso?] (1998): 1400-1401 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 6.

– **eneidas**: Referência à *Eneida*, epopeia latina que o poeta mantuano Virgílio começou a escrever em 30 a. C. Embora baseando-se no paradigma dos poemas homéricos, Virgílio afasta-se originalmente do modelo, no modo como funde a lenda e a mitologia com a história e supera-o na densidade sugestiva da linguagem poética e na mestria da composição. Realizando uma verdadeira ‘gesta do povo romano’, Virgílio projecta na figura de Eneias as esperanças depositadas no papel do imperador Augusto em relação à grandeza futura e à chamada ‘*pax romana*’. Mas se é arrebatadora a expressão épica da narração das aventuras do herói, não é menos tocante a humanização desse herói ineditamente problemática. Cf. A. Costa Ramalho (1999): 273-278 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10. Veja-se nota sobre a *Eneida* inserta nesta tese, no «**Fólio 18** (número repetido no original).»

– **teue torcato tasso no seu Hierusalem / na pessoa de gofredo**: «**Tasso (Torquato)** – Literato palaciano e poeta italiano, filho do precedente [Bernardo Tasso] (Sorrento, 1544 - Roma, 1595). É uma das vozes mais altas e a última da poesia do Renascimento peninsular. Seguindo o pai exilado, órfão de mãe aos 4 anos, viveu uma infância e uma adolescência muito infeliz, numa instabilidade psíquica que o afectou em vários momentos da vida até ser recolhido em hospitais e estabelecimentos para doentes mentais. Passou de Bérgamo a Urbino, Veneza, Pádua e bolonha, estudando direito, filosofia e eloquência. Revelou um talento precoce, publicando o seu primeiro poema cavaleiresco, *Rinaldo*, em oitavas, já em 1562. Em 1565 entrou ao serviço do cardeal Louis d’ Este; depois de ter viajado na Itália setentrional e em França, estabeleceu-se em Ferrara. Em 1572, passou ao serviço do duque Afonso II e escreveu para a corte estense, além de diálogos e ensaios eróticos à maneira da Renascença, *Aminta*, *favola pastorale*, obra-prima deste género teatral, de uma perfeição estilística que lhe assegurou fama imediata (1573). A peça foi representada numa ilha sobre o rio Pó. Vivendo na corte, escreveu a *Gerusalemme Liberata*, o maior poema épico da literatura italiana, em oitavas e decassílabos, e um dos maiores da poesia europeia (1575). Mas a sua instabilidade psíquica agravou-se também pelas muitas críticas que acompanharam as eds. do seu poema. Perante as manifestações evidentes da sua loucura, a atitude dos seus protectores e amigos de Ferrara mudou. Por sete anos ficou afastado da vida pública, vigiado e prisioneiro no Convento de Sta. Ana, mas continuando a escrever *Diálogos*, *Cartas* sobre a própria infelicidade, uma *Apologia*, *Líricas* de altíssima qualidade. Libertado por intervenção de Vicente Gonzaga, duque de Mântua, passou a viver nesta cidade em 1586, e seguiu para Roma, Nápoles e de novo para Roma, onde o seu desequilíbrio se agravou outra vez, determinando o seu recolhimento no Hospital dos Bergamaschi. Saído deste, tentou viver em Florença e em Mântua, mas cedo voltou para Roma, onde se retirou definitivamente para o Convento de Sto. Onofre, sobre o Janículo (1595) até à morte. Nos últimos anos escreveu e publicou tragédias (*Torrismo*, 1587), poemas cristãos que apareceram póstumos (*Sette giornate del mondo creato*; *Lacrime di Maria Vergine e di Gesù Cristo*; *Il mondo Creato*), alguns diálogos fundamentais para a compreensão da sua poética (*Del Poema epico*). T.T. foi o primeiro escritor da Europa a perceber a grandeza de Camões, como poeta épico, dedicando-lhe um soneto famoso. A *Gerusalemme Liberata* trata da conquista da Palestina po parte do exército da I Cruzada e tem como herói Godofredo de Bulhões. A matéria histórica é tratada com muita liberdade e intercalada de episódios eróticos (amor de Rinaldo pela maga Arminda, de Olindo por Sofrónia, do cristão Tancredo pela guerreira muçulmana Clorinda, que ele mesmo deverá matar, o amor infeliz de Erminia por Tancredo, e muitos outros) que deram ao poema uma popularidade enorme (é na realidade o poema italiano mais difundido entre o povo e o que teve maior número de trads. Na Europa). Como épico não respeita as rígidas regras aristotélicas, e as divagações afastam o leitor das intenções religiosas, que deviam concorrer para estimular o espírito dos cristãos na luta contra os Turcos (a Batalha de Lepanto aconteceu em 1571): tudo isto foi apontado como defeito, mas quando, para satisfazer os críticos, o poeta escreveu de novo todo o poema com o título *Gerusalemme Conquistata* (publicada em 1593) ficou bem longe da inspiração da primeira versão, que continuou a ser lida e publicada, enquanto a *Conquistata* foi logo esquecida por todos. *Apud* Riccardo Averini (2003): 1035-1036 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 27.

– não pintando sem/pre qual elle foi senão qual devia de ser / E he lição de Aristoteles dizendo que isto difere / o poeta do Historiador que este he obrigado a / dizer as cousas asi como forão aquele / pode E he rezão que digua quais ellas deuião / de ser: Cf. Aristóteles, *Poética*, 1451a 36- 51b 11, 59a 21.

– gofredo: Alusão de D. António de Ataíde à personagem Godofredo de Bulhões; esta figura lidera os cavaleiros cristãos, na obra *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso.

## Fólio 25

– Na margem direita do fólio: «plínio [...] / epistola livro 2»: Referência à obra epistolar de Caio Plínio Cecílio Segundo (Como, 61 ou 62 — Bitúnia?, 114), também conhecido como Plínio, o Jovem, o Moço ou o Novo, foi orador insígne (*Panegírico de Trajano*, 100), jurista, político, e governador imperial na Bitúnia (111-112). Sobrinho-neto de Plínio, o Velho, que o adoptou, estava com o mesmo no dia da grande erupção do Vesúvio (79 d.C.), mas não o acompanhou na viagem de barco até o vulcão em erupção que se revelaria mortal.

– Camóis Capitulo / 1 estrofe 10 /: Referência à estrofe 10 do canto I de *Os Lusíadas*: «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 superno,/ e julgareis qual é mais excelente,/ Se ser do mundo Rei, se de tal gente.» Cf. Hernâni Cidade (1972), *Luís de Camões, Os Lusíadas*. Círculo de Leitores, p.33.

## Fólio 25v

– Dii quibus imperium est animarum Umbrae que selentes / sit mihi fas audita loqui sit numine uestro / pandere res alta terra et caligine mersas /: Cf. Virgílio, *Eneida*, Livro VI, vv. 264-267. Em pleno século XVIII, na obra *La Poética ó Reglas de la Poesia en general, y de sus principales especies* por Don Ignacio de Luzan, Tomo Quarto, Madrid, En la Imprenta de D. António de Sancha, pp. 332-334, afirma-se que «não só no princípio do Poema tem lugar a invocação: os poetas costumavam usá-la em outras muitas partes do Poema, sempre que se tenha de referir alguma coisa muito extraordinária ou muito oculta, invocando então alguma Musa é deidade, para que dê autoridade ou crédito ao mais portentoso e seja como testemunho de algum sucesso esquecido ou ignorado de todos, que o Poeta quer publicar. Virgílio no livro sétimo, ao dar princípio a uma matéria nova, que é a segunda parte do seu Poema, invoca a Musa Erato: *Nunc age, qui Reges, Erato, quae tempora...* No livro nono, querendo contar a prodigiosa transformação dos navios de Eneias em Ninfas, roga às Musas que lhe digam quem foi o deus que favoreceu os Troianos naquele incêndio: *Quis deus, ó Musae, tam saeva incendia Teucris auertit?* E no livro sexto, antes de referir os segredos do inferno na descida, guiado pela Sibila pede licença aos deuses infernais e aos manes para revelar ao público os arcanos da sua obscura mansão.

*Dii, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes,  
Et Chaos, et Phlegeton, loca nocte silentia late.*

*Sit Mihi fas audita loqui, sit numine uestro*

*Pandere res alta terra et caligine mersas*

Estas e outras semelhantes invocações costumam usar os Poetas no corpo do Poema; porém a principal e indispensável é a primeira, juntamente com a proposição, segundo, exemplo de Homero; ou separada e imediatamente depois da proposição. Na primeira invocação pode o Poeta pedir que a Musa o inspire em geral e lhe sugira toda a matéria ou que sugira uma parte dela, supondo que a outra parte é já notória pela tradição ou pela história: como faz Virgílio, que invocou a Musa somente para que lhe recordasse as causas da acção, que costumam ser das mais ocultas e ignoradas: *Musa Mihi causas memora.* (Tradução nossa).

– he poetica bem seruem inuocaõis E pois / o intento he tratar de poesia que se não / empregue mal ella me ajude, E não / he muito desproposito inuocar tanto / polo liuro adeante tendo o feito no princí/pio como eu <o> fiz ainda que tacitamente porque / Vergilio no sexto [das eneidas ?] torna / inuocar: Segundo D. António de Ataíde, é lícito que Camões tenha invocado não só no início da obra, (Canto I, est. 4 – 5), mas também ao longo dela, (Canto III, est. 1; Canto VII, est. 78), tal como o fez Virgílio na *Eneida*.

– Canto 3.º strofe 1ª / Agora tu Caliope: «Caliope – MIT. Kalliope, “a de bela voz”. Musa da épica heróica e, a partir da época helenística, da poesia lírica e da grande eloquência; segundo certas lendas, mãe de Orfeu e das Sereias. A mais velha das nove irmãs, C. era tida como a musa da mais alta dignidade e era habitualmente representada com uma tabuinha e um estilete, para escrever. Camões invoca-a duas vezes nos *Lusíadas* (III, 1-2 e X, 8).» *Apud* Victor

## Fólio 27

– exordio: «**exórdio** – LITER. Do latim *exordium*, de *exordire*, “começar”. É a introdução do discurso, o que prepara o ouvinte para ouvir e aceitar o que o orador vier a desenvolver. Como se trata das primeiras impressões e dos pressupostos necessários para a compreensão do tema, o E. há-de ter brevidade, apuramento e clareza. Por vezes, distingue-se do E. a informação que prepara a partição do assunto, e a narração dos factos, se se trata de oratória forense. Ma qualquer que seja a nomenclatura, tudo isso faz parte da introdução do discurso. O E. poderá ser *simples ou directo* se introduz, naturalmente, a matéria, por qualquer ideia ou circunstância que com ela se relacione; *indirecto ou de insinuação*, se, para apresentar um assunto ingrato ao ouvinte, começa por algum rodeio que torne aceitável o que, dito de frente, seria logo rejeitado (p. ex., no célebre sermão “dos escravos”, de Vieira, em que o E. se transforma num pequeno sermão introdutório sobre a grandeza da alma); de *improviso*, ou *ex abrupto*, se o orador entra imediatamente na matéria que parece impor-se por si mesma, sem mais justificação. (↗Retórica.)» *Apud* João Mendes (1999): 567 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 11.

– Luis de Camois /

Ja no larguo oceano nauegauão /: tal como Virgílio, na Eneida, ou Torquato Tasso, no poema *La Gerusalemme Liberata*, também em Camões, a narração tem início na estância 19 do Canto I, quando as naus já navegavam no Oceano Índico, ou seja, *in medias res*.

– Troya: Capital da antiga Tróade (Tróia). Situada na costa NE. Da Ásia Menor, na colina de Hisarlik (Turquia). Segundo Homero, a cidade foi sitiada durante dez anos pelos Gregos, por Páris ter raptado Helena, esposa de Menelau. Durante muito tempo, acreditou-se que a famosa lenda de Tróia não tinha base real; no entanto, o arqueólogo Heinrich Schliemann provou durante as escavações de 1871-72, do Tell de Hisarlik, a existência da cidade no local onde segundo Homero se encontrava Tróia. Constituíram a colina, ruínas de várias cidades sobrepostas, cujo número Wilhelm Dorpfeld (1893-94) determinou em nove. Segundo Schliemann, a Tróia de Homero ocupava o segundo e o terceiro estrato, mas Dorpfeld era da opinião de que a ocupação homérica era a do sexto estrato. Dada a construção das suas muralhas e edifícios, assim como a cerâmica descoberta, podemos situar Tróia como correspondente ao período micénico, posterior a 1500 a. C. (a data de fundação parece ser entre 1500 e 1200 a. C.). Diz-nos M. H. da Rocha Pereira <sup>7</sup>1993: 56-57 in *Estudos de História da Clássica – Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian o seguinte: «Muitos anos depois, iniciar-se-ia uma nova campanha de escavações (1932-1938), agora conduzida pelo arqueólogo americano C. BLEGEN, da Universidade de Cincinnati. Os resultados, cuja publicação terminou em 1959, apontavam para a hipótese de se ter fundido na memória dos homens a riqueza da Tróia VI, de fortes muralhas [...], que acabou num tremor de terra, com a Tróia VIIa, destruída por um violento incêndio, facto que teria ocorrido talvez cerca de 1230 a. C., o que daria uma diferença de poucos decénios sobre a data tradicional da Guerra de Tróia (1184, segundo Eratóstenes). Os trabalhos de BLEGEN<sup>6</sup> mostravam ainda que a civilização da Tróia VI trouxera consigo a domesticação do cavalo (e os Troianos são o único povo que Homero frequentemente qualifica de “domadores de cavalos”) e parecia ter aguentado um longo cerco, a avaliar pelas precauções tomadas para preservar alimentos.» Após a destruição da Tróia homérica, a cidade foi ocupada por outros povos, correspondendo aos estratos sétimo e oitavo; na última fase de ocupação ergueu-se a *Yllium Nouum* greco-romana (Nova Cidade), que existiu até ao século V.

– Vix e conspecta sicula telluris inalbum? / Veladabant laeti //: Cf. Virgílio, *Eneida*, Livro I, v. 38.

## Fólio 27v

– Hinc me digressum uestris Deus appulit oris /: Vide Vergílio, *Eneida*, Livro III, v. 715. D. António de Ataíde justifica o facto do começo da narração de *Os Lusíadas* se situar *in medias res*, de acordo com os preceitos da Antiguidade greco-romana, tal como já o havia feito Virgílio na *Eneida*.

– Interea medium Anneas com clase petebat / certis iter /: Cf. Vergílio, *Eneida*, Livro V, v. 1. Cf. nota anterior.

– Homero faz o mesmo que não começa a jor/nada de Ulises de troja, mas primeiro o pinta / nauegando da Ilha Calipsor, E o leua / ate Pheacas E ali no banquete del rej / Alcinoos conta como uiera de Troia a / Calipso E de

pheacas por diante torna / Homero a contar a nauegação ate Jtace /. Também na *Odisseia* a acção começa *in medias res*.

– Ilha Calipsor: «**Calipso** – MIT. Nínia oceânica, rainha da ilha Ogígia, onde Ulisses abordou, devido a uma tempestade, ao regressar de Tróia. Apaixonando-se por Ulisses, reteve-o consigo durante dez anos, e brindava-lhe a imortalidade se ele ficasse para sempre com ela. Mas, por ordem de Zeus, teve de o deixar voltar a Ática.» *Apud* Artur Morão (1998): 849 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 5.

– Pheacas: D. António de Ataíde refere-se aos Feácios, Feacos ou Feaces. Trata-se de um povo referido por Homero na *Odisseia* como habitantes da Ilha de Corcira (Corfu), amantes do luxo e destros marinheiros. Ulisses naufragou na sua costa e foi recebido hospitaleiramente pelo rei Alcino. Também os Argonautas os visitaram no seu regresso da Cólquida.

– Alcinoo: «**Alcino** – MIT. Filho de Nausito, rei dos Feacos ou Feaces da ilha de Corcira, tornou-se célebre pela beleza dos seus jardins, ou mais propriamente pelo que deles disse Homero, quando Ulisses naufragou nas praias daquela ilha, onde A. o tratou com toda a magnificência.» *Apud* F. C. Pires de Lima (1998): 1128 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. I, p. 1128.

– Jtace: «**Ítaca** – HIST. Pequena ilha montanhosa do mar Jónio, de cerca de 100 Km<sup>2</sup>, situada frente à Acarnânia e a NE de Cefalónia, de que dependeu politicamente na Antiguidade. A tradição identificou-a com a pátria de Ulisses, que daí seguiu para a Guerra de Tróia e, depois, aí regressou, após dez anos de erros evocados pela *Odisseia*. Mas, modernamente, Dorpfeld identificou a homérica I. com Leucádia, tese que, no entanto, não foi corroborada por vestígios micénicos – inexistentes, aliás também na actual I.» *Apud* Victor Buescu (2000): 362 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 16.

– par/tindo da occidental praya lusitana pasa/rão <ainda> alem de Trapobana: Cf. Luís de Camões, *Lusíadas*, Canto I, est. 1.

– Luis de Camois Começa a narrati/ua nauegando ja o grande Vasco da / gama, e tinha prometido cantar os que par/tindo da occidental praya lusitana pasa/rão <ainda> alem de Trapobana { E leua o ate melinde / aonde o mesmo Vasco / da gama conta ao / rej <da Tarna> / o principio / da sua Jornada / } //: D. António de Ataíde faz ao longo do seu *Borrador* uma comparação entre *A Eneida* de Virgílio e *Os Lusíadas* de Luís de Camões, legitimando a cada passo, a construção narrativa da obra do nosso maior épico. Na obra, *Confrontação minuciosa dos dois poemas Lusíadas, e Oriente, ou Defesa imparcial do grande Luiz de Camões contra as invectivas, e embustes do discurso preliminar do Oriente composto pelo padre José Agostinho de Macedo em que se prova as suas falsas originalidades. Obra escrita em vida deste reverendo author, e até agora não impressa*, publicada em Lisboa, na Imprensa Nevesiana, em 1834, mostra-se como o poema de Camões segue as regras clássicas, impostas para a composição de uma epopeia, acompanhando sempre os preceitos da *Eneida* de Virgílio.

– E no Canto / terceiro torna a comprir ao principio des/creuendo [riscado: «E»] As partes do mundo E loguo / europa cuja cabeça faz o rejno lusitano: Cf. Luís de Camões, *Lusíadas*, Canto III, est. 20, v. 1.

## Fólio 28

– asi o fez uergilio na enneida em 7 uer/sos /

Arma uirum quae cano Troiae qui primus ab oris / Italam fato ettc. /

Porej todos /: Citação dos dois primeiros versos da *Eneida* a comprovar que a principal base de *Os Lusíadas* são, segundo D. António de Ataíde, a *Eneida* de Virgílio.

– <Apos a proposta se segue a inuocação> os gregos tambem seguião es/te estilo, mas com alguma diferenca porque / iuntamente propunhão E inuocauão Home/ro na Jliade <Jram pande mihi Deo E na odisea como traduzio Horatio> /

Dic mihi musa uirum capta post tempora Troiae /: A seguir à proposição, segue-se em' *Os Lusíadas*, a invocação, também ela de acordo com os preceitos clássicos. Cf. neste volume, a primeira nota referente ao fólio 25v.

## Fólio 28v

– Callentem dic musa uirum qui moenia sacra /

Diruta post Troiae multum quae diuquae pererrans /

Et mentes hominum multorum nouit et urbes/: Citação da obra de *Conviviorum F. Philelphi libri II*, com prefácio de J. Luis Vives, p. 173.

– inTimeu: Alusão ao diálogo *Timeu*, composto por Platão. Cf. A. Rivaud (1985), *Platon, Timée. Critias*. Paris, Belles Lettres.

– em Vergílio que / não podia por si conhecer a ira de Juno E asi in/uoca pedindo /  
musa mihi causas memora quo numinelaso /

quidue dolens regina Deum /

Torcato taso não se podia spirar asi mes/mo celestes ardores E asi inuoca /

Tu spira al pettomio celesti ardori /

Luis de Camõis não se podia dar asi mesmo / canto ygual aos feitos que cantaua E / asi pede. /

Daj me igual canto aos feitos da famosa /

gente uossa, que marte tanto ajuda/: Da mesma forma que Virgílio invoca as Musas e Torquato de Tasso um 'celesti ardori', também Camões necessitava que as Tágides lhe inspirassem um canto conducente com os feitos dos Portugueses. *Vide* neste volume, a primeira nota referente ao fólio 25v.

## Fólio 29

– <na eneida> E Homero na odisea statio na Achi/leide o mesmo statio na Thebaide inuoca / muitos Camõis as Tagides na lusiada / outros inuocão hum deos E huma deosa Como Ver/gilio na Georgica Liber et alma / Ceres outras uezes não se particula/riza na inuocação, mas inuocão se os deoses / ou as musas todas Ouidio no metamorfosis /

Dis captis aspirate meis Tambem T. Lucre/tio inuoca huma deosa /

Aeneadum genetrix hominum Diuumque uoluptas /

Alma Venus/: A invocação podia ser feita apenas em relação apenas a uma musa, ou a várias, ou ainda aos deuses. No caso de *Os Lusíadas* temos referências às Musas: Tágides ou ninfas do Tejo (Canto I, estâncias 4-5); Calíope, musa da eloquência e da poesia épica (Canto III, estância 1-2); Ninfas do Tejo e do Mondego (Canto VII, estância 78-87); Calíope (Canto X, estância 8-9); Calíope (Canto X, estância 145).

– T. Lucre/tio: Tito Lucrécio Caro foi um poeta romano (c. 94 a. C. – c. 51 a. C.). Escreveu *De rerum natura*, onde desenvolveu uma cosmologia materialista seguindo a doutrina epicurista. Cf. Ettore Paratore (1987): 271-287 in *História da Literatura Latina*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

– statio na Achi/leide – Púbio Papínio Estácio nasceu entre 40 e 50 d. C. em Nápoles, cidade onde ainda estava viva a tradição cultural grega. Antes de 69, Estácio foi viver para Roma, onde seu pai era professor de jovens destinados a carreiras elevadas. Casou com a viúva de um músico, e a ela ficou ligado por afecto duradouro. Seguiu a carreira 'profissional' do pai, o que explica que tenha escrito poemas de ocasião por encomenda de ricos proprietários romanos que apreciavam a poesia, e de quem recebia dádivas e recompensas. Sabe-se também que escreveu poemas de homenagem ao próprio imperador. As *Siluae*, colectânea variada de poemas, abarcam uma parte dessa produção. No entanto são poucos os poemas que se referem directamente às relações familiares do poeta e à sua própria pessoa. Encontramos, no entanto, uma longa evocação de seu pai por altura do seu falecimento (5.3) e uma carta afectuosa à esposa, avessa à mudança com o marido para Nápoles (3.5). Participou em concursos de poesia e venceu o primeiro prémio nos jogos de Augusto (concursos quadrianuais, à maneira grega, que Augusto instituiu na 'grega' Nápoles) numa data não posterior a 78, e nos jogos Albanos – 90, com um poema em que celebrava as campanhas de Domiciano na Germânia e na Dácia – dele provavelmente provém o fragmento épico sobre Domiciano que lhe é atribuído. A derrota que sofreu nos concursos Capitolinos de 94 (ou de 90?) deixou-o muito contrastado. Influenciado por Virgílio, compôs um longo poema épico, a *Tebaida*, relato da 'Guerra dos Sete contra Tebas'. Iniciou, mas não completou, outro poema épico, a *Aquileida*, nova versão da vida de Aquiles. Cf. M. Citroni et al. (2006): 862-871 in *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

– Como Vergílio pera tratar / da Agricultura inuoca Baco E Ceres: *Vide* verso 7, Livro I d' *As Geórgicas* de Virgílio.

– Claudian poeta insigne: «**Claudio (Cláudio)** – Poeta latino. Viveu em Roma e Milão, e a época mais conhecida é de 395 a 404 d. C. Nascido talvez em Alexandria, foi para Roma e elogiou em latim os cônsules, o que lhe valeu tornar-se poeta laureado de Estilício e do imperador Honório. C. 404 parece ter-se casado com Serena, sobrinha e filha adoptiva de Teodósio. Ficou dele uma estátua de bronze mandada fazer pelo Senado (Museu de Nápoles). A sua obra poética é importante, dos pontos de vista social e literário. A sua poesia, embora decadente, mostra grande domínio da língua e é fértil em alegorias, alusões mitológicas, símiles, nos quais C. é mestre. Têm por vezes certa graça ocasional, e tanto o elogio como a crítica são desenfreados. Escreveu *Panegíricos*; *Invectivas* (contra

Rufino, contra Eutrópio); o *Epitalâmio de Honório e Maria*, a *Guerra Gótica*; o *Elogio de Serena*; o *Rapto de Prosérpina*, etc.» *Apud* R. Rosado Fernandes (1998): 116 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 7.

– Tagides / ninfas do Rio Tejo: «**Tágides** – MIT. E LITER. Ninfas do rio Tejo (em latim *Tagus*), a quem se dirige Luís de Camões na “Invocação” de *Os Lusíadas* (I, 4, 1), pedindo-lhe auxílio para levar a cabo a sua epopeia das glórias pátrias. Em V, 100, volta a mencionar as “Tágides gentis”, depois de na estância anterior (V, 99) as ter descrito como “filhas do Tejo”, inspiradoras do poema, juntamente com  $\nearrow$ Calíope e as restantes  $\nearrow$ Musas. A palavra, um patronímico feminino (Tagis, Tagidis), foi inicialmente cunhada por André de Resende, que a empregou num hexâmetro latino (*Nymphae etiam Tagides, nymphae Oceanitides omnes*) do seu *De obitu Beatricis Allobrogum reginae*, possivelmente escrito em 1538, mas hoje perdido. Sabe-se da sua existência e da criação da palavra “Tágide” por uma nota (II, 25) do próprio humanista ao poema *Vincentius, leuita et martyr* (1545). Resende menciona ainda outros derivados da sua autoria, do nome latino do rio Tejo, como *Cistaganus* e *Transtaganus*, que hoje são usuais no português culto. A infanta D. Beatriz, a quem o *De Obitu* foi consagrado, era filha do rei D. Manuel de Portugal e mulher do duque Carlos III de Sabóia. Faleceu em Nice, em 8.1.1538. A mais conhecida das interpretações pictóricas das T. é o grande quadro de Columbano (1894), existente no Museu Grão-Vasco em Viseu.» *Apud* A. Costa Ramalho (2003): 892 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 27.

– Claudio poeta insigne auen/do de tratar as cousas do inferno inuoca / os mares E Camois as Tagides / ninfas do Rio Tejo que rega o mjlhor / deste Rejno E laua os muros da Cidade de lis/boa Cabeça de portugal cujas cousas / trataua E <a> qual Cidade he a escala: Para D. António de Ataíde, Lisboa representa Portugal, sendo uma espécie de sinédoque do próprio reino, tal como para Camões a «ocidental praia lusitana», Canto I, est. 1, v. 2, é também uma sinédoque de Portugal. Percepcionamos ao longo do seu *Borrador*, que D. António de Ataíde, quando se refere a Camões e aos *Lusíadas* tem a consciência de que Portugal, apesar de se encontrar sob domínio filipino, contribuiu com a sua história e a sua língua para algo que se lhe afigurava como desígnio divino. Lisboa, regada pelo Tejo, era ainda ‘cabeça de um imenso império que havia a cuidar, tendo o 5.º conde da Castanheira contribuído para isso, através dos imensos cargos políticos e militares que ocupou. Navegando três vezes até à Índia, seguiu mesmo os passos de Camões, poeta paradigmático, e a imitar em muitas das suas facetas.

## Fólio 29v

– Torcatto Tasso foj o que inuoca mais / alta E mais bisarra E mais christãmente / que todos porque auendo de tratar a con/quista da terra santa E o resgate / <da ditosa terra> de Belem / montes oliuete E caluario E sepul/cro de Jesu Christo: De todos os poetas que procedem a invocações, Torquato de Tasso é o que o faz de forma cristã, devido ao assunto do próprio poema épico, *Jerusalém Libertada* (*Gerusalemme liberata*), publicado pela primeira vez em 1581. O poema narra uma versão ficcional da Primeira Cruzada, onde os cavaleiros cristãos, liderados por Godofredo de Bulhões, combatem os muçulmanos a fim de levantar o cerco de Jerusalém. O poema é composto em estâncias de oito versos distribuídos por oito cantos de extensão variável. Tasso imitou diversos caracteres de *Orlando Furioso*, de Ariosto, e inspirou-se ainda em elementos de obras de Virgílio e Homero.

– O musa, tu, che dicacuchi Allori / non circondi la fronte in Helicon / ma su nel Cielo infra i beati Cori / Hoj di stelle immortali aurea corona, / Tu spira al pettomio celesti ardori / Tu reschiara il mio canto, e tu perdona / se intesso fregi al uer, s'adorno in parte / D'altri diletta, che de' tuoi le carte /

Cf. próemio de *Gerusalemme Liberata* de Toquato de Tasso.

## Fólio 30

– <Aristoteles dis> que esta narratiua a de constar / de principio meo E fim todos proporcionados / a tratarem de huma inteira E perfeita / acção: Veja-se Aristóteles, *Poética* 1451a 16-35. A unidade do enredo não é o herói ou o protagonista, mas a acção. A unidade de acção é necessária não só na tragédia, mas também na epopeia. Veja-se ainda Horácio, *Arte Poética*, v. 23.

## Fólio 30v

– Turno: «**Turno** – MIT. Rei dos Rútulos, adversário de Eneias, na *Eneida* de Vergílio, quando o herói troiano, seguindo as revelações dos oráculos divinos, vem estabelecer-se na Itália. Também guiado por tais presságios, o rei local, Latino, oferece a Eneias a mão de sua filha Lavínia, que antes fora prometida a T. Levado mais por forças que o transcendem, a saber, a má vontade da deusa Juno a Eneias e aos Troianos, do que para vingar a ofensa recebida, T. envolve-se numa série de operações militares, geralmente mal sucedidas, em que é constantemente vítima de miragens e ilusões, criadas pelos poderes sobrenaturais. No final do poema, é morto em duelo pelo troiano. T., o rival, forma com Dido, a amante, a parelha de obstáculos que Eneias tem de vencer para se afirmar como fundador de uma régia linhagem que levará, um dia, ao estabelecimento de Roma. Deste modo, o jovem príncipe T. é na *Eneida* uma vítima longínqua e mítica do destino imperial de Roma.» *Apud* A. Costa Ramalho (2003): 996 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 28. «\*LAVÍNIA. (Lauinia) Lavínia é a filha do rei Latino e de Amata. Estava noiva de Turno antes da vinda de Eneias para o Lácio. Foi então dada ao Troiano por seu pai. (v. *Latino e Eneias*). Em sua honra, Eneias deu o nome de Lavínio à cidade que fundou. Do seu casamento com Eneias nasceu Ascânio, segundo uma das versões. Mas, na *Eneida*, Ascânio é seu enteado, já grande aquando da vinda de Eneias. A *Eneida* não refere nenhum filho de Lavínia e Eneias, mas os mitógrafos contam que, depois da morte do herói, Lavínia deu à luz um filho de ambos, Sívio, (v. *Ascânio*), junto do pastor Tirro ou Tirreno. Ascânio cedeu então a cidade de Lavínio a seu meio-irmão e partiu para fundar Alba. Porém, como Ascânio morreu sem filhos, chamou Sívio para lhe suceder. A versão “abreviada” da fundação de Roma (que suprime os reinados intermédios entre Eneias e Rómulo) faz de Lavínia mãe de uma *Aemilia* que teve de Marte um filho, Rómulo.

Finalmente, uma lenda de inspiração puramente grega conta que Lavínia era filha do sacerdote Ânio (v. a sua lenda), que seguira Eneias como profetisa na sua viagem para o ocidente e tinha morrido no local onde o herói fundou a cidade de Lavínio. [Esta lenda assenta sem dúvida num jogo de palavras, associando o nome de *Lauinia* a *uinum* (vinho) e relacionando-a com o nome de *Oeno*, no qual se encontra a raiz grega com o mesmo significado. As três filhas de Ânio chamavam-se, como se sabe, as *Enotrofoi*, as Vinhateiras.] (V. o art. Cit.)» *Apud* Victor Jabouille (1992): 271 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

– As/canio: Ascânio, filho de Eneias e de Creusa. Escapou com o seu pai do desastre de Tróia. Sucedeu a Eneias como rei de Lavínio e mais tarde funda Alba-a-Longa. Considera-se também fundador da *gens Julia*, à qual pertencia Júlio César.

– Belem donde partio E aj acaba / o poema: mais uma alusão alusão ao facto da exposição de *Os Lusíadas* de Camões começar no meio da acção, ou seja, *in medias res*. Trata-se de uma técnica literária onde a narrativa começa no meio da história, em vez de no início (*ab ovo* ou *ab initio*).

– / Horacio /  
pictoribus atque poetis /

quid libet audendi semper fuit aqua potestas /: Veja-se Horácio, *Arte Poética*, vv. 9-10, R. M. Rosado Fernandes (2001), *Horácio, Arte Poética*. Mem Martins, p. 49, ao comentar este passo do venusino afirma o seguinte: «Horácio admite, em princípio, o que esta velha sentença em si contém, mas sem aceder a exageros, pois a poesia é imitação (mimesis) e a realidade não dá azo a fantasias exuberantes e irracionais.»

## Fólio 31

– Ho/ratio conta do pintor que sabia bem retratar / hum acipreste pedindo lhe hum homem que lhe pintase / hum naufragio <num painel>: Veja-se Horácio, *Arte Poética*, vv. 19-23. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 51, traduz o passo desta forma: «Porventura também sabes figurar um cipreste: mas que vem este fazer no meio dos destroços do navio, do qual, perdida já a esperança, quem te deu dinheiro para assim o pintares, a custo se salvou? Foi uma ânfora, sim, que começou a ser modelada: por que razão, da roda circulante, é um pote que vai sair? Em suma: faz o que quiseses, contanto que o faças com simplicidade e unidade.»

– Jason de / [nores ?]: Jasão de Nores, em italiano, Giasone Denores, ou Giasone De Nores, (Nicosia, circa 1530 – Padova, 1590), foi um literato italiano de origem cipriota, que sucedeu a Francesco Robortello, como docente de filosofia moral, na Universidade de Pádua.

– Ariadna: «**Ariadna** – MIT. Filha de Minos, rei de Creta, enamorou-se de Teseu, quando este, com outros jovens atenienses, teve de se apresentar em Cnossos, como tributo a ser pago ao Minotauro, monstro que se encontrava dentro de um labirinto. A. deu a Teseu um novelo de fio, que ele foi desenrolando à medida que caminhava, de maneira que lhe foi possível encontrar a saída, depois de ter matado o Minotauro. Teseu, no regresso, abandonou

A. em Naxos, mas Baco surgiu com o seu cortejo, procurando-a para esposa. O abandono de A. tem inspirado diversos artistas, desde Catulo (carme 64) às cópias romanas de escultores gregos, como as belas estátuas do Vaticano, do Louvre e do Prado, e, modernamente, ao compositor alemão Ricardo Strauss.» *Apud* M.<sup>a</sup> Helena Rocha Pereira (1998), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. III, p. 180.

## Fólio 31v

– torcato tasso em / muitas partes <nos> amores de erminia E / de Clorinda <E sua morte> o caso de sofronia e olin/do em luis de Camões na historia / dos doze que de Portugal: Clorinda é uma personagem guerreira de origem africana, da obra *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. O poema apresenta uma base histórica factual, elaborado sobre um episódio ocorrido em 1099 e teve uma grande repercussão na sua época, pois a expansão do Império Otomano representava uma ameaça para a Europa. Uma das características mais marcantes no texto é o perene conflito entre os impulsos do coração e as demandas do dever, como acontece no amor infeliz entre Tancredo, um cristão e Clorinda, uma muçulmana.

– canta / a ninfa tetis dos futuros socesos / dos portugueses <na> Índia: Cf. Canto X, estrofes 108 a 118 de *Os Lusíadas*. Nessas estrofes, Camões reconduz o vector da Fé, como linha que enlaça o passado (S. Tomé) ao futuro, como se Tétis projectasse enlaçar o porvir religioso do Oriente à atitude evangelizante dos Portugueses, que continuarão a acção de pregação principiada pelo discípulo de Cristo e suspendida com a sua morte.

## Fólio 32

– [fl. 32] diserão ser a latinidade huma parte da elegância / forão juizes de sospeita porque erão latinos, E não / tinhão noticia da elegancia autoridade E facundia / desta nosa lingua bem confeso eu que he / <a> latina huma das tres rajnhas das linguas por ser/ escrito nella o titulo da crus: Sobre este assunto, veja-se, no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 6, intitulado, ‘Em louvor da Língua Portuguesa’. D. António de Ataíde teve consciência de como *os Lusíadas* foram decisivos para o enriquecimento da língua portuguesa e possibilitaram o surgimento daquilo a que Jorge de Sena, *Trinta Anos de Poesia*, 2.<sup>a</sup> edição, Edições 70, 1984, p. 95, denomina de «língua nova.»

– E asi aquela supre/ma dignidade he sospeitosa estando agregada por / meo de cuja elegância procedia aos naturais / chamarem Barbaros a toda outra nação: de acordo com o *Dictionnaire Grec Français* de A. Bailly (27.<sup>a</sup> edição, Paris, Hachette, 2000, p. 347-348), o adjetivo *βάρβαρος* (*bárbaros*) tinha primariamente a acepção de “estrangeiro”, ou seja, “que não é grego”, ou melhor, “que não é helénico”. Por extensão de sentido, referia-se igualmente a tudo o que se assemelhasse às línguas e aos costumes dos povos estrangeiros, ou seja, não helénicos. Neste campo semântico mais alargado, denotava os erros cometidos contra o bom uso da língua helénica e, como os gregos estranhavam os costumes dos povos estrangeiros, adquiriu igualmente a acepção de “grosseiro”, “incivilizado”, e mesmo “cruel”.

Em latim, apesar de a acepção de “estrangeiro” estar representada, entre outros, pelo adjectivo *peregrinus*, que era bastante frequente, o vocábulo grego pegou de estaca, e *barbarus*, de acordo com o *Dictionnaire Latin-Français* de Félix Gaffiot (Paris, Hachette, 2000, p. 209), passou a designar tudo o que não fosse romano ou grego e, por extensão de sentido, tal como na língua de origem, adquiriu igualmente o significado de “inculto”, “selvagem”, encontrando-se todas estas aceções na obra de Cícero (106-43 a. C.). Nos escritos de certos autores cristãos, significava também “pagão”.

A acepção de “estrangeiro”, na linguagem corrente, perdeu-se em português, subsistindo apenas no vocábulo *barbarismo*, quando este se refere a um estrangeirismo reprovado pelos puristas, embora haja barbarismos que não são estrangeirismos. Importa realçar que Isidoro de Sevilha (c. 560-636), nas suas *Etymologiae* (I, 29-32), faz uma clara distinção entre, por um lado, *barbara nomina* (“estrangeirismos”), ou seja, os vocábulos que são *incognita Latinis et Graecis* (“desconhecidos dos romanos e dos gregos) e, por outro, *barbarismus* e *barbarolexis*. Do *barbarismo*, primeiro diz que se trata de «um vocábulo que enferma de um erro de escrita ou de pronúncia” (*verbum corrupta littera vel sono enuntiatum*), acrescentando que o termo se aplica caso “a corruptela se dê numa palavra latina” (*in verbo latino fit, dum corrumpitur*), ao passo que o *barbarolexis*, pura e simplesmente, se refere ao recurso a estrangeirismos quando se fala latim (quando *autem barbara verba latinis eloquiis inferuntur*).

Curiosamente, apesar da sua vincada veia etimológica, Isidoro de Sevilha não faz qualquer alusão, na sua obra, à etimologia de *barbarus*. No entanto, ao que tudo indica, existe unanimidade entre os etimologistas atuais no sentido de atribuir origem onomatopaica a *βάρβαρος*. O vocábulo ter-se-ia formado de forma jocosa, devido ao

facto de, aos ouvidos dos gregos, qualquer língua que não fosse a sua lhes parecer um balbuciar ininteligível, ao que eu acrescentaria uma segunda hipótese, que não colide com a anterior: a onomatopeia, igualmente chocarreira, serviria para mimetizar o gaguejar dos estrangeiros a tentarem falar grego... Seja como for, o vocábulo até poderá ser mais antigo, pois o erudito britânico Monier Monier-Williams (1819-1899), especialista em línguas asiáticas, sobretudo sânscrito, persa e hindustâni, refere, no seu dicionário de sânscrito que continua a ser uma referência incontornável, a existência do adjetivo बर्बर (barbara), que traduz como *stammering* (“gago”).

– João de Barros: «**Barros (João de)** – Historiador e moralista (Viseu, Vila Verde?, 1496? - Ribeira de Alitém, Pombal, 1570), descendente de família fidalga que tomou o nome da aldeia de B. (Entre Douro e Minho). Filho bastardo de Lopo de B., não obstante cedo foi acolhido nos Paços da Ribeira. Tendo sido educado como um dos jovens pupilos de D. Manuel, em breve se distinguiu pelos seus dotes, pelo que “o deu el Rey Dom Manoel ao Príncipe Dom João por seu moço da Guarda roupa” (Manuel Severim de Faria, “Vida de João de Barros”, *Discursos Varios Politicos*, Évora, 1624, fol. 25). Exerceu vários cargos públicos: foi talvez governador de São Jorge da Mina; tesoureiro da Casa da Índia, Mina e Ceuta; feitor da Casa da Índia durante 35 anos. Recebeu também, em 1535, a concessão de uma capitania no Brasil, o que lhe ocasionou prejuízos de várias ordens. A sua actividade literária e de alto funcionário da Corte prolongou-se até 1567, data em que, renunciando à feitoria da Casa da Índia, se retirou para a sua quinta em Vermoil, perto de Pombal, beneficiando de avultadas tenças régias. Foi sepultado na Ermida de Sto. António (Vermoil), por ele fundada, e, mais tarde, trasladado para a Igreja Paroquial de Alcobaça.

A sua personalidade define-se por duas coordenadas que condicionam também toda a sua obra literária: a integridade de carácter e o acrisolado amor da Pátria. Deu-lhe celebridade, principalmente, a sua obra histórica, constituída pelas quatro *Décadas (Ásia)* que nos chegaram e correspondem apenas a uma parte do plano monumental projectado e que compreenderia a *Conquista* (ou *Milícia*, articulada em quatro partes: Europa, África, Ásia e Santa Cruz ou Brasil), a *Navegação* (ou Geografia) e o *Comércio*.

A obra histórica de J. B. “é elaborada com intuito mais formativo que informativo” (Hernâni Cidade), atestando o seu pendor pedagógico mais de uma vez afirmado no conjunto da sua obra. Nas *Décadas*, J. B. é um verdadeiro pedagogo da cidadania, através da apologia nacional, cuja essência provém da confluência de duas fontes: o ideal nacional do Renascimento e a consciência de uma missão histórica cristalizada na gesta marítima. Esse conceito compromete, pois, em parte, e condiciona a verdade histórica que para J. B., “não há-de ser tanta que se diga por ela o dito da muita justiça que fica em crueldade” (*Décadas* III, Prólogo). Compõe, pois, uma história heróica, selectiva e edificante. Como estilista, a sábia combinação da metáfora, do exotismo, do tom poético ou familiar, com o sereno palacianismo da expressão, fazem dele um dos mais elevados prosadores de Quinhentos. A vocação de pedagogo manifestada, pois, nas *Décadas* e nas tendências de análise e crítica social patentes na *Ropicapnefma* (ou *Mercadoria Espiritual*), no *Diálogo sobre Preceitos Morais* e nas restantes obras de carácter filosófico-moralista, reaparece com mais evidência na *Cartinha*, na *Gramática* e no *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*. Diremos que a pedagogia histórica das *Décadas* se dirige a Portugueses; a pedagogia social e moral a Homens; a pedagogia escolar a “meninos e a moços”. A *Cartinha*, a *Gramática*, o *Diálogo em Louvor [...]* e o *Diálogo da Viciosa Vergonha*, como segundo livro de leitura, constituem, pois, um verdadeiro *corpus* didáctico da época e representam um dos mais válidos documentos do humanismo português do séc. XVI.» *Apud* M.<sup>a</sup> Leonor Cravilhão Buescu (1998): 322-324 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 4.

– Andre de Resende: «**Resende (André)** – Humanista português de reputação internacional (Évora, 13.12.1500? - ibid., 9.12.1573). Aos 8 anos, foi aluno do latinista Estêvão Cavaleiro. Ainda menino, entrou para o Convento de S. Domingos, em Évora. Aos 13 anos, passou a frequentar a Univ. de Alcalá de Henares, onde foi discípulo de E. A. Nebrija. Regressou depois a Portugal, e em 1521 partiu para Salamanca, segundo a *Conuersio Miranda*. Aí ouviu, além de Nebrija, Aires Barbosa, com quem voltou a conviver mais tarde na corte portuguesa. É também A. R. quem nos informa de que em 1528 estava em Paris. Em 1529 vemo-la em Lovaina frequentando um círculo de amigos de Erasmo de que faziam parte os humanistas Conrado Goclénio, Rutgero Réscio, João de Campen e Nicolau Clenardo, que mais tarde (1553) havia de trazer de Salamanca para Portugal, a convite de D. João III. Produto da atmosfera erasmista que o rodeou em Lovaina é o elogio da cidade e dos amigos que nela o colheram, expresso no *Encomium urbis et academiae Louaniensis* (1530), afinal, um louvor a Erasmo e aos seus discípulos. No ano seguinte, e sem sua autorização, sai em Basileia outro poema laudatório, escrito em louvor do Roterdamês: *Carmen eruditum et elegans Angeli Andreae raturae oblatratores*. É o mesmo que será mais tarde conhecido por *Encomium Erasmi*. Nele aparece a palavra *Lusidaae* no sentido de “portugueses”, criação de A. R. Em Lovaina, onde ficou três anos, deve ter obtido licenciatura em Teologia. Em 1532, passou a acompanhar o seu aluno D. Pedro de Mascarenhas, embaixador português junto do imperador Carlos V, com ele estando em Viena e Bruxelas e em Itália. Em Outubro de 1533, já se encontrava no Convento de S. Domingos, em Évora. A convite de D. João III, foi prof. de três dos infantes seus irmãos, particularmente de D. Duarte, de quem escreveu a biografia em português de saborosa leitura. Em 1.10.1534, pronunciou na abertura do ano lectivo da Univ. de Lisboa a *Oratio pro Rostris*. Ao contrário do que geralmente se supõe, esta oração inaugural não traz uma mensagem nova, pois os princípios do Humanismo eram, há muito, conhecidos em Portugal. Compare-se, p. ex., a *oratio* com a defesa das humanidades clássicas feita por Cataldo Sículo na carta a D. Fernando de Meneses, marquês de Vila Real, em 1499 (cf. *Cataldi Epistolae*, I, fol. I

vj.ss.). A. R. insiste, todavia, na necessidade do grego, exortando o soberano a fomentar o seu culto em Portugal, e acentua as vantagens de um bom conhecimento da gramática, da dialética (mas não a dos escolásticos) e da retórica, capazes de dar elegância, clareza e brilho à elocução latina, ao mesmo tempo que servem de suporte a exposição das restantes matérias. Mas é mais moderado do que Erasmo nas críticas à Escolástica, e o seu irenismo, ou defesa da paz (e concomitante condenação da guerra), foi certamente entendido como referente ao bom entendimento entre os cristãos da Europa, não se aplicando às lutas travadas com os infiéis para a expansão da fé. Sobre a documentação das relações de A. R. com Erasmo [ver Odete Sauvage (que traduz para francês os textos resendianos atrás mencionados) e a bibl. citada no seu livro]. Também a *Conuersio Miranda* se refere expressamente à posição de A. R. perante as doutrinas de Erasmo, após a morte deste. (Cf. Ramalho, *A Conversão Maravilhosa*). Em 1536, ao ter conhecimento da morte do grande humanista, exprimiu a sua mágoa em poesias endereçadas a Nicolau Clenardo, André Cotrim e Damião de Góis. Foi também a este último que contou, em 1535, a sua desilusão de mestre palaciano no poema *De Vita Aulica. Poetas ibi iacere* (“Sobre a Vida da Corte, onde os Poetas Vegetam”), queixando-se da ignorância e do materialismo dos nobres. Entretanto, se não podia influenciar o soberano, o seu prestígio intelectual, contudo, mantinha-se. Vemo-lo em 28.6.1551, em Coimbra, fazer a *oratio* solene de homenagem a D. João III, fundador do Colégio das Artes; em fins de 1552, saudar em Évora, em português, a infanta D. Joana de Castela, mulher do príncipe herdeiro D. João; e pronunciar posteriormente outras orações solenes, em acontecimentos públicos da cidade natal. Em 1557, chorou em versos latinos a morte de D. João III; em 1560, a da humanista toledana Luísa Sigeia. Ensinando, escrevendo, geralmente em latim, investigando sobre antigualhas nacionais e eborenses, se lhe passaram os últimos anos. Nos seus escritos latinos, usou inicialmente o prenome Angelus (que tirara do nome de sua mãe) e, mais tarde, Lucius, cuja origem cristã já foi demonstrada (Cf. Ramalho, *L. A. Resendius*). A. Costa Ramalho mostrou (1979) que a *Conuersio Miranda D. aegidii Lusitani, Doctoris Parisiensis, Ordinis Praedicatorum* (Paris, 1586) é uma obra menos alterada pelo seu editor, Fr. Estêvão de Sampaio, do que até aqui se julgava. Esse diálogo latino, em que são interlocutores A. R. e os seus amigos Luís Pires e Inácio de Morais, contém informações importantes para a cronologia da vida do seu autor. OBRAS [mais de centena e meia de trabalhos, na sua maioria em latim, entre livros, opúsculos, poemas isolados, cartas e ainda alguns inéditos (cf. Ramalho, *L. A. Resendius*). Além dos atrás mencionados]: *Narratio Rerum Gestarum in India a Lusitanis*, Lovaina, 1530; *Genethliacon principis Lusitani*, Bolonha, 1533 (em que refere uma representação de Gil Vicente, em Bruxelas, em 1532); *De uerborum coniugatione commentarius*, Lx., 1540; *Vicentius leuita et martyr*, ibid., 1545; *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, 1553; *A Santa Vida e Religiosa Conversão de Frei Pedro*, Évora, 1570. Publicados postumamente: *Libri Quattuor de Antiquitatibus Lusitaniae*, ibid., 1593; *Vida do Infante D. Duarte*, Lx., 1789; Duas colectâneas (incompletas) das suas obras latinas foram editadas na Alemanha: Colónia, 1600 e 1613. E quase todas as obras citadas tiveram reedições.» *Apud* A. Costa Ramalho (2002): 206-209 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 25.

– manuel baratta escreveu hum breue / dialogo: Sobre este autor e sua obra Ana Martínez Pereira (2004), *El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI*. Porto, Universidade do Porto, p. 235, afirma o seguinte: «En 1572 se editó (¿se editó?) el primer manual de escritura portugués, el *Arte de escrever* de Manuel Barata. No tenemos más datos sobre esta edición que algunos bibliógrafos consideran inexistente, y los que la citan lo hacen a través de Barbosa Machado.» Diz este autor na *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, A. I. da Fonseca, 1741-1759, v. III, 190-191: «MANOEL BARATA natural de Lisboa, e hum dos mais celebres Mestres de escrever, que floreceraõ no seu tempo de cuja arte abriu escola publica na sua patria, e mereceo que fosse seu discipulo o Principe D. João filho do Serenissimo Monarcha D. João o III formando os Caracteres tão semelhantes aos do Mestre que se enganavaõ os olhos para os distinguir. Naõ satisfeito de ter publicado: *Arte de escrever*. Lisboa 1572. 4º.» No documento em linha supra citado, Ana Martínez Pereira declara que «aunque tenemos razones para creer en la existencia de una primera edición de 1572, en esta ocasión vamos a hablar de la de 1590, cuyo título completo es: EXEMPLARES | DE DIVERSAS SORTES DE LETRAS, | TIRADOS DA POLYGRAPHIA DE MANVEL BARATTA | ESCRITOR PORTVGVES, ACRECENTADOS PELLO MESMO | AVTOR, PERA COMVM PROVEITO DE TODOS. | *Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcellos, &c.* | *Condestable dos Reynos de Portugal*. | Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa. | [escudode la casa de Bragança] | ¶ Impressos em Lisboa, por Antonio Aluarez: A custa de loão de Ocanha liureyro de | Sua Excellencia, onde se vendem. | ~ *Com licença do Sancto Officio: Anno de 1590.*» Mais à frente assevera a estudiosa do país vizinho: «Son tres las ediciones conocidas de la obra caligráfica de Manuel Barata (así lo consideraremos a partir de ahora). De la primera de 1572 sólo sabemos su posible título, *Arte de escrever*, y que fue editada en Lisboa. Tal vez ni siquiera fuera ese el título y sí una designación genérica, descriptiva. Nada podemos decir, con seguridad, sobre su contenido completo. La segunda edición es de 1590, volumen que como dijimos contiene tres obras. La primera, la obra caligráfica de Barata, impresa por Antonio Álvares, mientras que la *Ortografía* lo fue en casa de Belchior Rodríguez y la *Aritmética* aparece sin la referencia del impresor. Las tres “a custa de João de Ocanha, livreiro”. Hay una tercera edición de 1592, con el mismo título que la anterior e idéntico contenido (creemos), cuya impresión completa tuvo lugar en la imprenta de Alexandre de Syqueira. Igualmente fue financiada por João de Ocanha. De la primera edición jamás se ha visto un ejemplar. De la segunda se conocen 5 ejemplares: dos en la Biblioteca Nacional de Lisboa (uno de ellos muy incompleto), uno en la Biblioteca da Ajuda y otros dos en la Biblioteca Pública de Évora y en la British Library, este a falta de la Aritmética.»

Não sabemos a que edição se refere o 5.º conde da Castanheira. Um outro autor famoso e defensor da língua portuguesa, que D. António de Ataíde não refere no seu *Borrador* foi Pedro de Gandavo. Sobre este preceptista escreve Ana Martínez Pereira: «Escribía Pedro de Gandavo en 1574, dentro de su *Diálogo em defesa da lingua portuguesa*, que es (la lengua portuguesa) «em si tão difficultosa que de maravilha vimos estrangeiro algum que a podesse bem tomar, ainda que neste Reino andasse muitos annos & trabalhasse pela emprender quanto humanamente fosse possível...».

– E o que <em> a todos eu acho alguma culpa he / em fazerem hum grande fundamento de seus louuo/res na semelhança que tem com a latina, porque / dahj não resulta mais que ser hum latim corrupto / E eu quisera que mostrarão elles como não consiste só / niso: Cf. *Os Lusíadas*, l.33.7-8 (E na língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina.) Camões por diversas vezes se serve do latim para formar palavras novas.

– E se alguma hora sair / a lus hum tratado das grandezas de Lisboa: Vide a última nota relativa ao fólho 29, inserta neste Volume.

### Fólho 32v

– se he a lingua latina mas que pera hum poeta com/por perfeitamente a de ser na sua lingua natural /: As poéticas do Renascimento, apesar de prestarem homenagem aos autores e à retórica clássica, defendem o uso do vernáculo. A obra *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés é disso prova. Sobre este assunto veja-se ainda no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 6, intitulado, ‘Em louvor da Língua Portuguesa’.

– Agostinho de uera / religi. Capitulo / 50: Referência à obra de Santo Agostinho, *De Vera Religione*.

– E não <tiro> por isto a excelencia ao latim que os que / nelle forem tão exercitados que lhes fique na/tural escreuerão elegantissimamente como o tem / feito o Reverendo padre mestre luís da Crus na sua / paraphrasis dos salmos: Veja-se nota *supra* sobre Luís da Cruz.

### Fólho 33

– [fl. 33] As palauras dis quintiliano ou são proprias ou trans/feridas ou fingidas E inuentadas de nouo: As preceptivas da poesia de agudeza dos finais de Quinhentos e de princípios de Seiscentos retomam, aproximando-se ou distanciando-se, o capítulo 21 da *Poética* de Aristóteles. Sobre este assunto, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007), *Estudo Retórico da Poesia Lírica e Satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo, Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pp. 85-86, afirma o seguinte: «as codificações poéticas retomam igualmente as virtudes de utilidade, clareza e ornato a que Quintiliano vincula a metáfora, como se depreende dos trechos de outra preceptiva, aproximadamente contemporânea à *Philosophia* de Pinciano, escrita pelo português Francisco Rodrigues Lobo em 1618, o diálogo *Corte na Aldeia*, obra sintetizadora do caráter do início do século XVII pelo que revela sobre as renovações empreendidas no domínio das artes portuguesas, notadamente das letras. Para o autor e poeta português, Francisco Rodrigues Lobo: “translação é figura quando passamos as palavras de uma cousa a outra, porém com uma semelhança conveniente, como quando dizemos: *uma fonte de sabedoria*. [...] Esta figura se costuma usar para um de quatro efeitos: ou para evitar palavras desonestas, ou para abreviar razões compridas, ou por acudir à pobreza da linguagem, ou por afermosear e enfeitar a prática. [...] E as palavras que se devem escusar para falar vulgarmente não hão-de de ser estrangeiras, nem esquisitas, nem inovadas, nem tão antigas que se perdesse já o uso delas.”

Neste breve trecho pode-se identificar que Rodrigues Lobo enfatiza os efeitos do decoro, brevidade, correção e ornato, virtudes da linguagem servidas pelo artifício da metáfora poética. No que que concerne ao decoro da prosa, acrescenta uma personagem da *Corte na Aldeia*: “Falar vulgarmente [respondeu Leonardo] é qual os melhores falem e todos entendam: sem vocábulos estrangeiros, nem esquisitos, nem inovados, nem antigos e desusados, senão comuns e correntes.” Arrematado pelo interlocutor D. Júlio: “falar vulgar e propriamente é falar bem; e, na verdade, da boa linguagem a principal parte é a clareza.”» Também, nos finais do século XVI, D. António de Ataíde advogou ao longo do seu *Borrador* os mesmos princípios preceptivos.

– [scipiões ?]: Cipião, em latim *Scipio*, é um agnome romano usado por um ramo da *gens Cornelia* (‘Cornélios’). Os Cipiões eram aliados políticos tradicionais do ramo dos Paulos, na família dos Emílios. A tumba familiar, datada no século III a. C., redescoberta em 1780, contém uma das maiores coleções de inscrições latinas, sendo uma

importante fonte de informação acerca da República Romana. A influência grega foi actuando lenta e progressivamente nos Romanos, após a conquista do Sul de Itália e da Sicília, acentuando-se com a conquista da Grécia e redução a província romana, no séc. II a. C. Foi a partir daí que Roma nasceu para as artes, sob o impulso e a imitação da civilização grega. Esta tornou-se depois de tal modo familiar que a esse propósito escreveu Horácio: *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes / intulit agresti Latio...* Nesta evolução cultural desempenhou papel fundamental o círculo dos Cipiões, onde se salientava a personalidade de Cipião Emiliano e autores como Terêncio e Lúcio. A helenização de Roma exerceu-se praticamente em todos os domínios, mas principalmente nos campos da filosofia, oratória, filologia e literatura. Cf. Maria Helena da Rocha Pereira (1990): 50 e ss, in *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Romana*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. II.

– **Aulogélio**: «**Aulo Gélio** – Gramático e crítico latino (Roma, 130-175). Em Roma, além de outros mestres, teve por professor Cornélio Frontão, que o encantava ‘com a pureza da língua e boa doutrina’. Espírito curioso, sedento de tudo aprender e conhecer, A. G., estimulado ainda pelas tendências do tempo para a erudição enciclopédica, transferiu-se para a Grécia, onde todo o romano culto ambicionava aperfeiçoar a formação. Em Atenas, contactou com filósofos e retóricos, fazendo-se discípulo de Herodes Ático, príncipe da cultura muito honrado por Antonino. *Noctes Atticae*, onde reúne o fruto de leituras, estudos e conversas ao longo das noites de Inverno, passadas numa aldeia da Ática, abrange os temas mais díspares e variados. Chegou até nós incompleta. Mesmo assim, é um documentário precioso do património cultural da Antiguidade. A sua obra foi muito elogiada por Santo Agostinho e Erasmo.» *Apud* Isidro R. da Silva (1998), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. III, p. 952.

### Fólio 33v

– **Cícero** *dis que as palauras antiguas mas [...] acostumadas / tambem são próprias*: sobre este assunto veja-se o que escreve, em 1624, um contemporâneo de D. António de Ataíde, no trabalho intitulado *Varios discursos politicos*. Por Manoel Severim de Faria, fielmente reimpressos por Joaquim Francisco Monteiro: Lisboa 1791; nas pp. 326-329, pode ler-se: «Luiz de Camões assi nesta parte como nas mais se mostrou excelente Poeta, e com esta sua obra ficou enriquecida grandemente a língua Portuguesa; porque lhe deu muitos termos novos, e palavras bem achadas, que depois ficáraõ perfeitamente introduzidas. Posto que nesta parte não deixáraõ alguns escrupulosos de o condenar julgandolhe por defeito as palavras alatinadas que usou no seu Poema. Porém desta censura o absolverá com facilidade quem tiver noticia das leis da poesia, e da licença que he concedida aos Poetas para fingir, e derivar novas palavras, porque como tem obrigação de falar ornadamente, não podem deixar de enriquecer seus versos com palavras, ou desusadas, ou novas, ou transferidas, que saõ as condições que ensinaõ os Rhetoricos para a Oraçaõ ficar com Magestade, e fóra do estilo humilde, e vulgar. Assi o aconselha Aristoteles na sua Poetica [...] e defende a novidade dos tempos que usou Homero contra os que por esta razaõ o calumniavaõ. O mesmo afirmava Isocrates pai da Eloquencia Grega dizendo na vida de Evagoras. [...] Esta licença concede mais largamente Horacio aos Poetas Latinos, porque não sò lhe permite, que usem dos vocábulos antigos que já não estaõ em costume, mas finjaõ de novo os que quiserem com tanto que se derivem da lingua Grega, diz elle: Et noua, ficta que nuper [...] Também Tullio Príncipe dos Oradores confirma este privilegio aos Poetas [...] no seu Orador. [...] Deste privilegio usou tanto Virgilio, que além de declinar muitos nomes latinos pelas terminações Gregas, e fala pelas frases daquela lingua, escreveu por palavras taõ fóra do uso ordinário que Macrobio gasta não leitura em mostrar os fundamentos que para isto Virgilio teve, dizendo que todas aquellas palavras trasiaõ sua origem da antiguidade latina, e foraõ em seus princípios usadas. Do mesmo modo falou Torcato, e tanto se valeo do antigo Toscano, e da língua latina, que destas palavras novas lhe notaraõ hum particular vocabulário. Com estes exemplos fica bem livre o nosso Poeta da calumnia que lhe impõem das palavras alatinadas, as quais saõ taõ próprias, e naturais a nossa lingua, que se escutaõ os Vocabularios de Torcato, e Virgilio, e se entendem de todos igualmente com o romance Portugues.» Observe-se ainda no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 6, intitulado, ‘Em louvor da Língua Portuguesa’.

– **Dionísio Halicarna**: «**Dionísio de Halicarnasso** – Mestre de retórica retórica e historiador grego, ensinou em Roma, de 30 a 8 a. C. A sua obra *De Compositione Verborum* tem grande interesse, pelo que nos diz sobre o sentido da linguagem entre os Antigos, e por nos transmitir, através dos exemplos escolhidos, fragmentos líricos, que de outro modo seriam desconhecidos. Escreveu ainda outros tratados, como *Sobre a Imitação* (em parte conservado), *Sobre os antigos oradores*, *Sobre Dinarco*, *Sobre Tucídides*. Os vinte livros das *Antiguidades Romanas* (de que temos os dez primeiros) contavam, sem grande sentido crítico, e com muitos discursos, à maneira helenística, a história da Urbe até ao ponto em que Políbio a principiara (264 a. C.). A obra retórica de D. H. é preciosa para o estudo da prosa literária grega.» *Apud* M. H. Rocha Pereira (1999): 409-410 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 9.

– **tucidides:** «**Tucidides** – O maior historiador grego (c. 460 a. C. - princípios do século IV). Natural de Atenas, os elementos mais seguros da sua controversa biografia são os que se encontram na sua obra. Foi estrategista em 424 e a sua incapacidade para salvar Anfípolis de um ataque espartano arrastou-o para o exílio, onde a forçada inatividade política lhe permitiu entregar-se à sua vocação de historiador. Durante 20 anos viveu longe da pátria, à qual voltou em 404, para tornar a partir, talvez em busca do ambiente tranquilo onde pudera escrever grande parte da sua obra e onde desejava concluí-la. Morreu antes de conseguir realizar o seu plano, que era o de escrever a história completa da Guerra do Peloponeso (431-404 a. C.). A sua narrativa desta guerra termina em 411 e foi dividida pelos eruditos alexandrinos em oito livros, com o título geral de *A Guerra do Peloponeso*, deduzido das primeiras palavras do prólogo da obra: “O ateniense Tucídides escreveu a narrativa da guerra dos Peloponésios e dos Atenienses...” Esta história é realizada em moldes inteiramente diferentes dos da história de Heródoto. À concepção fundamentalmente religiosa, muito próxima do romance e do drama, que encontramos em Heródoto, sucede a visão realista e racional de T., que se empenha em eliminar da história todos os elementos de carácter metafísico ou maravilhoso. Di-lo o próprio T. no cap. 22 do livro I, a propósito da discussão do seu método a que se entrega nos capítulos 20-23. Destas páginas cheias de lucidez emerge o perfil de um historiador, consciente dos seus objectivos e das suas limitações, determinado a exercer sobre os seus materiais uma crítica sem contemplações. O trabalho dos seus antecessores e o próprio testemunho dos intervenientes nos sucessos históricos é submetido a uma revisão minuciosa, com o único fito do apuramento da verdade. A concepção arreligiosa da história não significa que T. negasse a existência dos deuses, mas apenas que a influência do sobrenatural nos acontecimentos humanos não é detectável pelo historiador, que, por isso mesmo, deverá prescindir desse factor para a interpretação da dinâmica dos factos históricos. Característica da história de T. é a visão política dos acontecimentos, que são essencialmente modelados por duas forças contrastantes: a vontade do poder e o desejo de liberdade dos povos. A esta antinomia dá T. uma dramática expressão no diálogo dos Mélios, no livro V da sua obra. O esmagamento da ilha de Melos pelo imperialismo ateniense é erguido pelo historiador ao nível de exemplo das complexas relações entre a força e o direito no plano da história. A posição de T. perante esta questão não nos é dada expressamente, de acordo com uma objectividade que apaga da narração o seu autor, mas a queda próxima de Atenas, resultante do desastre da expedição à Sicília, talvez uma forma de exprimir um juízo moral através dos próprios acontecimentos. Dado que a personalidade individual é, para T., o centro de acção criadora da história, devem os homens colher dos factos a lição que eles comportam, e é neste sentido que o grande historiador ateniense apresenta aos vindouros a sua obra como uma “aquisição para sempre”. Para sempre ficará também a imagem exemplar da sua cidade, que, pela mão segura de Péricles, buscou na realização dos mais altos valores éticos e culturais a realização do seu próprio destino. A definição de Atenas por T. como “uma escola para toda a Grécia” tem, assim, o valor de símbolo de uma realidade muito vasta.» *Apud* M. Oliveira Pulquério (2003): 936-937 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 28.

– **martiano Capella:** Marciano Capella Felix Capella foi um escritor enciclopédico e retórico romano de língua latina do século V, autor do *De Nuptiis – As Núpcias de Filologia e de Mercúrio*.

– **estilo com alguma / deleitação:** De acordo com as regras estipuladas por Quintiliano, na sua obra, *Institutio Oratoria* o orador deverá, cumprir as regras da eloquência: *docere*, ou seja, ensinar, explicando e expondo argumentos; *delectare*, isto é, agradar, deleitar, captando o agrado e a atenção do auditório, de modo a não causar aborrecimento; *movere*, ou seja, comover, apelando às emoções e tentando ‘tocar’ os sentimentos do auditório. A retórica apela à audiência em três frentes: *logos*, *pathos* e *ethos*.

O *ethos* aconselha que o orador, através do seu modelo e carácter, seja reconhecido pelo auditório; o *logos* pressupõe que os argumentos sejam bem estruturados, alicerçando a tese exposta, para que seja apreendida e recebida pelo auditório; e, por fim, o *pathos*, através do qual o orador conseguirá comover as emoções do auditório, no sentido de incitar à sua concordância. A elaboração do discurso e sua exposição exigem atenção a cinco dimensões que se complementam (os cinco cânones ou momentos da retórica): *inventio* ou invenção, a escolha dos conteúdos do discurso; *dispositio* ou disposição, organização dos conteúdos num todo estruturado; *elocutio* ou elocução, a expressão adequada dos conteúdos; *memoria*, a memorização do discurso e *pronuntiatio* ou acção, sobre a declamação do discurso, onde a modulação da voz e gestos devem estar em consonância com o conteúdo (este quinto momento nem sempre é considerado).

## Fólio 34

– **Capítulo das palavras propias / E <das> [transferidas ?]:** *Vide* neste volume, a primeira nota referente ao fólio 33v. Sobre este assunto veja-se no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 6, intitulado, ‘Em louvor da Língua Portuguesa’.

## Fólio 34v

– As transferidas / dão grande lustro ao poema: Sobre este assunto veja-se no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 6, intitulado, ‘Em louvor da Língua Portuguesa’. Marcos Martinho (2008) «A definição de alegoria segundo os gramáticos e rétores gregos e latinos.» in *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Vol. 21, Nº 2, pp. 252-264 afirma: «A *Retórica a Herênio* define permutação como oração que demonstra uma coisa pelas palavras, outra pela sentença. Ora, trata-se de saber, antes de tudo, que é aquilo que mostra com as palavras e que é aquilo que mostra com a sentença; mas a *Retórica a Herênio* não se pronuncia acerca disso. Quintiliano, ao rememorar a definição da *Retórica a Herênio*, diz tão-só que a alegoria ostenta uma coisa pelas palavras, outra pelo sentido, de maneira que também ele não explica o que seja aquilo que se demonstra com as palavras, nem o que seja aquilo que se demonstra com o sentido. [...] Da translação, uma coisa se diz, outra é para entender, explica, de um lado, que, então, as palavras próprias de um caso são transferidas a outro caso. Alegoria, pois, seria o torneio pelo qual se diz o caso a que as palavras são apropriadas e se entende o caso a que as palavras são transferidas; tal seria, pois, o caso que se demonstra pelas palavras, e tal, o caso que se demonstra pela sentença. [...] Mateus de Vendôme, por sua vez, define alegoria dizendo que a inteligência dissente da significação das palavras. Assim, distingue entre significação, que pertenceria ao caso próprio, a que as palavras são referidas, e inteligência, que pertenceria ao outro caso, a que as palavras são transferidas. [...] Tibério o Rétor diz que existe alegoria quando se codifica algo de próprio em metáforas ou transferências capacitadas a significar o próprio. Assim, entende, primeiro, que, de um lado, está a codificação e, de outro, a significação; depois, que a transferência que codifica o próprio é capaz de significá-lo, ou seja, que as palavras transferidas ou metafóricas, ao codificar o próprio, continuam a significá-lo, de maneira que a codificação se sobrepõe, sem substituí-la, à significação.» *Vide* nota anterior.

– padre Cipriano: D. António de Ataíde refere-se, presumivelmente, neste passo, ao padre Cipriano Suárez. «**SUÁREZ (Padre Cipriano)**. Religioso da Companhia de Jesus, professor e pregador, n. em Ocña (Espanha) em 1524 e morreu em Placência (Espanha) a 19-VIII-1593. Havia tempo que morava em Portugal, quando solicitou a admissão ao noviciado, no qual entrou, em Coimbra, a 21-IX-1549. Referindo-se ao noviciado, singelamente conta que durante ele exercitou os ofícios de cozinheiro e varredor e peregrinou a pé a Santiago de Compostela pedindo esmola. (Monum. Hist. S. J., Epistolae P. Nadal, I, 1898, p. 555, nota 5). Em Janeiro de 1553 partiu de Coimbra para Lisboa a fim de ensinar, com o padre Manuel Álvares, nas primeiras escolas públicas que a Companhia abriu em Portugal, na casa de Santo Antão. Até esse tempo havia aulas em Coimbra e Évora, mas destinadas somente a formar os membros da Companhia. [...] Cipriano Suárez era professor de primeira classe, que abrangia a Retórica, a língua grega e o estudo dos principais autores latinos. Nos anos seguintes continuou a ser o mestre principal, regendo também como prefeito dos estudos todo o andamento do colégio. Em princípio de 1555, quando deliberava sobre entregar à Companhia o Colégio das Artes de Coimbra, quis D. João III certificar-se do adiantamento dos estudos em Santo Antão. Para isso veio com a rainha e o doutor António Pinheiro, principal solicitador nesta causa, assistir no colégio a um desafio literário preparado por Cipriano Suárez. O êxito com que este se realizou causou grande satisfação ao monarca e mais o confirmou na ideia de entregar aos padres da Companhia o Colégio das Artes. A entrega verificou-se a 1-X-1555 dando o rei aos jesuítas não apenas o lanço do edifício construído à custa da fazenda real depois de 1547, mas o colégio inteiro com todas suas partes, em que haviam de ensinar e residir os religiosos da Companhia. (Cf. António José Teixeira, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, 1899, 164, 180). As aulas iniciaram-se dois dias depois da entrega. Entre os primeiros professores vê-se Cipriano Suárez como mestre da primeira classe. Em 1557 morreu D. João III em Lisboa, a 11 de Junho. O Colégio das Artes celebrou-lhe solenes exéquias nos dias 17 e 18, e no dia 22 pronunciou a oração fúnebre o padre Suárez, que por sua extraordinária competência era já considerado um dos mais abalizados mestres do Colégio. Em 1562 publicou o seu livro de texto *De Arte Rhetorica*, do qual escreveu Gisbert: “é um dos mais cómodos e dos melhores para o uso das aulas, que pode mesmo ser útil a outros que não sejam alunos”. (*Jugement des savants sur les Auteurs qui ont traite de la rhétorique*, II, 397). A Cipriano Suárez com a sua *Retórica* e ao seu colega Manuel Álvares com a sua *Gramática*, publicada poucos anos depois, coube a honra de dar os primeiros livros de texto de toda a Companhia. Por meio deles, Coimbra ensinou Humanidades durante mais de dois séculos a toda a Europa como pelos livros do padre Pedro da Fonseca havia de ensinar Filosofia. A actividade de Cipriano Suárez em Coimbra foi verdadeiramente extraordinária. [...] Pouco depois de em fins de 1578 ter pregado em Coimbra nas exéquias que o Colégio de Jesus mandou celebrar por alma de D. Sebastião como seu real e insigne benfeitor, Cipriano Suárez retirou para a sua pátria, “cansado dos humores e condições dos portugueses.” Deixou Portugal em Janeiro de 1580, pouco antes do falecimento do cardeal-rei D. Henrique. Agitava-se então a questão de sucessão no trono de Portugal. Filipe II de Espanha, não obstante recusar-se “obstinadamente a confiar os seus direitos e a sua justiça”, como ele a chamava, “a pareceres de ninguém, determinado como estava a tomar pela força o reino, se lhe não passassem de vontade, o ceptro às mãos”, como escreve F. Rodrigues, contudo, “para talvez apaziguar os remorsos da consciência, não deixou de consultar juristas e teólogos, que lhe aplanassem os caminhos para a marcha dos seus exércitos. Muitos lhe responderam a sabor da sua ambição; nem todos porém se curvaram ao potentado, nem ainda dos espanhóis” (*História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, II/2.º, 421-422). Cipriano Suárez,

um dos teólogos interrogados, deu o seu parecer com esta moderação e reserva: “Se, como na pergunta se supõe, é tão certa e tão clara a justiça de Sua Magestade, que em direito não há nela dúvida nenhuma, e se... o não querem deixar tomar posse pacífica do reino, pode como manifestamente agravado, tomá-lo do melhor modo que lhe for possível por sua própria autoridade, sem esperar sentença nenhuma” (Carta autógrafa de 12-VI-1580, no arquivo Geral da Companhia, *Hisp.* 129, f. 136. Veja-se também no f. 38 a carta autógrafa de 18-VII-1580). Cipriano Suárez viveu os últimos anos no colégio de Placência, onde expirou. A mais conhecida das suas obras e a que lhe deu fama universal foi o compêndio *De Arte Rhetorica, Libri três ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano deprompti, Autohre Cypriano Soares Sacerdote Societatis Jesu*, Conimbricæ, 1562. A estimação que se faz desta obra e a aceitação que teve nas escolas de toda a Europa mostram-na as sucessivas edições em que se divulgou durante mais de dois séculos. A enumeração dessas edições ocupa quase sete colunas da monumental *Bibliothèque de la Companhie de Jésus*, de Carlos Sommervogel, VII, cols. 1331 a 1337.» *Apud* (s. a.) (s.d.): 125-127 in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa | Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Ltda., Vol. 30.

– asi as / metáforas se receberão por falta de palauras E de / termos E depois se uierão a frequentar por delei/tação: Cf. Aristóteles, *Poética* 1457b 1-33. *Vide* também Heinrich Lausberg (2011), *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 163. Sobre este assunto veja-se no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 7, intitulado, ‘Da importância e valor da metáfora e das obrigações do poeta’. Observe-se ainda, neste Volume, última nota relativa ao fl. 33v.

– E Vergilio <dis> das abelhas E dedalo que remauão com / as asas E não he este modo licito a oradores / a poetas [...] os enigmas tem ainda muito mayores / licenças porque pera escuerecer se pode usar de meta/foras com licenças muito larguas: Na obra *Instituições Oratorias de M. Fabio Quintiliano*, por Jeronymo Soares Barboza, Tomo Segundo, Em Coimbra, Na Imprensa Real da Universidade, MDCCLXXX, afirma-se: «He em fim grande o erro daquelles, que pensão ter lugar na proza certas metáforas só permitidas aos Poetas em rezaõ de se proporem como fim o deleite, e da necessidade do metro, que os obriga a usarem de mais tropos. (a) Quanto a mim nem Homero mesmo me poderia authorizar a dizer na proza, como elle disse: *Pastor do povo*; nem taõ pouco diria *remar com as pennas*, bem que desta metáfora se servisse Virgilio com muita graça, fallando das abelhas, e de Dedalo. (b) Porque em fim a metáfora deve, ou accupar o lugar vago, ou, intrometendo-se no que se acha ocupado, ser mais forte que a palavra, que ella expele.»

## Fólio 35

– por figura retoricis E poetica E o mesmo santo / trás os exemplos de christo <E a escretura> falarem por metáforas / a christo chamam pedra monte braço / E elle a São Pedro chamou pedra E ao pouo christão / ouelhas a igreja [...] <asi proprio pastores> bastante excellen/çia he esta da figura metafórica: Sobre este assunto veja-se no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 7, intitulado, ‘Da importância e valor da metáfora e das obrigações do poeta’. Sobre a noção de metáfora, veja-se, também, Heinrich Lausberg (2011), *op. cit.*, p. 163: «A metáfora (*translatio*; *metáfora*; [port. *metáfora*]) é a substituição (*immutatio*: § 174) de um *verbum proprium* (“guerreiro”) por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança (*similitudo*: § 401) com o significado *proprie* da palavra substituída (“leão”: § 226).

A metáfora, por este motivo, é definida também como “comparação abreviada”, na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. A comparação (*similitudo*) “Aquiles lutava como um leão” corresponde a metáfora “Aquiles era u leão na batalha”.

– Hermagoras: Hermágoras de Temnos (século I a. C.) foi um orador grego da escola Rodes e professor de retórica em Roma, contemporâneo de Cneu Pompeu e de Cícero.

– não quero es/tender me em dizer as diferenças que ha de / figura a tropo porque não escreuo retorica / senão poetica. //: D. António de Ataíde esclarece o leitor que é sua função neste manuscrito escrever essencialmente sobre Poética e não tanto sobre Retórica, embora o faça por vezes. Sobre este assunto veja-se no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 6, intitulado, ‘Em louvor da Língua Portuguesa’.

## Fólio 36

– Seneca filosofo se queixa de <não ter entendido> a pobresa / E a miseria da lingua latina se não quando lera / Platão: Nas *Instituições Oratorias de M. Fabio Quintiliano*, por Jeronymo Soares Barboza, Tomo Segundo, Em Coimbra, Na Imprensa Real da Universidade. MDCCLXXX, p. 82, podemos ler a respeito da riqueza da língua grega em relação à latina: «A língua Latina necessariamente devia ser mais pobre que a grega nas matérias Philosophicas,

nas das Artes, e nas da Eloquencia, e Poezia, cultivadas pelos Gregos alguns seculos antes, que os Romanos cuidassem disto. Assim Quint. He mais sincero que Cicero, quando *de Finibus III*, 16 diz: Ita sentio, & sepe disserui Latinam linguam non modo non inopem, ut ulgo putarunt, sed locupletiozem esse quam Graecam.» Na obra *Vocabulario Portuguez, & Latino*, pelo Padre Raphael Bluteau, Lisboa, Na Officina de Pascoal da Sylva, MDCCXX, p. 557, no verbete sobre o termo *pobre*, apresenta-se a tradução do passo de Cícero, acima citado: «Na minha opinião tão fora está a língua Latina de ser pobre, (como muitos imaginão) que antes é mais rica, e abundante que a língua Grega.» Sobre este assunto, veja-se ainda, no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 6, intitulado, 'Em louvor da Língua Portuguesa'.

– Demetrio phalerio no liuro da elocução: Segundo Diógenes Laércio, Demétrio de Faleros ou Faleron (c. 350 a.C. – 280 a. C.) foi um orador da Grécia Antiga, filho de Fanóstratos e discípulo de Teofrasto, no Liceu, responsável por organizar a primeira coleção de fábulas mencionada pelos antigos, chamada de *Coletânea de Discursos Esópicos*. Entre 317 e 307 a. C. governou Atenas todavia, após uma reviravolta política, entre 298 e 296 a. C. foge para Tebas e, finalmente, imigra para Alexandria. Demétrio não era nobre de nascimento e foi um dos serviçais da casa de Cónon, todavia conviveu com uma cidadã de família nobre chamada Lamia. Num documento judaico chamado 'carta de Arístes', escrito entre 180 e 145 a. C. é atribuída a Demétrio a fundação da Biblioteca de Alexandria sob Ptolomeu I Sóter.

### Fólio 36v

– Laberio: D. António de Ataíde estará a referir-se provavelmente a «**Labério (Décimo)** – autor dramático e actor romano (160 a. C.? – 43 a. C.?). Júlio César destituiu-o da dignidade de cavaleiro por achá-la incompatível com o exercício da arte de *Źmímico*, que D. L. gostava de praticar, representando as suas próprias peças. Desafiado pelo imperador a competir publicamente com Públio Siro, ex-escravo antioquense e mimo profissional, aceitou o repto e venceu o concurso, o que levou César a reintegrá-lo na sua antiga dignidade. Compôs grande quantidade de mimos, de que apenas restam 43 títulos, entre os quais *O Pescador*, *O Cordoeiro*, *A Hetera*, *O Tintureiro*, etc., e um poema cómico sobre a metempsicose, intitulado *Fado*.» *Apud* Eduíno de Jesus (2000): 201 *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 17.

### Fólio 37

– Bem sei que era lei dos anti/guos <latinos> que as palauras inuentadas fosem dedu/zidas da lingua grega: Sobre este assunto, veja-se, no Primeiro Volume desta tese, na sua III Parte, o capítulo 7, intitulado, 'Da importância e valor da metáfora e das obrigações do poeta'. *Vide* neste volume, a primeira nota referente ao fólio 36.

### Fólio 37v

– emquanto este conselho se fazia /: Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Canto VI, est. 38, v. 1.

### Fólio 38

– ad Aticum: Alusão à correspondência entre Cícero e Ático. Este é recordado como grande amigo e confidente de Cícero, tendo-lhe o Arpinate, dedicado o tratado sobre a amizade, *De Amicitia*. A correspondência entre os dois está preservada nos dezesseis volumes das "Cartas a Ático" (*Epistulae ad Atticum*). Veja-se L.-A. Constans & J. Bayet (1950), *Cicéron, Correspondance, tome IV*. Paris, Les Belles Lettres.

### Fólio 39v

– { Aulo gelio <Livro 7 Capítulo 5> E quin/tiliano <Livro 6 Capítulo 3> : Ivan Neves Marques Júnior (2008), *O riso segundo Cícero e Quintiliano: tradução e comentários de De oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio Oratoria*, livro VI, 3 (*De risu*). São Paulo, Universidade de São Paulo, p. 90, a respeito do Livro VI de Quintiliano,

afirma o seguinte: «nos três primeiros capítulos do livro VI, Quintiliano se ocupa dos aconselhamentos quanto ao uso do *mouere adfectus* na *peroratio*. Nos dois primeiros, o retor trata do recurso que consiste em recapitular os fatos (sem recair, porém, numa repetição fastidiosa ou a uma simples enumeração) e daquele que provoca os sentimentos de piedade (comoção) em prol da causa defendida pelo orador. Em suma, o orador deve não somente recordar brevemente seu ouvinte sobre seus argumentos, como também excitar seus sentimentos de modo que sua atenção se volte favorável à sua causa e desfavorável à do adversário. A estes Quintiliano soma, no terceiro livro, outro recurso: o riso. E este deve funcionar em contrapartida aos efeitos provocados pelo *mouere adfectus*. Explico: aberta a possibilidade de réplicas é o mais amplamente tratado e discutido, inclusive em *De oratore* e na *Institutio oratória*) há uma alteração, certamente ocorrerá que, dependendo da causa, um dos advogados recorre em mover os sentimentos do juiz. O riso então funciona, conforme aponta Cícero (*De ridiculis* & 236), justamente para anular essa benevolência captada pelo adversário por meio deste recurso, neutralizando e transferindo-a ao orador (cf. Quint. VI, 1-2).» Aulo Gélío, no livro 7, capítulo 5 (*Quod Alfenus iureconsultus in verbis veteribus interpretandis erravit*), trata igualmente de matérias relacionadas com a sátira. Vide ainda neste volume, anotação inserida no fl. 19v., sobre a Retórica.

## Fólio 40

– huma> a rezao porque ficção / os eneus E os Achiles / de portugal sem Vergilios E sem homeros / que os cantem. /: Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Canto X, est. 156. Aquiles era invejado por Alexandre por ter sido cantado na *Iliada*.

## Fólio 40v

– Plutarco: «**Plutarco** – Escritor grego (Queroneia, c. 50 – c. 120). Estudou na Academia de Atenas viajou pela Ásia, Egipto e Itália. Entre 80 e 90 permaneceu em Roma, onde alcançou a cidadania (de outras honrarias que a tradição lhe atribui, não há provas seguras). Superintendente de obras públicas e arconte epónimo na sua cidade natal, aí passou grande parte da vida, formando em casa uma espécie de academia, mas foi também durante uns 30 anos, sacerdote em Delfos. Da sua extensíssima obra (227 títulos), conserva-se c. um terço, agrupado sob duas designações genéricas: *Moralia* (78 opúsculos) e *Vidas Paralelas* (22 biografias comparadas de grandes figuras gregas e seus equivalentes romanos, mais 4 avulsas). Os *Moralia* (que é costume citar pelos títulos em latim) contêm os mais variados assuntos, quer sob a forma de diálogo filosófico, à maneira platónica, quer sob a de sentenças ou discursos. Merecem especial menção os três em que ataca a filosofia estóica e os três em que critica a epicurista, o *De facte in orbe Lunae* e os diálogos Píticos. Os nomes de outros podem dar ideia da variedade temática: *Aqua an ignis utilior sit*, *De sollertia animalium*, *De esu carniem*, *De vitando aereo alieno*. O conjunto constitui uma fonte inesgotável de informações e citações, largamente utilizada, sobretudo, a partir do Renascimento. As biografias, em que se ligam as duas civilizações clássicas, contribuindo assim para sedimentar a noção de uma cultura greco-latina, situam-se numa linha de interpretação das acções humanas derivada da ética dos Peripatéticos. Exerceram uma influência ainda maior em vários autores e épocas, a ponto de Plutarco ser hoje considerado “educador da Europa”. Foi na leitura de uma trad. de P. que Shakespeare se inspirou para as suas grandes tragédias romanas.» *Apud* M. H. Rocha Pereira (2002): 1382 *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 22.

– Conde / d[e] atouguia: O título de conde de Atouguia foi um título nobiliárquico de Portugal. Foi criado em 17 de Dezembro de 1448 por D. Afonso V a favor de D. Álvaro Gonçalves de Ataíde (c. 1390 - 1452), pelos serviços militares prestados. O título esteve sempre associado à família Ataíde. O título foi extinto no século XVIII, resultado do Processo dos Távoras e não voltou a ser renovado, encontrando-se a sua representação nos Marqueses da Ribeira Grande.

– Justiniano: «**Justiniano I** – Imperador bizantino, de seu nome completo *Flavius Petrus Sabbatius Justinianus* (Taurisium, perto da actual Skopje, 482 - Constantinopla, 565). Sucedeu a seu tio Justino, com quem principiou a colaborar activamente na política desde 518, tendo-se associado no governo do Império em Abril de 527, ficando sozinho no poder em Agosto desse ano. Dotado de uma extraordinária capacidade de trabalho – “o Imperador que não dormia” (assim o denominavam vários escritores) –, estruturalmente piedoso, versado em Teologia, desejo de glórias, muito sensível à influência da famosa imperatriz Teodora, foi sobretudo um legislador, dotado de um grande sentido jurídico. Logo que tomou conta do poder, pretendeu restaurar em todo o seu esplendor a velha grandeza de Roma, criando um só Império, uma só Igreja e um só Direito.

No *aspecto político e religioso*, não conseguiu realizar a sua aspiração, embora tenha efectuado obra notável. Num esforço supremo, chegou a reconquistar aos bárbaros várias províncias romanas (Norte de África, Sicília, Itália, etc.), que permaneceram integradas no Império durante vários anos. Nas lutas religiosas, sobretudo contra os

monofisitas, obteve uma certa paz (por força da enérgica Novela 42, de 536), que teria sido duradoira, se J. não se tivesse deixado induzir por Teodora. As maquinações da imperatriz a favor dos monofisitas deram como resultado: a) a deposição do Papa Silvério, ortodoxo; b) a coroação do Papa Vigílio, antigo Núncio (*apocrisarius*) em Constantinopla, que, uma vez no poder, não se mostrou partidário do  $\nearrow$ monofisismo como Teodora esperava, e por isso a luta entre ortodoxos e heterodoxos reacendeu; c) a condenação injusta, por um edicto de J., dos escritos de três grandes teólogos, Teodoro de Mopsuéstia, Teodoreto e Ibas; d) a realização do Concílio de Constantinopla, em 553, que criou mais problemas do que os que resolveu; e) uma desorientação religiosa do próprio J., sobretudo nos últimos anos do seu reinado.

No *campo jurídico*, porém, J. conseguiu realizar à vontade o seu grande sonho. Aproveitando inteligentemente os trabalhos e o valor das escolas jurídicas do Oriente, máxime a de Beirute e a de Constantinopla, e com a ajuda imprescindível de grandes mestres do Direito antigo, como Triboniano, Teófilo e Doroteu, restaurou em toda a sua plenitude a tradição jurídica dos Romanos. Embora imperador do Oriente – região onde se falava principalmente o grego –, ele era um defensor entusiasta da tradição latina. Era um classicista, sem contudo deixar de ser um legislador do seu tempo. Como classicista, revela-se um entusiasta apaixonado da tradição latina; concretamente, nos seus actos e sempre nas suas intenções, mostra-se um defensor acérrimo do *Ius Romanum*, sobretudo reagindo contra os factores da sua decadência. Mas embora classicista, nunca deixou de ser legislador da sua época. Por isso, a compilação justinianeia oferece dois aspectos: através dela, podemos conhecer o direito clássico (eliminando as interpolações) e o direito do séc. VI, tal como se encontra no *Corpus Iuris*. Portanto, a tendência classicista de J. não deve ser confundida com uma certa inclinação arcaizante, no sentido de querer restaurar, instaurar no séc. VI, um direito anacrónico, mas sim entendida com alcance de pretender conservar antiguidades jurídicas clássicas ainda válidas e adaptá-las devidamente às novas circunstâncias, ou com a finalidade histórica de reter certos institutos jurídicos ultrapassados para melhor se compreender a evolução do direito, desde a época clássica ao séc. VI.

O esforço legislativo e restaurador de J., graças ao qual o Direito Romano pôde ser transmitido à Idade Média e chegar até nós, teve como resultado último a importantíssima compilação denominada, desde 1583,  $\nearrow$ *Corpus Iuris Civilis*, composta das *Institutiones* (de Novembro de 533), dos  $\nearrow$ *Digesto* ou *Pandectae* (de Dezembro de 533), do *Codex* (de 534) e das *Nouellae* (535-565). Essa famosa e extraordinária compilação de *Ius* e de *Leges*, ordenada por J. e em que ele pessoalmente interveio para resolver juridicamente várias questões, é a obra jurídica mais assombrosa de todos os tempos e constitui a fonte principal, embora não exclusiva mas imprescindível, para se conhecer o Direito Romano. Em nosso entender, a personalidade de J. como jurista merece ser descoberta, para explicar a enigmática rapidez da feitura do Digesto: apenas três anos, para realizar essa obra monumental. À semelhança do que se passou com a feitura do Digesto, J. interveio pessoalmente em vários pormenores, sobretudo na elaboração das *Institutiones*. Verdadeiramente, é aí que J. se revela legislador e mestre de Direito. Na preparação do  $\nearrow$  *Codex*, a sua intervenção pessoal foi menor; e quanto às *Nouellae*, já não conseguiram realizar uma nova colectânea oficial como tinha previsto.

*Em conclusão*: graças a J., a romanidade que é sobretudo o seu Direito, já em transe de perecer, encontrou em Bizâncio (a Nova Roma) um refúgio acolhedor, e pôde ser transmitida à posteridade.» *Apud* Sebastião Cruz (2000): 1240-1242 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 16.

## Fólio 41

– Alcobaca 9 de Novembro de 601 /: Ver anotação *supra* sobre D. Jorge de Ataíde, inserta neste volume, relativa ao fl. 41v.

– Desperar tract[...].tescere posse, relinquit /:

– E asi imitação os / bons poetas aquele pintor Timantes que pintando / hum painel o sacrificio de Jphigenia pintou a / Calchas triste, a Ulises mais triste, E a menalao / tristissimo querendo despois pintar Agamenon: Timantes foi um pintor grego do século IV a. C., nascido na ilha de Kythnos, contemporâneo de Zeuxis e Parrásio. Entre as suas obras conta-se o *Sacrifício de Ifigénia*. Na obra *Arte Poética de Q. Horacio Flacco, Traduzida, e illustrada em Portuguez por Candido Lusitano, Terceira Edição, Correcta, Emendada, e Augmentada com as Regras da Versificação Portuguesa, Lisboa, na Typografia Rollandiana, 1784*, pp. 102-103, afirma-se: «Á maneira do celebrado Timantes, que pintando o sacrificio de Iphigenia, representou triste ao Sacerdote Calcante, mais triste a Ulysses, e afligidíssima a Menelao: porém não podendo imitar com o pincel a extrema angustia de Agamemnon, como pai da sacrificada, cobrio-lhe o rosto com hum lenço. Tambem compreende Horacio nesta regra, o não se dever tratar em Poesia daquelas cousas, as quaes para haver de se exprimirem, hão de desagradar aos ouvidos pela sua baixaza, sordidez, e por consequência manchar a precisa beleza em hum Poema.» Uma pintura descoberta em Pompeia e agora no Museu de Nápoles, é considerada como uma cópia ou, pelo menos, baseada no original de Timantes.

## Fólio 41v

– Horacio chama <E tacha> versus / inopes rerum <uersos pobres de cousas>: Cf. Horácio, *Arte Poética*, v. 323. Segundo R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.* p. 93, o Venusino volta ao cotejo entre Romanos e Gregos, pois tinha tomado estes como modelo, uma vez que tinham sabido dar a apropriada e correcta relevância ao *ingenium* e à *ars* (*ore rotundo loqui*). Na educação, os Romanos só se interessavam pelos conspectos práticos e materialistas da vida, prepondo a aritmética à poesia e filosofia. Afirma Horácio na sua *Arte Poética*, vv. 319-322: «Interdum speciosa locis morataque recte / fabula nullius ueneris, sine pondere et arte, / ualdius oblectact populum meliusque moratur / quam uersus inopes rerum nugaeque canorae.» R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.* p. 93, traduz da seguinte forma o passo: «Comédias há, por vezes, que, embora parcas de elegância, medida e arte, por apresentarem temas atraentes e caracteres bem delineados agradam mais ao público e o prendem muito mais do que versos sem realidade, ou harmoniosas bagatelas poéticas.»

– marco Antonio: «António (Marco) – O Triúnviro, neto do orador do mesmo nome (82?-30 a. C.). Fez uma brilhante carreira militar, sobretudo como legado de César durante a conquista da Gália. Depois da morte do ditador (Março de 44 a. C.), não podendo impor-se como único chefe, formou com o jovem Octaviano, filho adoptivo de César, e com Lépido, por cinco anos, o triunvirato (*triumviri reipublicae constituendae*), magistratura destinada a reorganizar o Estado romano. Distribuíram entre si as províncias, tomando Octaviano, as do Ocidente, António as do Oriente e Lépido a África do Norte. A Itália ficou em comum para os três. Procederam então a proscricções sangrentas, em que foi sacrificado também Cícero. Depois partiram para a Macedónia, onde os assassinos de César, Bruto e Cássio, foram derrotados em Filipos e obrigados a suicidar-se (42 a. C.). António partiu para as suas províncias do Oriente, mas diferendos com Octaviano fizeram-no vir assediado Brindes na Itália (40 a. C.). Os dois antagonistas entenderam-se e quase dividiram entre si o império em duas metades, Ocidente e Oriente, ficando Lépido, o menos importante, com a África do Norte. Três anos depois (37 a. C.), encontraram-se de novo em Tarento, para prolongar o triunvirato por outros cinco anos. Mas a desconfiança entre os dois chefes continuava, e a ela se acrescentaram os insucessos e os erros de António. Tendo organizado um grande exército para uma expedição decisiva contra os Partos, sofreu um revés e foi obrigado a uma retirada desastrosa. O prestígio do triúnviro foi gravemente atingido. Por outro lado, deixou-se subjugar por Cleópatra, que lhe deu vários filhos. O triúnviro, para a recompensar, ofereceu-lhe, a ela e aos filhos, diversas províncias romanas na Ásia Menor, bem como a Síria e a Cirenaica. Para mais, reconheceu *Caesarion*, filho de Cleópatra, como rei do Egipto e tentou opô-lo, como verdadeiro filho de César, a Octaviano. M. A. tornava-se um perigo nacional que ameaçava Roma e Itália com a supremacia de um país oriental, considerado bárbaro. Octaviano levou o Senado a declarar a Cleópatra a guerra que se decidiu na batalha naval de Actium (31 a. C.). Derrotado, Marco António refugiou-se no Egipto, onde se suicidou.» *Apud* Scarlat Lambrino (1998): 1175-1176 in *Enciclopédia Lusó-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 2.

– senhor Bispo Dom George de Ataíde Capelão mor das [...] / E do seu conselho do estado: referência ao seu tio «**Ataíde (D. Jorge de )** – Bispo de Viseu (1535-1611). Filho dos condes da Castanheira, jurista e sacerdote aos vinte e seis anos (1561). Participou no Concílio de Trento (1562) e trabalhou em Roma na reforma do missal e breviário até 1564. Presidente da Mesa da Consciência e bispo de Viseu (1569), introduz na cidade a imprensa em (1570); sagra o altar dos Jerónimos (1572); levanta, frente à catedral, o edifício de Misericórdia (1574). Foi intimado a renunciar por D. Sebastião (1578). De Filipe II aceitou apenas a comenda de Alcobaça. Em fazer obras a expensas suas e na recusa de 100 000 cruzados dos Judeus para o subornar, mostrou desinteresse, personalidade forte, austera e empreendedora.» *Apud* Henrique Mouta (1998): 805 in *Enciclopédia Lusó-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 3.

## Fólio 42

– Aristoteles que por dous modos pecão os poetas ou por / si ou por acidente: Veja-se Aristóteles, *Poética*, 1460b 15-35. Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 97-98, traduz o passo de Aristóteles da seguinte forma: «O erro da poética em si pode ser duplo: o que diz respeito a si mesma e o que é acidental. Na verdade, se o artista escolher imitar \*\* e não for capaz, é um erro da arte poética em si; se não escolheu bem, mas, pelo contrário, pretendeu representar o cavalo a estender para, < ao mesmo tempo >, as duas patas direitas, ou o erro tem a ver com uma ciência particular, como a medicina ou outra ciência, [ou representou coisas impossíveis]. Seja qual for o caso, não é um erro da arte poética em si. Por conseguinte, devem resolver-se as críticas inerentes aos problemas partindo destes pressupostos.

Em primeiro lugar, casos que dizem respeito à arte em si: escrever coisas impossíveis é errar; mas está correcto, se o objectivo próprio da arte (objectivo esse já mencionado) for alcançado, se desta forma se conseguir que uma ou outra parte se torne mais impressionante. Exemplo disso é a perseguição de Heitor. Certamente que não é aceitável [errar] se for possível atingir o objectivo da mesma maneira ou de modo <não> inferior e de acordo com a respectiva arte. Se possível, não se deve errar de modo nenhum.

Além disso, de qual das duas origens provém o erro, do que é inerente à arte poética ou de outra coisa acidental? De facto, não saber que a fêmea do veado não tem chifres é um erro menor do que pintá-la de forma nada semelhante.»

– **Catulo: «Catulo (Gaio Valério) –** Poeta latino (Verona, na Gália Cisalpina, 84? A. C. - Roma 54? a. C.). Pertencia a uma família abastada da ordem equestre, em cuja casa costumava hospedar-se Júlio César. Os seus *Carmina*, sobretudo os de menor extensão reflectem o temperamento emotivo do poeta, oscilante entre a afeição exaltada e o ódio maledicente, na sua ligação com Lésbia, aristocrata romana, bela e cultivada, mas de costumes livres. Lésbia é o pseudónimo sob o que se esconde Clódia, na interpretação tradicional, aquela das três irmãs de P. Clódio Pulcher, que era casada com Q. Metelo Célere (m. 59), propretor da Gália Cisalpina em 62 e cônsul em 60 a. C. A paixão de C. por Clódia espelha-se, ora em poesias de fina e delicada emoção, ora em epigramas ofensivos, ocasionalmente obscenos. Idêntico tom de invectiva aparece nas pequenas composições contra Júlio César e o seu *praefectus fabrum* C. Mamurra, contra poetas alheios ao seu grupo e contra vários desconhecidos. Com Júlio César veio, porém, a reconciliar-se, já no fim da sua curta vida. A amizade de C. exprimiu-se quase com a mesma exuberância que as suas incompatibilidades. Celebra carinhosamente os companheiros literários e de estúrdia, o irmão falecido prematuramente, a casa de campo (*villa*) familiar de Sírmio, nas margens do lago de Garda. Os elogios feitos ao poema *Zmyrna*, do seu amigo Hélvio Cina (carme 95), revelam-nos o ideal estético de C. e do seu círculo: epopeias de poucas centenas de versos (*epyllia*), minuciosamente elaboradas, em que ao exotismo do tema mitológico e à erudição rebuscada se junta uma atenção especial com pormenor, na caracterização das personagens e na descrição do cenário, e ainda uma requintada perfeição formal, realçada por novas criações vocabulares. Estes eram os princípios do alexandrino Calímaco, de quem C. traduziu *A Trança de Berenice* (c. 66). Ao gosto alexandrino é também o *epyllium* das *Núpcias de Tétis e Peleu* (c. 64). Embora a erudição (mitológica, geográfica, astronómica), tão da simpatia dos alexandrinos, se não manifeste demasiado no Veronês, e seja temperada, nas peças menores, pelo uso de diminutivos e vocabulário coloquial, C. pertence ao número dos poetas *novi, docti, neóteroi* ou *neoterici*, nomes dados aos alexandrinistas romanos da época de Cícero. C., todavia, não é apenas imitador da poética de Alexandria. Nos seus versos, assinala-se a presença de sugestões de poetas gregos de outros períodos, como Safo (traduzida no carmen 51), Arquíloco, Hipónax e Píndaro. Para além destas influências, e de outras como a do seu contemporâneo Lucrécio, C. revela-se um poeta cuja inspiração mais profunda vem de si próprio. É uma das vozes mais genuínas de toda a poesia de Roma.» *Apud* A. Costa Ramalho (1998): 464-465 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 6.

– fabula de Ariadna: Cf. nota *supra*, inserta neste volume, no fólio 31.

## Fólio 42v

– Horacio dis / que Alequando bonus dormitat Homerus /que alguma uex se descuija Homero: Cf. Horácio, *Arte Poética*, v. 359. Mesmo Homero, o mais perfeito dos poetas e que deve ser o modelo de todos, também às vezes se enganava. Segundo R. M. Rosado Fernandes (2001), *Horácio, Arte Poética*. Lisboa, Editorial Inquérito, p. 98, «a imagem de que era o sono o causador desses deslizes, já aparece nalguns autores, que ligavam a mesma imagem a outros escritores: Cícero, *apud* Plut., *Cícero*, 24, justificava assim os erros de Demóstenes, e Quintiliano, *Inst. Or.*, X, 1, 24: relata as duas justificações, a de Cícero referente a Demóstenes e a de Horácio respeitante a Homero.»

– Virgilio Regina ad templum forma pulcherrima Dido / Jncessit /: Cf. Virgílio, *Eneida*, I, 496.

## Fólio 43

– Camõis Asi falando entrauão ia na sala / onde aquelle potente emperador /: Veja-se Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 57.

## Fólio 43v

– dos que trazem o carro do sol: Alusão a Apolo que tinha o sol como seu carro e porque era regente das Musas habitava também no Monte Parnaso, em cuja base estava o seu oráculo mais importante.

– **Cíbeles:** «**CÍBELE.** (Κυβέλη.) Cíbele é a grande deusa da Frígia, muitas vezes chamada Mãe dos Deuses, ou Grande Mãe. O seu poder estende-se a toda a natureza, cuja potência vegetativa personifica. É venerada nas montanhas da Ásia Menor e, de lá, o seu culto divulgou-se por todo o mundo grego e, posteriormente, pelo mundo romano, quando, em 240 a. C., o Senado romano tomou a decisão de mandar vir de Pessinunte a “pedra negra” que simbolizava a deusa e de lhe construir um templo no Palatino.

Cíbele é muitas vezes considerada pelos mitógrafos gregos como uma simples encarnação (e até mesmo um simples orago) de Reia, mãe de Zeus e dos outros deuses filhos de Crono. [...]» *Apud* Victor Jabouille (1992): 85-86 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

– **Plutão:** Plutão, *o Possuidor de riquezas*, é um sobrenome ritual do deus dos Infernos, Hades. Foi assimilado ao deus latino *Dis Pater* (que é como ele, originariamente, uma divindade agrária), porque é do solo que advém toda a riqueza. Cf. Pièrre Grimal (s.d.), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, p. 380.

– **Camila:** «\***CAMILA.** (Camila) A lenda de Camila é uma lenda virgiliana, narrada na *Eneida* e, sem dúvida, baseada em contos populares itálicos e também imitada da história de *Harpálice*. [...] Camila era filha de Métabo, rei dos Volscos de Priverno. Expulso da sua cidade pelos seus inimigos após a morte de sua mulher Casmila, Métabo, perseguido por soldados armados, fugiu com sua filha ainda pequenina, mas, no momento em que ia escapar-lhes, deparou com a torrente do Amaseno, pequena ribeira do Lácio. Então, para salvar a filha, teve a ideia de a amarrar a uma haste resistente que tinha consigo, de maneira a poder atirá-la para a outra margem. E fez voto a Diana de lhe consagrar a filha se esta se salvasse. A criança atingiu a margem oposta. Ele passou a ribeira a nado, e ambos viveram durante muito tempo nos bosques, sós. A rapariga acostumou-se a esta existência a ponto de não poder suportar a vida nas cidades. Caçava, exercitava-se na guerra e tomou parte na luta contra Eneias, durante a qual cometeu numerosas proezas, semelhantes às das Amazonas gregas. Mas foi morta pelo herói Arrunte.» *Apud* Victor Jabouille (1992): 73 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, p. 73.

– torcato Taso estaua em sofronia E olindo a todos / ao pao pera <os> queimarem o poeta referira o nascimento de / Clorinda: Menção à obra heróica de Torquato de Tasso, *La Gerusalemme Liberata*.

– eneidas Dido primeiro tenta por si diuertir a eneas / do parecer que tinha de se ir como não pode ual se de / Anna sua irmã esta roga a éneas: Referência aos acontecimentos relatados no livro IV, da *Eneida* de Virgílio. Aí se narra que Dido se apaixona por «[...] Eneias, ao ouvir a narrativa das suas aventuras, e comunica a Ana, sua irmã, os sentimentos que nutre pelo estrangeiro. Numa caçada em que ambos tomam parte, a deusa Juno desencadeia uma tempestade que força Dido e Eneias a abrigarem-se na mesma gruta. Aí tem lugar a sua união. Júpiter ouve as queixas de Iarbas, rei dos Gétulos, que fora anteriormente rejeitado, como pretendente, por Dido, e resolve enviar Mercúrio à terra para que Eneias parta e não atraia a missão que os fados lhe estabeleceram, de fundar uma cidade que governasse a Itália e submetesse ao império da lei o Mundo inteiro. Convencido por Mercúrio, o apaixonado Eneias volta à razão e prepara-se para partir a ocultas de Dido. A rainha interpela o amante, que procura justificar a partida com a importância da sua missão. Separam-se, proferindo Dido ameaças e maldições. Mercúrio aparece em sonhos a Eneias e insta pela sua partida, antes que Dido execute represálias em que medita. Vendo Eneias ao largo, a rainha amaldiçoa as futuras relações entre Cartago e Roma. Finalmente, suicida-se com a espada de Eneias. [...]» *Apud* A. Costa Ramalho (1999): 276 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

## Fólio 44

– Camões passadas tendo ia as Canarias Jllhas /: Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, V, 8, v. 1.

## Fólio 45v

– **Creusa:** O autor do *Borrador* refere-se a Creúsa, mulher de Eneias. «(Κρέουσα.) [...] É o nome da mulher de Eneias. É filha de Príamo e de Hécuba. Tal como acontece com as tradições que se referem a Eneias, também as que mencionam Creúsa são muito divergentes. Nos grandes quadros históricos da Lesque de Delfos, Polignoto representa-a entre as troianas cativas. Todavia, na maior parte dos casos, considera-se que ela conseguiu escapar aquando da tomada de Tróia. Na versão virgiliana, Creúsa é arrebatada por Afrodite (ou Cíbele) enquanto Eneias sai da cidade com Anquises e Ascânio. Quando o marido vai à procura dela e volta de propósito à cidade para a encontrar, aparece-lhe a sombra de Creúsa, que lhe prediz as suas viagens em demanda de uma nova pátria. As

epopeias mais antigas dão o nome de Eurídice, em vez de Creúsa, à mulher de Eneias.» *Apud* Victor Jabouille (1992): 102-103 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

– **Palinuro**: «**PALINURO**. (Παλίνορος) Palinuro é o timoneiro de Eneias. Quando a frota parte da Sicília rumo a Itália, Vénus promete ao seu filho uma viagem feliz; apenas um homem pereceria, resgatando com a sua vida a dos demais. Esse homem foi Palinuro. Virgílio conta como, durante a noite, o deus do sono se abateu sobre o timoneiro, que estava ao leme, inspirando-lhe um sono invencível. Em vão, o infeliz tenta manter os olhos abertos fixando as estrelas e agarrando-se ao leme. Mas um brusco movimento da nau atira Palinuro ao mar. Toda a tripulação dorme e ninguém ouve o grito emitido pelo timoneiro ao cair. Quando Eneias acorda, apercebe-se de que ele desapareceu e chora. Mas em breve voltaria a vê-lo.

Ao chegar aos Infernos, conduzido pela Sibila de Cumas, Eneias contempla, nas margens do Estige, a multidão dos mortos que ficaram insepultos, os quais Caronte se recusa impiedosamente a deixar passar. Entre eles encontra-se Palinuro, que conta a Eneias o que lhe aconteceu depois de ter caído ao mar. Durante três dias e três noites, nadara sem parar, tendo chegado enfim às costas da Itália. Mas, mal pisara terra firme, fora massacrado pelos bárbaros habitantes daquele local, que deixaram o seu corpo à beira-mar. Pede então a Eneias que, quando regressar à Terra, se dirija a Vélia (na costa da Lucânia, ao sul do golfo de Pesto), para lhe prestar as devidas honras fúnebres. A Sibila promete a Palinuro que prodígios terríveis não-de devastar a Lucânia (referia-se sem dúvida à peste), e que os habitantes da região recolherão o seu cadáver concedendo-lhe honras divinas, e darão o seu nome ao cabo Palinuro.» *Apud* Victor Jabouille (1992): 351 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel.

– **Cleopatra**: Cleópatra foi uma rainha do Egito desde 51 a. C. (69 a. C. – 30 a. C.). Filha de Ptolomeu XII, compartilhou o poder com seus irmãos (e esposos) Ptolomeu XIII, de 9 anos (51 a. C. – 47 a. C.) e Ptolomeu XIV, de 6 anos (47 a. C. – 44 a. C.), a quem envenenou. Seduziu César de quem teve Cesarião, e foi amante de Marco António que lhe deu três filhos e com o qual casaria em 37 a. C.: ao desafiarem o poder de Roma, Octávio venceu-os na batalha de Ácio (29.32 a. C.), o que os levou ao suicídio.

– **Marcelo**: Referência de D. António de Ataíde a Marco Cláudio Marcelo. «**Marcelo (Marco Cláudio** – Romano, filho do cônsul [...] (50 a. C.) Gaio Cláudio Marcelo e de Octávia, filha de Augusto (42-43), casado com a filha deste, Júlia (25). Jovem cheio de qualidades, já edil curul e sucessor designado do imperador, faleceu repentinamente (talvez envenenado por Lívía Drusila), deixando um pesar unânime, inclusive o de Virgílio (*En*, VI, 860-886). O seu nome foi dado ao grande teatro começado a construir por César.» *Apud* Victor Buescu (2001): 1257 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 18. No *Borrador* de Ataíde faz-se também alusão ao livro VI da *Eneida* de Virgílio. «[...] Assim, aí chegado, o herói [*Eneias*] procura a Sibila, sacerdotisa de Apolo, que lhe vaticina os perigos que vai correr em terra, depois dos que passou no mar. A Sibila ensina a Eneias como colher o “ramo de ouro” que lhe facultará a travessia dos lugares infernais. Feitos os sacrifícios do ritual, a Sibila acompanha o troiano aos Infernos, de que o poeta dá uma descrição pormenorizada. Transportados na barca de Caronte e adormecido pela Sibila o cão Cérbero, penetram nos Campos das Lágrimas, onde encontram numerosas personagens da tradição mítica. Aí o troiano volta a ver Dido e mais uma vez tenta explicar-lhe que só contrariado a deixou, para obedecer às determinações dos deuses. Prosseguindo, passam pelo campo dos guerreiros famosos, onde Eneias vê as sombras de troianos e de gregos e fala com Deífobo, filho de Príamo e marido de Helena, depois da morte de Páris. Na noite fatal da queda de Tróia, a grega entregara-o traiçoeiramente a Menelau, seu primeiro marido. Continuando a travessia do Inferno, passam ao lado do Tártaro, onde estão os condenados por grandes crimes. A Sibila descreve a Eneias o local e os seus prisioneiros. Finalmente, chegam aos Campos Elísios, onde gozam de eterna felicidade todos os que beneficiaram o género humano. Aí se encontra Anquises, que mostra ao filho as almas dos seus descendentes desde Sívio, filho póstumo de Eneias e de sua futura esposa Lavínia, até César Augusto, que estendeu o poder romano por terras onde nem Hércules nem Baco passaram. Anquises proclama, como destino eterno de roma, o de governar os povos e impor hábitos de paz, poupar os vencidos e submeter os soberbos. Algumas palavras comovidas são dedicadas ao malogrado Marcelo, sobrinho e genro de Augusto. Anquises instrui ainda o filho sobre os trabalhos que o esperam na Itália. Eneias e a Sibila saem por uma das Portas do Sono e o herói reencontra os companheiros. [...]» *Apud* A. Costa Ramalho (1999): 276-277 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

– **Mezen/cio**: «\***MEZÊNCIO**. (Mezentius.) Na lenda das origens de Roma, Mezcêncio é um rei etrusco que reinava em Cere e lutou contra Eneias. As formas da sua lenda variam. Na tradição mais antiga, e cujo primeiro testemunho, hoje perdido, é o tratado *Origines*, escrito por Catão no século II a. C., Mezcêncio é chamado por Turno depois de este sofrer uma primeira derrota face a Eneias e Latino (v. Latino). Para decidir Mezcêncio a socorre-lo, Turno prometeu-lhe metade de toda a produção de vinho do país latino, bem como o seu próprio território. Por seu lado, Eneias fez o mesmo juramento a Júpiter. O juramento feito ao deus foi mais eficaz que a promessa de Turno, e Mezcêncio foi morto, tal como Turno. Nesta batalha, Eneias desapareceu misteriosamente, chamado para junto dos deuses, e foi seu filho Ascânio quem lhe sucedeu. A promessa feita a Júpiter foi cumprida e assim se explicava a

origem da festa das *Vinalia*, celebrada todos os anos, e no decurso da qual se ofereciam a Júpiter as primícias da colheita de vinho.

A versão transmitida por Dionísio de Halicarnasso é sensivelmente diferente. Depois do seu casamento com Lavínia e da fundação de Lavínio, Eneias e Latino tiveram de rechazar os ataques dos Rútulos, conduzidos por Turno, sobrinho de Amata. Numa primeira batalha, Turno e Latino são mortos. Os Rútulos chamam então em seu socorro Mezêncio e os Etruscos, que temem o estabelecimento de um Estado poderoso tão perto das suas fronteiras, na foz do Tibre. Trava-se uma batalha sangrenta; ao cair da noite, ainda não havia nenhum resultado decisivo. Apercebem-se, porém, então de que Eneias desapareceu. Ascânio assume o comando, mas os Troianos e os Latinos estão em dificuldades. Ascânio pede que sejam estabelecidas as condições de um armistício. Mezêncio reclama toda a produção de vinho do país latino. Então, Ascânio consagra a Júpiter o vinho da região e, a coberto de uma noite sem luar, ataca com pleno êxito. Lauso, filho de Mezêncio, é morto. O exército etrusco recua em desordem e Mezêncio toma simultaneamente conhecimento da sua derrota e da morte do filho. É então ele quem pede tréguas. Ascânio concedeu-lhe passagem livre com o resto do seu exército e, a partir dessa altura, Mezêncio tornou-se aliado dos Latinos.

Em Virgílio, a figura de Mezêncio é mais definida, mas a lenda propriamente dita surge simplificada. Mezêncio continua a ser rei de Cere, mas, por causa da sua tirania, foi expulso do reino pelos seus súbditos; encontrou refúgio na corte de Turno, ao lado de quem combate, bem como seu filho Lauso. Ambos são mortos por Eneias. Em momento algum Virgílio alude à promessa de consagrar o vinho do país latino, nem a Mezêncio, nem a Júpiter. Na narrativa virgíliana, como se vê, apenas Mezêncio é inimigo de Eneias; os Etruscos estão do lado dos Troianos e, por isso, também de Roma. Não se trata de um acaso, se se pensar na ascendência etrusca de Mecenas, cujos antepassados haviam reinado nas cidades etruscas e que era, na altura, um dos mais íntimos amigos de Augusto.» *Apud* Victor Jabouille (1992): 309-310 in *Pièrre Grimal, Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-a-Velha, Difel, pp. 309-310.

– **volscos**: «**Volscos** – Hist. Povos provenientes do centro de Itália que se estabeleceram no vale do Lírís e na zona SE do monte Albano c. de 500 a. C. São esporádicas as referências aos V. antes do período republicano, mas a partir de então eles surgem como um povo organizado capaz de enfrentar Roma, que apenas conseguiu apaziguá-los com uma aliança entre Latinos e Hérmicos (c. 493). Possuíam várias cidades importantes no Lácio: Sora, Arpino, Atina, Priverno, Écetra, Âncio, Circeios, Ânxur, Velitras e Pomécia. Apesar dos relatos fragmentários sobre as actividades dos V., são, todavia, testemunho de um período expansivo deste povo as façanhas do lendário ⌈Coriolano e as colónias defensivas latinas implantadas em Sígnia (495), Norba (492) e Árdea (442). A partir de 431, a derrota dos ⌈Équos pelos aliados latinos marcou também a decadência dos V., que, tendo-se oposto a Roma na Guerra Latina, foram por fim derrotados por C. Ménio. Em 304 estavam definitivamente dominados pelos Romanos e depressa foram completamente romanizados.» *Apud* Sebastião Tavares de Pinho (2003): 818-819 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 29.

## Fólio 47

– *Aristoteles quer que en toda a narração / aja tres cousas policia breuidade E probabilidade / E daqui nacia aos spartanos não quererem entre si poetas nem / oradores polo demasiado amor que tinhão a brevidade*: Segundo a tradição os Lacedemónios eram de poucas falas e mais de actos, daí o adjectivo ‘lacónico’ significar em português, breve, conciso; em poucas palavras.

## Fólio 48

– *são palauras de Horacio sudet / multum frustra que labore*: Cf. Horácio, *Arte Poética*, v. 241. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 82, diz-nos o seguinte acerca do conteúdo dos vv. 240 – 250 da *Epistula ad Pisones*: «Depois de se ter falado da linguagem dos deuses (227) e do Sileno (239), continua Horácio a tratar do estilo, afirmando (v. 244 e segs.) que a linguagem do coro dos Faunos (comparticipantes no drama satírico) não deve assemelhar-se à língua da *plebecula*, do povolué, nem tão-pouco à da gente da cidade. A primeira, com efeito não agrada à alta sociedade romana (*quibus est equus*, etc.), a segunda não agrada ao povo (*ciceris et nucis emptor*).

– **apuleo**: «**Apuleio (Lúcio)** – Escritor latino (Madaura, África do Norte, 124 /125 - Cartago, c. 180). Educou-se em Cartago e em Atenas. Depois de muito viajar, visitou ao que parece, Roma. Em Cartago, votou o resto da vida ao ensino, aos seus escritos e discursos, exercendo também o cargo de sacerdote da província. A sua iniciação nos mistérios orientais, certas tiradas místicas dos seus escritos e a má interpretação da sua famosa novela *O Asno de Ouro* acarretaram-lhe suspeitas de bruxaria.

No original *Metamorphoseon libri XI*, é a única novela latina que resta na íntegra. Obra de notável imaginação e delicioso humor, confere a A. lugar de relevo na literatura latina. Os dotes narrativos do escritor sobressaem na história de *Amor e Psique*. Para esta sua obra-prima, A. inspirou-se no original grego de Luciano de Samossata, intitulado *Lúcio ou o Burro, Apologia seu oratio de magia* (ed. em port. *Apologia d' Appuleio*, Lx., 1859), onde se revelam os seus dotes oratórios; *De mundo e Floridum libri IV*, antologias de discursos seus; *De deo Socratis* trata das doutrinas do filósofo, e completa a explicação do *demónio* de Sócrates com a doutrina parecida dos anjos da guarda, por influência cristã; o *De Platone et eius dogmate libri III* contém a biografia de Platão.» *Apud* António Freire (1998): 1350-1351 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 2.

## Fólio 48v

– Dos sem mil reis que cobrej / a uinte oito d[e] outubro de 601 / per huma letra de Manoel al/ures de gonçalves, dej a dioguo mon/teijo de carualho sesenta E / sete mil E oitoseiros reis ia / Antonio Rodrigues d[e] Andrade / trinta que tudo me mandou / dar o senhor dom Antonio //: nota de D. Atónio de Ataíde sem qualquer relação com a matéria versada no seu *Borrador*, mas que nos permite datar o manuscrito. Cf. neste volume, nota relativa a D. Jorge de Ataíde.

## Fólio 54

– E uierão a comedia / noua <que floreceo em tempo de Alexandre: Veja-se neste volume, anotação *infra* sobre a comédia inserta no fólio 12.

– Auia antigualmente estas / diferenças de Comedias togatas E paliadas: Vide neste volume, anotação *infra* sobre a comédia inserta no fólio 12.

– deuidião se as togatas / em pretextas tabernarias [Atellanas ?]: Cf. nota *supra* sobre a comédia inserida no fólio 12.

– Cidade dos / [oscos ?]: Os oscos (em latim *osci* ou *opsci*) foram um povo pré-romano indo-europeu que habitou na Campânia, no SE de Itália.

## Fólio 54a

– Scipião: Cf. nota *supra*, inserta neste volume, no fólio 33.

– Capitolio: Capitólio ou monte Capitolino é uma das sete colinas de Roma onde se erigiu, c. 509 a. C., um templo dedicado a Júpiter, Juno e Minerva. Foi o centro político e religioso do Império Romano.

– Cecilio: «**Estácio (Cecílio)** – Comediógrafo latino (c. 219-168 a. C.), também conhecido por *Cecílio*. Gaulês insubre trazido para Roma como escravo (talvez prisioneiro de guerra) e mais tarde liberto. Foi amigo de Énio. Na evolução da comédia em Roma, situa-se cronologicamente entre Plauto e Terêncio. Chegaram até nós os títulos (na sua maioria em grego) de 40 comédias e c. de 300 versos. A maior parte dos títulos gregos são comuns aos das peças de Menandro. As obras de C. E. não foram inicialmente bem recebidas, como se lê no Prólogo da *Hecyra* (vs. 14-23) de Terêncio. Mais tarde, alcançado o êxito, teria sido o seleccionador dos novos talentos dramáticos, se é verdadeira a anedota contada na *Vita Terenti*, a propósito da leitura da *Andria* terenciana. A posteridade julgou C. E. de forma vária: *malus auctor Latinitatis* diz dele Cícero (*Ad Att.*, VII, 3, 10), referindo-se ao estilo; Aulo Gélio (II, 23, 4 e ss.), comparando o *Plocium* (*O Colarzinho*) de C. E. com o original do mesmo nome de Menandro, tratou-o com severidade; todavia, o crítico Volcácio Sedígito, citado por A. Gélio (XV, 24), dá-lhe o primeiro lugar entre os autores da Comédia Latina *paliata*.» *Apud* A. Costa Ramalho (1999): 1219-1220 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 10.

– marco Catão: Marco Pórcio Catão (234 – 149 a. C.) foi um político e escritor da *gens* Pórcia da República Romana, eleito cônsul em 195 a. C. com Lúcio Valério Flaco. Ficou conhecido como Catão, o Velho, Catão, o Censor, Catão Sapiante e Catão Prisco para distingui-lo de seu bisneto, Marco Pórcio Catão, o Jovem.

– do gran/de E poderoso Jupiter: Cf. nota *supra*, no fólio 20v.

## Fólio 54v

– E pera que entendamos esta toga E / pretexta: Vide neste volume anotação *supra* sobre a comédia inserta no fólio 12.

– Octauio Caesar deu aos senadores que pudesem / trazer cor uermelha donde a purpura se / chamaua pretexta da pretexta: A toga pretexta (*Toga praetexta*) era uma toga branca que apresentava uma banda larga de cor púrpura. Era usada pelos rapazes que ainda não tinham tomado a toga viril (menores de dezasseis anos), bem como pelos principais magistrados, sacerdotes e senadores.

– Luisino no comento de Horatio tambem / no Calcado como no uestido <dos representantes> se deferencaua: Cf. nota *supra* sobre Juan Luis Vives, inserta no fólio 1, neste volume.

## Fólio 55

– Aschilo foj o primeiro que admetio duas pessoas / Sofocles tres e despois os modernos: Ésquilo, o mais antigo dos três grandes tragediógrafos atenientes. Cf. anotação *supra* relativa ao fólio ao fólio 1. «Se foi realmente Sófocles que introduziu o terceiro actor, Ésquilo já aproveitou a novidade, pelo menos em *As Coéforas*. Sobre esta discutida questão, veja-se Glucker, 2000», *apud* Ana Maria Valente (2004), *op. cit.* pp. 44-45.

## Fólio 55v

– como se ue em Vetruuio E fiserão se tão / grandes theatros que Vespasiano fez hum / anphiteatro em que podeão uer as festas / oitenta mil pessoas: D. António der Ataíde faz referência aos grandiosos edifícios construídos na Antiguidade greco-latina para a realização de espectáculos. O grande tratadista da Antiguidade greco-latina foi Marco Vitruvius Polião (em latim, Marcus Vitruvius Pollio), arquitecto romano que viveu no século I a. C. e deixou como legado a obra *De Architectura* (10 volumes, provavelmente composto depois de 27 a. C.), único tratado europeu do período greco-romano que chegou aos nossos dias e serviu de fonte de inspiração a diversos textos sobre Arquitetura e Urbanismo, Hidráulica, Engenharia, desde o Renascimento. Os seus padrões de proporções e os seus princípios conceituais – ‘utilitas’ (utilidade), ‘venustas’ (beleza) e ‘firmitas’ (solidez) –, apresentam a base da Arquitetura clássica. O 5.º conde da Castanheira faz igualmente alusão ao imperador Tito Flávio Sabino Vespasiano que ocupou o poder em 69, logo após o suicídio de Nero, em 68, e o conturbado ano dos quatro imperadores, 69 d. C. Com Vespasiano iniciaram-se as obras do grandioso Coliseu Romano, em 72, tendo sido inaugurado no reinado do seu filho Tito, por volta de 79 a 81 d. C. e rematado com três andares ou corpos por Domiciano no ano de 82 d. C. Alexandre Severo e Marco António Gordiano (século III d. C.) acrescentaram ainda um quarto corpo. Os três primeiros andares são formados por arcadas de colunas da ordem toscana, jónica e coríntia. O quarto corpo é cego.

– Marco scauro: Marco Emílio Escauro (163 – 89 a.C.), denominado o *Velho*, foi um político da gente Emília da República Romana eleito cônsul em 115 a. C. com Marco Cecílio Metelo. Foi líder da facção conservadora dos *optimates* no Senado Romano e considerado um dos mais hábeis e influentes políticos de sua época. Escauro foi também censor (109 a. C.) e príncipe do senado.

– Cornelio Jansenio: «**Jansénio Cornélio** – Teólogo e bispo holandês (Acquoy, Holanda, 28.10.1585 - Ypres, Flandres, 6.5.1638). Estudou em Leerdam, Utreque e Lovaina. Nesta cidade, por 1600, ou um pouco mais tarde em Paris, ligou-se por viva amizade com Jean Duvergier de Hauranne, futuro abade de Saint-Cyran. Entre 1611 e 1616, ambos se dedicam com entusiasmo à leitura e estudo das obras patrísticas, sobretudo de Sto. Agostinho. Em 1616, C. J. regressa a Lovaina, onde faz o curso universitário e se dedica ao estudo do amigo Duvergier, já abade de Saint-Cyran, que o terá animado no propósito de escrever uma suma de doutrina da graça segundo Sto. Agostinho. Prof. de Escritura na Universidade de Lovaina entre 1630 e 1636. Em nome da Univ., foi enviado a Espanha para defender perante Filipe IV os direitos da mesma Univ. contra as pretensões dos Jesuítas de ensinar Filosofia no seu Colégio lovaniense. Toma posição contra a política francesa de Richelieu escrevendo o *Mars gallicus* [...]. Em 1636 é nomeado e confirmado bispo de Ypres. Morre dois anos depois.» *Apud* A. Pereira da Silva (2000): 574 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 16. De notar que Jansénio liderou a teologia agostiniana, contra os Jesuítas; reforçando Baius, reagiu contra o antigo optimismo

pelagiano a respeito da vontade humana, tal como Agostinho e a Igreja oficial já o haviam feito na Idade Média. Tais ideias agora reacendiam dentro do espírito da Renascença e com os Jesuítas, notadamente Molina.

## Fólio 56

– Terencio na primeira Comédia Andrea: Personagem da comédia terenciana. Cf. Walter Sousa de Medeiros (1988), *Terêncio, A moça que veio de Andros*. Coimbra, INIC.

## Fólio 56v

– Gliceria esta prenhe: Glicéria, jovem, namorada de Pânfilo, personagem da comédia de Terêncio, intitulada, *A Moça que veio de Andros*. Veja-se nota anterior.

## Fólio 57

– Co/media aduirte<sup>939</sup> <Donato>: Sobre o *De Comoedia* de Élio Donato, veja-se Adriano Milho CORDEIRO (2011), *Da comédia [de] Élio Donato: donati fragmentum de comoedia et tragoedia*. Entroncamento.

## Fólio 58

– [fl. 58] 2.ª Parte /

Capítulo dos pés /: pé na Poética é o conjunto de duas a quatro sílabas que serve para medir o verso grego e o latino.

O verso greco-latino é formado por um número variável de pés, isto é, de agrupamentos determinados de sílabas longas e breves. Escandir um verso na Antiguidade greco-latina era decompô-lo em pés, ou metros. Os tipos mais frequentes de pés são:

- dáctilo – uma sílaba longa e duas breves (– U U) - *carmina*;
- espondeu – duas sílabas longas seguidas (– –) - *seruis*;
- troqueu – uma sílaba longa seguida de outra breve (– U) - *diua*;
- iambo – uma sílaba breve seguida de outra longa (U –) - *deos*;

A combinação dos pés dáctilos e espondeus constitui a base do ritmo dáctílico, que se encontra no hexâmetro (constituído por seis pés), verso próprio da poesia épica. É o verso usado por Virgílio na *Eneida*, pelos poetas épicos e satíricos, e por Horácio nas *Epistulae*. É formado por seis pés, sendo os quatro primeiros indiferentemente dáctilos (– U U), ou espondeus (– –), o 5.º normalmente dáctilo (– U U) e o 6.º espondeu (– –) ou troqueu (– U).

Quando o 5.º pé do verso é espondeu, o que acontece com menos frequência, o *hexâmetro* chama-se *espondaico*.

O *pentâmetro dáctílico* é constituído por cinco pés, agrupados em dois membros, contendo cada membro dois pés e meio, separados por uma cesura. O primeiro membro é composto por dois dáctilos, ou espondeus, mais uma sílaba longa; o segundo, por dois dáctilos e uma sílaba longa ou breve:

1.ª modalidade – U U | – U U | – | | – U U | – U U | –

2.ª modalidade – – | – – | | | – U U | – U U | U

O pentâmetro dáctílico, porém, nunca se encontra isolado, mas integra o chamado *distico elegíaco*, constituído por um verso hexâmetro e por outro pentâmetro.

## Fólio 58v

– Antonio de nebrix: «**Nebrija (Elio Anónimo de)** – Humanista espanhol (Lebrija, Sevilha, 1444 – Alcalá de Henares, 1522), *Aelius Antonius Nebrissensis* em latim. Foi uma das figuras mais importantes do começo do humanismo espanhol e polígrafo notável, como gramático, dicionarista, poeta novilatino, editor crítico, helenista-teólogo, cientista e historiador. Depois de estudos feitos em Itália, ensinou em Sevilha e nas Univs. de Salamanca, onde teve

---

<sup>939</sup> Riscado: «m os que».

uma carreira agitada, e Alcalá de Henares, para onde o chamou o fundador desta Univ., cardeal Xinenes. Foi autor da primeira gramática de uma língua contemporânea, o espanhol.» *Apud* A. Costa Ramalho (2001): 1140-141 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 20.

## Fólio 60

– plínio dis que não contara so as paginas das cartas mas os uersos E as silabas de cada huma / donde bem se infere: Referência à obra epistolar de Plínio, o Jovem.

– Carmen: do latim *carmen*, *inis* – composição em verso, poesia; poesia lírica ou épica. Pode também significar poema ou canto.

– pharsalia de lucano: «**Farsália** – HIST. Região tessálica de Farsalo, onde se travaram, na Antiguidade, três importantes batalhas: não longe das colinas de Cinoscéfalas, as vitórias de Pelópidas sobre Alexandre de Feras (364 a. C.), e de Tito Quíncio Flaminino sobre Filipe V (197 a. C.), e, sobretudo, a vitória decisiva de César sobre Pompeu (9.8.48 a. C.) evocada, c. de 60 d. C., por Lucano, na epopeia *Bellum Ciuile*, conhecida também pelo nome de “Farsália”. De facto, os historiadores modernos inclinam-se a situar a luta na margem setentrional do Epineu, perto de Paleofarsalo, a c. de 11 Km de Farsalo, situado na margem sul do rio. Vencido, Pompeu refugiou-se no Egipto, onde foi assassinado pelos ministros de Ptolomeu XIII, irmão de Cleópatra (29.9.48)» *Apud* Vitor Buescu (1999): 875 in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 11. Veja-se ainda nota *supra* sobre Marco Aneu Lucano.

## Fólio 60v

– Ar/chilochio de Archiloco Hiponactico de / Hiponacte pindoricum de pindaro Anacre/ontio de Anacreonte Asclepiadeu de As/clepiades Bacchiliado de Bachilides / <[...] de [...] Adonico de Adonio> Alcmanio de Alcmane stesichorio / de <Hestésicoro> Jbico de Jbico Saphico / de Sapho Homérico de Homero: Segundo D. António de Ataíde os versos tomam os nomes dos poetas que os empregaram nas suas composições: Arquíloco de Paros; Hiponacte de Éfeso; Píndaro de Cinoscéfalos ou Píndaro de Beócia; Anacreonte de Teos; Asclepiades de Samos; Baquírides de Ceos; Adónis; Álcmán; Estésicoro; Íbico; Safo; Homero.

– E as redondilhas chama/mos coplas castelhanas porque em Hes/panha se inuentarão: Estrofe de quatro versos, em que o primeiro verso rima com o quarto e o segundo verso rima com o terceiro. A redondilha maior tem um verso de sete sílabas métricas. A redondilha menor possui um verso de cinco sílabas métricas.

– Heroicos os em que se escreuem as cousas / feitas polos Heroes Tragico com os que se escri/uão os infortunios dos Heroes em modo representa/tiuo Elegiaco as cousas lamentaueis como as dos / namorados E mortos Bucolicos os pastoris / Georgico os da Agricultura lirico ma/terias diuersas pera cantar á uiola: Alusão a diversos sub-gêneros literários: heróico; trágico; elegiaco; bucólico ou pastoril e lírico, cada um com métrica própria.

## Fólio 61

– do qual se denominão noue generos de uersos / Jambico, Trochaico, Dactilico, Anapestico, Cho/riambico, peonico, Jonico a mayor, Jonico a menor / Antipastico: O verso greco-latino é formado por pés em que se alternam sílabas longas e breves podendo o pé ser iâmbico, troqueu, dáctilo, anapéstico, coriâmbico, peónio, dependendo de sua composição.

## Fólio 62

– catalectum <ou a catalectium> o uerso a que falta huma silaba: Diz-se de ou o verso grego ou latino a que, proposadamente, falta uma sílaba.







## ÍNDICE ONOMÁSTICO DA TRANSCRIÇÃO DO MAUSCRITO

### **BORRADOR DE HUMA ARTE POÉTICA QUE SE INTENTAVA DE D. ANTÓNIO DE ATAÍDE**

#### **A**

*A Cidade de Deus* de Santo Agostinho, fl. 12v;  
Academia, fl. 20;  
*Ad Atticum*, fl. 38;  
Adónio, fl. 60;  
África, fl. 27v; fl. 42;  
Ágaton, fl. 2v;  
*Santo Agostinho*, fl. 12v; fl. 14v; fl. 18; fl. 19v; fl. 20; fl. 20v; fl. 32; fl. 32v; fl. 34v; fl. 35;  
fl. 38; fl. 48; fl. 50v; fl. 54a; fl. 59;  
*Santo Ambrósio*, fl. 19;  
Alcibíades, fl. 14v; fl. 33v;  
Alcínoo, fl. 27v;  
Álcman, fl. 1; fl. 60v;  
Alcméon, fl. 4;  
Alcobaça, fl. 41;  
Alexandre, fl. 23; fl. 54;  
Agamémnon  
Algarve, fl. 20v;  
*Frei Alonso de Mendocça*, fl. 57;  
Ana, 43v;  
Anacreonte, fl. 60v;  
Anaxippo, fl. 23;  
André de Resende, fl. 32;  
Ândria, fl. 56;  
Andros, fl. 56v;  
Anfião, fl. 18v;  
Antifão, fl. 8;  
António, fl. 48;  
António de Ataíde, fl. 4; fl. 18v; fl. 23;  
Antonio de Nebrix, fl. 58;  
António Rodrigues de Andrade, fl. 48v;  
Apolo, 19v;  
Apolo Nómio, fl. 12v;  
*Aquileida*, fl. 29;  
Aquiles, fl. 40; fl. 20v; fl. 43v; fl. 45v;  
Arcádia, fl. 14;  
Areópago, fl. 19v;

Argos, fl. 18v;  
Ariadna, fl. 31; fl. 42;  
Ariosto, fl. 19; fl. 23; fl. 43;  
Aristófanés, fl. 8v;  
Aristóteles, fl. 1, fl. 1v; fl. 7; fl. 7v; fl. 8; fl. 8v; fl. 12; fl. 12v; fl. 13v; fl. 16; fl. 17; fl. 18; fl. 18v; fl. 23; fl. 23v; fl. 24v; fl. 25; fl. 25v; fl. 30; fl. 30v; fl. 31; fl. 34v; fl. 38v; fl. 42; fl. 45; fl. 47; fl. 47v; fl. 49;  
Arquelau, fl. 1v;  
Arquíloco, fl. 60v;  
*Arte Poética*, fl. 15; fl. 18; fl. 36; 47v;  
Ascânio, fl. 30v;  
Asclepiades de Samos, fl. 60v;  
Atela, fl. 54;  
Atenas, fl. 50; fl. 56v;  
Ateneu, fl. 3v; fl. 4; fl. 13; fl. 23;  
Atenienses, fl. 19v; fl. 23; fl. 55v;  
Ática, fl. 13;  
Atouguia, fl. 40v;  
Atreu, fl. 8;  
Aulo Gélio, fl. 33; fl. 39v;  
Aurora, fl. 20v;

## B

Baco, fl. 1; fl. 12v; fl. 29;  
Baquílides, fl. 60v;  
Bárbaros, fl. 32;  
Barlaam de Seminara, fl. 18v;  
Belém, fl. 29v; fl. 30; fl. 30v;  
*Bucólicas*, fl. 61;

## C

Caio Cláudio Marcelo, fl. 45v;  
Calcas, fl. 41;  
Calíope, fl. 25v;  
Calipso, fl. 27v;  
Camila, fl. 43v; fl. 45v;  
Camões, fl. 17v; fl. 23; fl. 24v; fl. 25; fl. 25v; fl. 27; fl. 27v; fl. 28; fl. 28v; fl. 29; fl. 30v; fl. 31v; fl. 32v; fl. 33; fl. 36v; fl. 37; fl. 38v; fl. 43; fl. 44; fl. 49v;  
Capitólio, fl. 54a;  
Caristio, fl. 23;

Cartago, fl. 27v;  
Cassiodoro, fl. 19;  
Catulo, fl. 34; fl. 42;  
Cerces, fl. 8v;  
César, fl. 23; fl. 33v;  
César Augusto, fl. 19v; fl. 24v; fl. 33;  
Célio Rodiginio, fl. 14v; 17v; fl. 18; fl. 19; fl. 20; fl. 20v;  
Ceres, fl. 29; fl. 43v;  
Crisis, fl. 56; fl. 57v;  
Cibeles, fl. 43v;  
Cícero, fl. 7v; fl. 13v; fl. 16v; fl. 18v; fl. 33; fl. 33v; fl. 36v; fl. 38; fl. 45; fl. 47; fl. 48;  
*Cidade de Deus*, fl. 14v; fl. 20; fl. 54a; fl. 54;  
*São Cipriano*, fl. 25v; fl. 34v;  
Cila e Caríbdis, fl. 20v;  
Cipião, fl. 33; fl. 54a;  
Ciro, fl. 24v;  
Claudiano, fl. 29;  
Cleópatra, fl. 45v;  
Clitemnestra, fl. 8;  
Clorinda, fl. 23; fl. 30v; fl. 31v; fl. 43v;  
Companhia de Jesus, fl. 9v;  
Cornélio Jansénio, fl. 55v; fl. 56;  
Cornélio Tácito, fl. 20;  
Cós, fl. 12;  
Cratino, fl. 7;  
Cremes fl. 56; fl. 56v;  
Cretenses, fl. 19v;  
Creúsa, fl. 45v;  
Cristóvão Landino, fl. 13v; fl. 14; fl. 47v;

## D

*Da Agricultura*, fl. 29;  
Danao, fl. 2;  
David, fl. 17; fl. 19v; fl. 32v;  
*De Vera Religione* de Santo Agostinho, fl. 32v;  
Delfos, 19v;  
Délios, fl. 18 v;  
Demétrio de Faleros, fl. 36;  
Demócrates, fl. 50;  
Demócrito, fl. 12v;  
Dido, fl. 27v; fl. 43v; fl. 45v;  
Diogo Monteiro de Carvalho, fl. 48v;  
Diomedes, fl. 1;  
Dionísio de Halicarnasso, fl. 33v;

Donato, fl. 12; fl. 13v; fl. 14; fl. 57;

## E

Édipo, fl. 2;

*El Arte* de António de Nerix, fl. 48.

*Eneida*, fl. 24v; fl. 28; fl. 25v; fl. 27; fl. 28v; fl. 29; fl. 35v; fl. 43v; fl. 59v; fl. 61; fl. 49v;

Eneias, fl. 24v; fl. 27; fl. 27v; fl. 30v; fl. 31v; fl. 38v; fl. 40; fl. 42; fl. 45v; fl. 59; fl. 49v;

Eneu, fl. 4;

Eólo, fl. 23;

Epicarmo, fl. 12; fl. 12v;

Epigene, fl. 1;

Eramínio, fl. 3v.

Eratóstanes, fl. 20v;

Erasmus, fl. 14;

Erídano, fl. 63;

Ermínia, fl. 31v;

Escalígero, fl. 1v; fl. 3; fl. 12; fl. 12v; fl. 13; fl. 13v; fl. 18; fl. 45; fl. 58; 59v; fl. 62v;

Ésquilo, fl. 1; fl. 3v; fl. 4v; fl. 54v;

Ésquilo, fl. 55;

Estácio, fl. 29; fl. 54a;

Estesícoro, fl. 60v;

Estrabão, fl. 18v; fl. 19v;

Euménides, fl. 3v;

Êupolis, fl. 14v;

Eurípides, fl. 1v; fl. 3v; fl. 4v; fl. 7v; fl. 8v; fl. 9v;

Europa, fl. 28; fl. 30; fl. 32; fl. 44;

Eusébio, fl. 18v;

## F

Farsália, fl. 59v;

Feaces, fl. 27v;

Febo, fl. 44;

Fedro, fl. 15;

Flávio Josefo, fl. 18v; fl. 19;

Filémon, fl. 18v;

Filoe, fl. 4;

Firmiano Lactâncio, fl. 19; fl. 20v;

França, fl. 3

Frínico, fl. 1;

Filípides, fl. 1;

Francesco Luisini da Udine, fl. 7v; fl. 13v; fl. 14; fl. 14v; fl. 33v;

Francesco Robortello, fl. 8v; fl. 18;  
Francisco Sá de Miranda, fl. 16v; fl. 17v;  
Frei Jerónimo Romano, fl. 12; fl. 12v;  
*Frei Luís* fl. 18v;

## G

Gaio Júlio Solino, fl. 12v;  
*Geórgicas*, fl. 17v; fl. 29; fl. 60v; fl. 61;  
Godofredo, fl. 24v;  
Grécia, fl. 3;  
*São Gregório*, fl. 19;  
Gregos, fl. 18v;  
Glicéria, fl. 56v; fl. 57;  
Gil Vicente, fl. 7;

## H

Hebreu, fl. 32v;  
Hebreus, fl. 18v; fl. 19; fl. 19v; fl. 55v;  
Heliano, fl. 18v;  
Hélicon, fl. 29v;  
Hécuba, fl. 8; fl. 8v;  
Hermágoras, fl. 35;  
Hspanha, fl. 7; fl. 60v;  
Hiponacte, fl. 60v;  
Homero, fl. 14; fl. 18v; fl. 20v; fl. 23; fl. 27v; fl. 28; fl. 29; fl. 32v; fl. 35; fl. 40; fl. 42v; fl. 60v;  
Horácio, fl. 4v; fl. 7; fl. 7v; fl. 8; fl. 8v; fl. 9; fl. 13v; fl. 14; fl. 15; fl. 18; fl. 18v; fl. 23; fl. 23v; fl. 25; fl. 28; fl. 28v; fl. 30v; fl. 31; fl. 33v; fl. 36; fl. 40v; fl. 41; fl. 41v; fl. 42; fl. 42v; fl. 48; fl. 50; fl. 54v; fl. 55v; fl. 61v;  
Hugo de São Victor, fl. 1;

## I

Ibíco, fl. 60v;  
Ifigénia, fl. 8;  
*Ifigénia em Áulide*, fl. 7v; fl. 41;  
Ilíada, fl. 28;  
Ilhas Canárias, fl. 44;

Ilíria, fl. 3;  
Índia, fl. 20; fl. 30; fl. 31v; fl. 49v;  
Ítaca, fl. 27v;  
Itália, fl. 3; fl. 7; fl. 27v; fl. 30v;

## J

Jasão de Nores, fl. 7v; fl. 8; fl. 8v; fl. 31; fl. 36; fl. 48; fl. 55v;  
Jeremias, fl. 19;  
*Dom Jerónimo Osório*, fl. 20v;  
Jerónimo Romano, fl. 12; fl. 18;  
Jerusalém, fl. 24v;  
*Jerusalém Libertada*, fl. 28; fl. 28v;  
Jesus Cristo, fl. 19v; fl. 29v; fl. 23; fl. 30v;  
João de Barros, fl. 32;  
João de Lucena, fl. 20;  
*Job*, fl. 19;  
Jónia, fl. 60v;  
*Dom Jorge de Ataíde*, fl. 41v;  
*Judite*, fl. 19;  
Júlio Pólux, fl. 2v;  
Juno, fl. 28v;  
Júpiter, fl. 20v; fl. 23; fl. 54;  
Justiniano, fl. 40v; fl. 54;

## L

Labério, fl. 36v;  
Lavínia, fl. 27; fl. 30v;  
Lactâncio, fl. 19; fl. 23;  
Laércio, fl. 12v;  
Lanciloto, fl. 23;  
Lauso, fl. 43v;  
Leôncio, fl. 18v;  
Leonardo, fl. 31v;  
Licurgo, fl. 20;  
Linceu, fl. 2;  
Lívio Andronico, fl. 9v;  
Lisboa, fl. 29; fl. 32; fl. 49v;  
Lísia, fl. 33v;  
Lope de Vega, fl. 14;  
Lucano, fl. 23; fl. 24; fl. 59v;

Lucina, fl. 18v;  
Lúcio Apuleio, fl. 48;  
Luís Vives, fl. 1; fl. 4v; fl. 12v; fl. 13v; fl. 14v; fl. 54v;  
Luís da Cruz, fl. 9v; fl. 32v;  
*Lusíadas*, fl. 24v; fl. 28; fl. 28v; fl. 29;  
Lusitano, fl. 30; fl. 44;

## M

Macedónia, fl. 3;  
Macróbio, fl. 15;  
*Dom* Manuel, fl. 30;  
Manuel Álvares de Gonçalves, fl. 48v;  
Manuel Barata, fl. 32;  
Manuel de Portugal, fl. 17v;  
Maraco, fl. 16;  
Marcial, fl. 17v; fl. 34; fl. 48;  
Marciano Capela, fl. 33v;  
Marco António, fl. 41v;  
Marco Catão, fl. 54a;  
Marco Emílio Scauro, fl. 55v;  
Medeia, fl. 8; fl. 8v;  
Megarenses, fl. 12v;  
Melinde, fl. 30;  
Melissandro, fl. 18v,  
Mendonça, fl. 18v;  
Menelau, fl. 7v; fl. 41;  
Mercúrio, fl. 18v;  
*Metamorfoses*, fl. 18; fl. 20v; fl. 29; fl. 59v;  
Mezêncio, fl. 45v;  
Moisés, fl. 18v;  
Molosso, fl. 59;  
Mondego, fl. 25v;  
Monte Calvário, fl. 29v;  
Monte das Oliveiras, fl. 29v;

## N

Nestor, fl. 9;  
Ninfas, fl. 25v;  
Novembro, fl. 41;

## O

Octávio César, fl. 54v;  
Odisseia, fl. 28; fl. 29;  
Olindo, fl. 31v; fl. 43v;  
Olimpo, fl. 20v;  
Orígenes, fl. 19; fl. 24;  
Orfeu, fl. 18v;  
Ovídio, fl. 16v; fl. 17v; fl. 18; fl. 20v; fl. 29; fl. 59v;  
Oscos, fl. 54;

## P

Palinuro, fl. 43v; fl. 45v;  
Palos, fl. 43v;  
Pânfilo, fl. 56;  
Paulo, fl. 18v;  
Pausânias, fl. 18v;  
São Paulo, fl. 19v;  
Parménides, fl. 19v;  
São Pedro, fl. 35;  
Pérsio, fl. 17v; fl. 47v;  
Píndaro, fl. 60v;  
Platão, fl. 1; fl. 15; fl. 15; fl. 16v; fl. 17; fl. 18; fl. 20; fl. 20v; fl. 28v; fl. 33v; fl. 36;  
Plauto, fl. 3;  
Plínio, fl. 18v; fl. 25; fl. 41v; fl. 59v;  
Plutão, fl. 43v;  
Plutarco, fl. 20; fl. 40v;  
*Poética*, fl. 7v; fl. 12; fl. 62v; fl. 58; fl. 42;  
Polixena, fl. 8;  
*Política*, fl. 45;  
Portugal, fl. 3; fl. 29; fl. 31v; fl. 40; f. 55;  
*Pro Árquias*, fl. 16v;

## Q

Querea, fl. 8;

Quintiliano, fl. 19; fl. 20; fl. 33; fl. 33v; fl. 34; fl. 34v; fl. 35; fl. 39v; fl. 36; fl. 47v; fl. 50; fl. 55v;

## R

*República Gentílica*, fl. 12;  
*República* de Platão, fl. 20v;  
Retórica, fl. 19v; fl. 45;  
*Retórica* de Aristóteles, fl. 19v; fl. 25v; fl. 34; fl. 48;  
*Retórica* de Quintiliano, fl. 33v.  
Roma, fl. 23; fl. 54a;  
Romana, fl. 28v;  
Romanos, fl. 59v;

## S

Safo, fl. 60v;  
Salústio, fl. 49;  
Samori, fl. 43;  
Sêneca, fl. 2; fl. 8; fl. 8v; fl. 17v; fl. 18; fl. 36,  
Sicília, fl. 7v; fl. 12v; fl. 27; fl. 27v;  
Sila, fl. 20v;  
*Situ Orbis*, fl. 19v;  
Sócrates, fl. 18v; fl. 20; fl. 23; fl. 33v;  
Sófocles, fl. 4v; fl. 9v; fl. 23; fl. 55;  
Sofronia, fl. 31v;

## T

Tágides, fl. 29;  
Taltíbio, fl. 8;  
Taprobana, fl. 27v;  
Tarna, fl. 27v;  
*Tebaida*, fl. 29;  
Tejo, fl. 25v; fl. 29;  
Télefo, fl. 4;  
Tenedos, fl. 44;  
Terêncio, fl. 8; fl. 12; fl. 56; fl. 57;  
Teseu, fl. 31;  
Téspis, fl. 1;

Teseu, fl. 1; fl. 12v; fl. 13;  
Tétis, fl. 20v; fl. 31v; fl. 42;  
Teofrasto, fl. 1;  
Tibério Júlio Cândido, fl. 41v;  
Tieste, fl. 8;  
Tímaco, fl. 3;  
Timantes, fl. 41;  
*Timeu*, fl. 28v;  
Tímocles, fl. 4;  
Tito Lucrecio, fl. 29;  
*São Tomás*, fl. 19;  
Torcato Tasso, fl. 24v; fl. 27; fl. 28; fl. 28v; fl. 29v; fl. 30v; fl. 31v; fl. 43v; fl. 49v;  
Trácia, fl. 3;  
Trácios, fl. 18v;  
Troia, fl. 27; fl.27v; fl. 28;  
Troianos, fl. 18v; fl. 45v;  
Tucídides, fl. 33v;  
Turno, fl. 30v; fl. 49v; fl. 43v;

## U

Ulisses, fl. 23; fl. 7v; fl. 20v; fl. 27v; fl. 41;  
Urbano, fl. 44v;

## V

Vasco da Gama, fl. 24v; fl. 27v; fl. 30v; fl. 49v;  
Velooso, fl. 31v;  
Vénus, fl. 8v; fl. 23; fl. 29;  
Vespasiano, fl. 55v;  
Virgem Nossa Senhora, fl. 29v;  
Virgílio, fl. 17; fl. 19; fl. 20v; fl. 23; fl. 24; fl. 24v; fl. 25v; fl. 27; fl. 27v; fl. 28; fl. 28v; fl. 29; fl. 30v; fl. 31v; fl. 32v; fl. 33; fl. 34v; fl. 35v; fl. 38v; fl. 40; fl. 42; fl. 43v; fl. 44; fl. 45; fl. 48; fl. 49v; fl. 54v; fl. 59v; fl. 63;  
Vitrúvio, fl. 55v;  
Vulcano, fl. 43v;

## X

Xenofonte, fl. 24v;

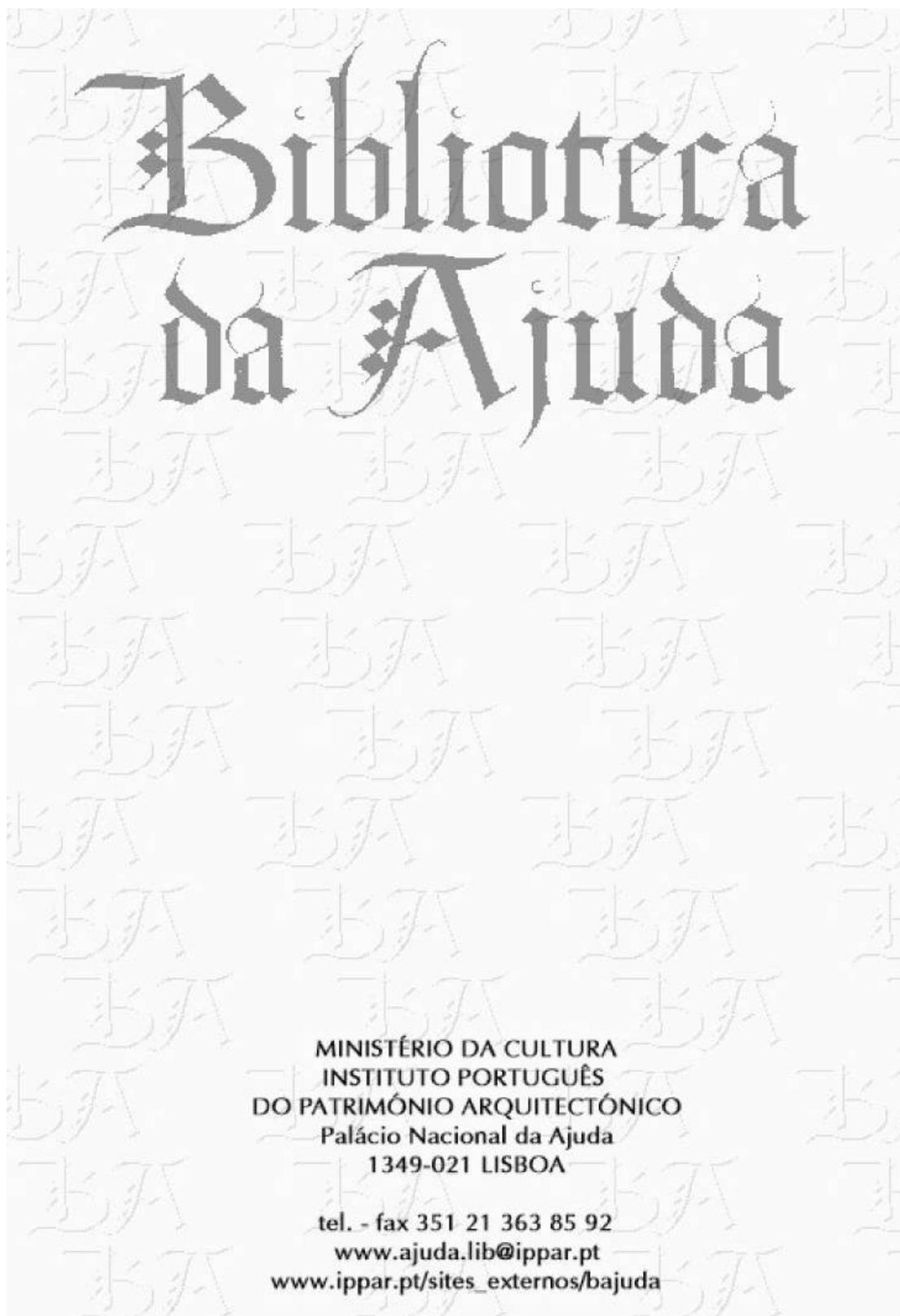




# **ANEXOS**

**(SEGUNDA SECÇÃO)**





940

<sup>940</sup> Documento em PDF do Manuscrito: Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever / - B.A., Cód. 46-VIII-37

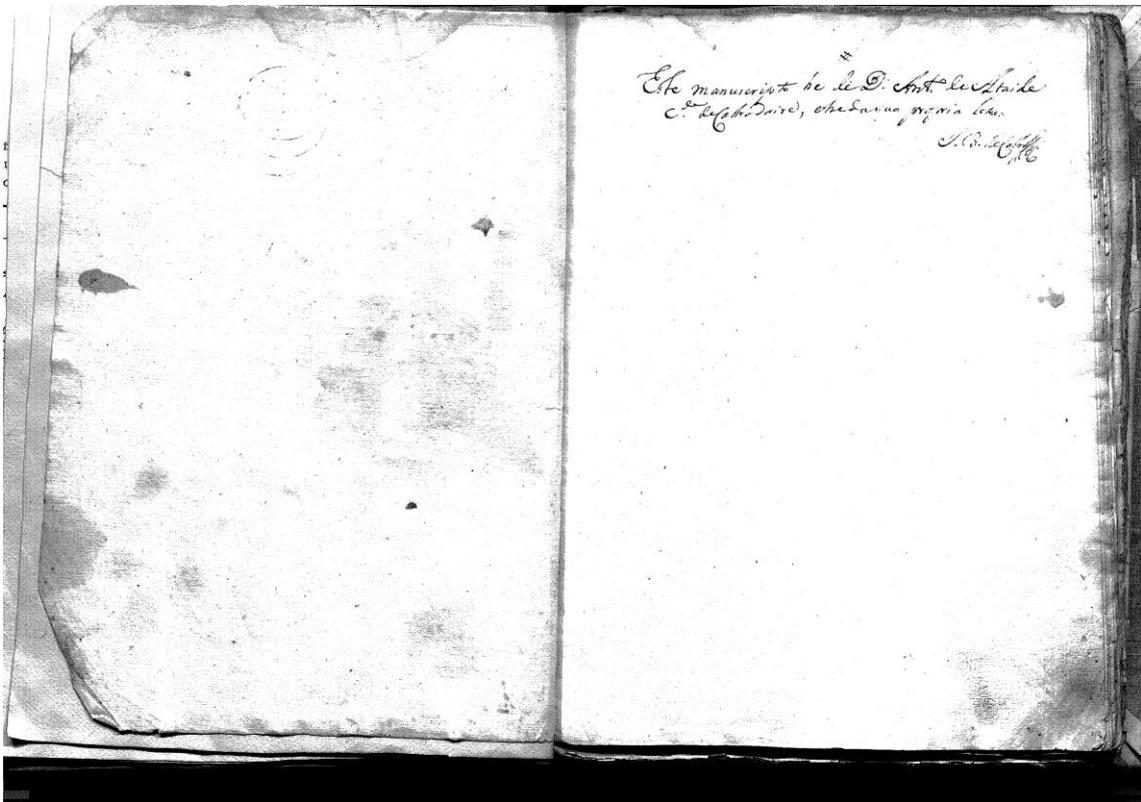
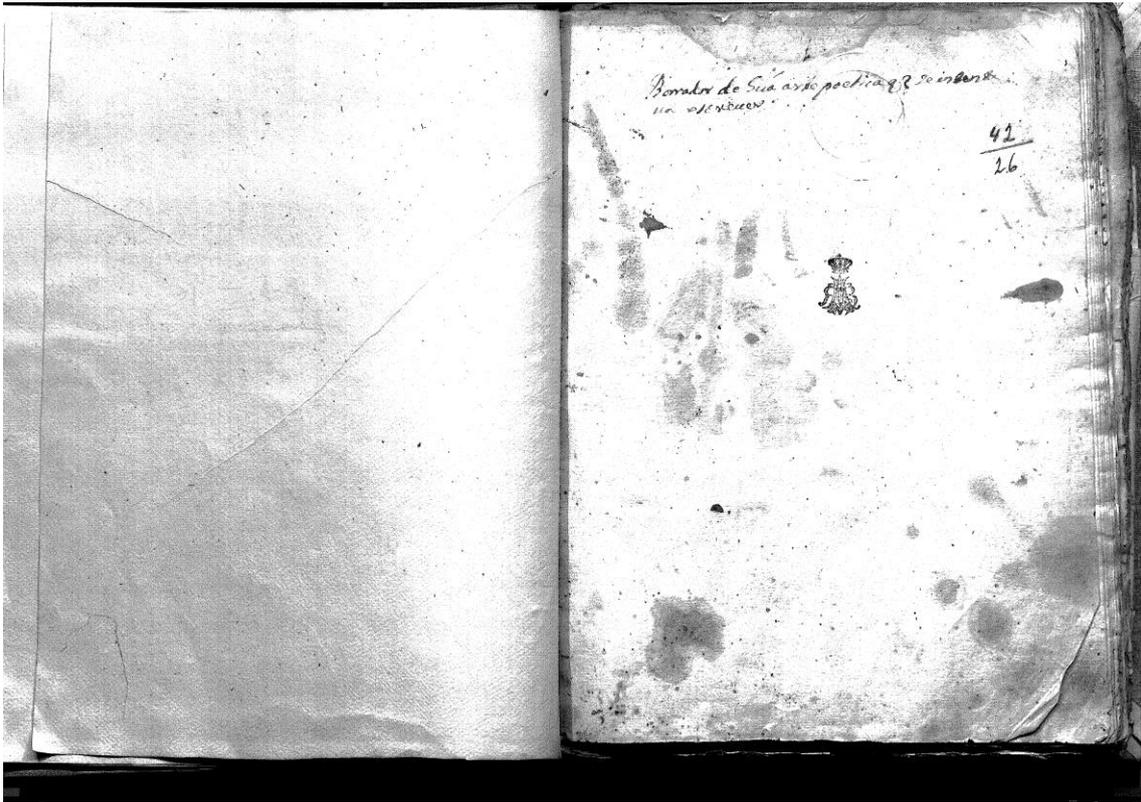


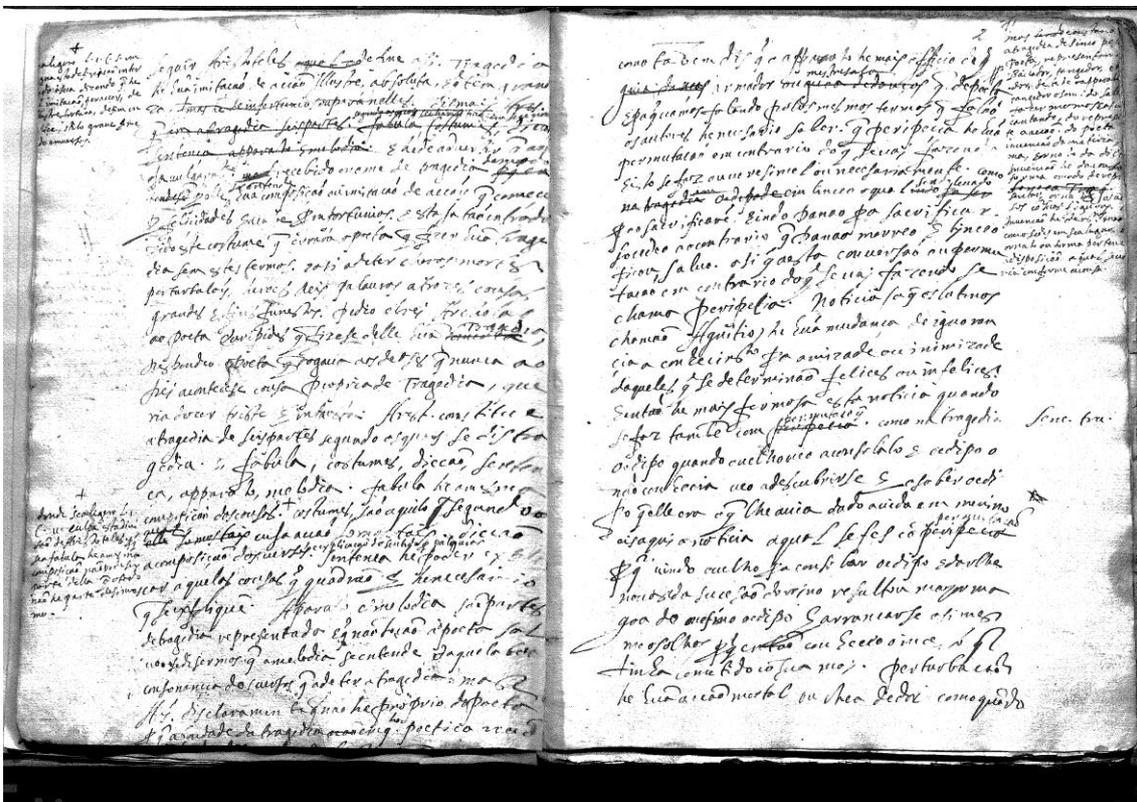
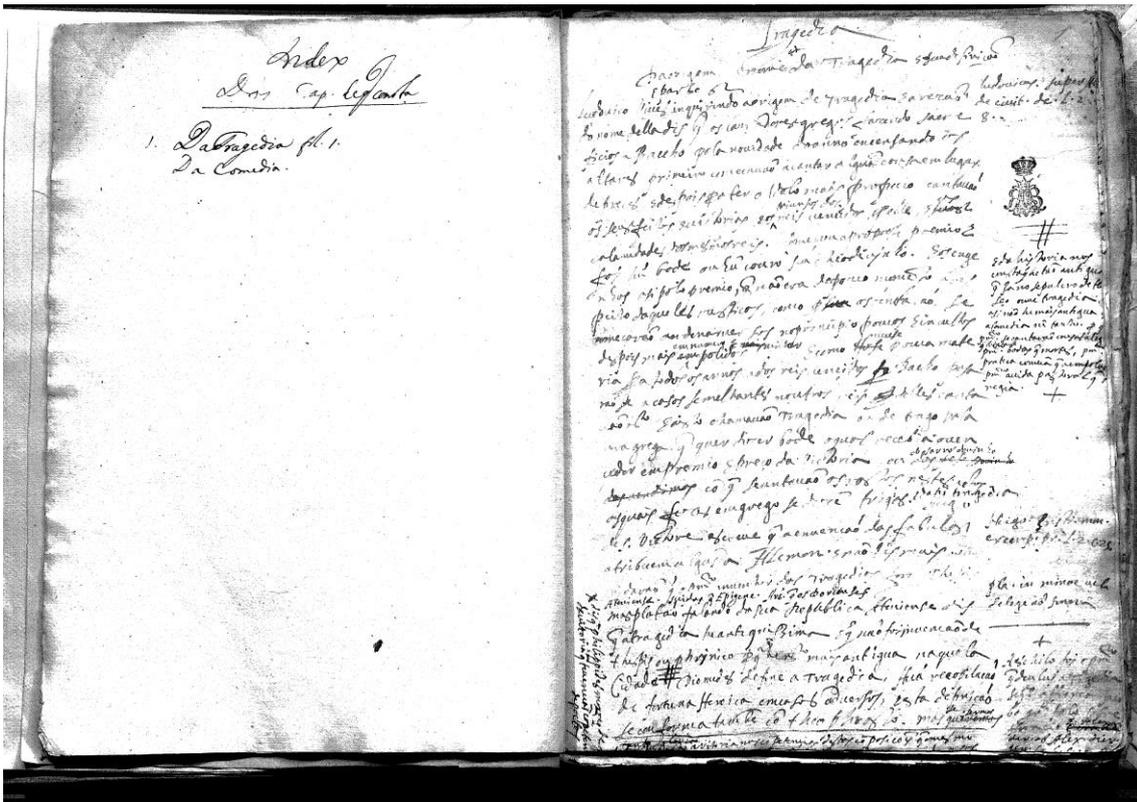
© IPPAR / Biblioteca da Ajuda

A publicação de qualquer imagem da documentação incluída neste suporte só deve ser efectuada mediante consulta e autorização prévia.



*Acrobat 4.0 é um suporte lógico de Adobe Systems Incorporated*



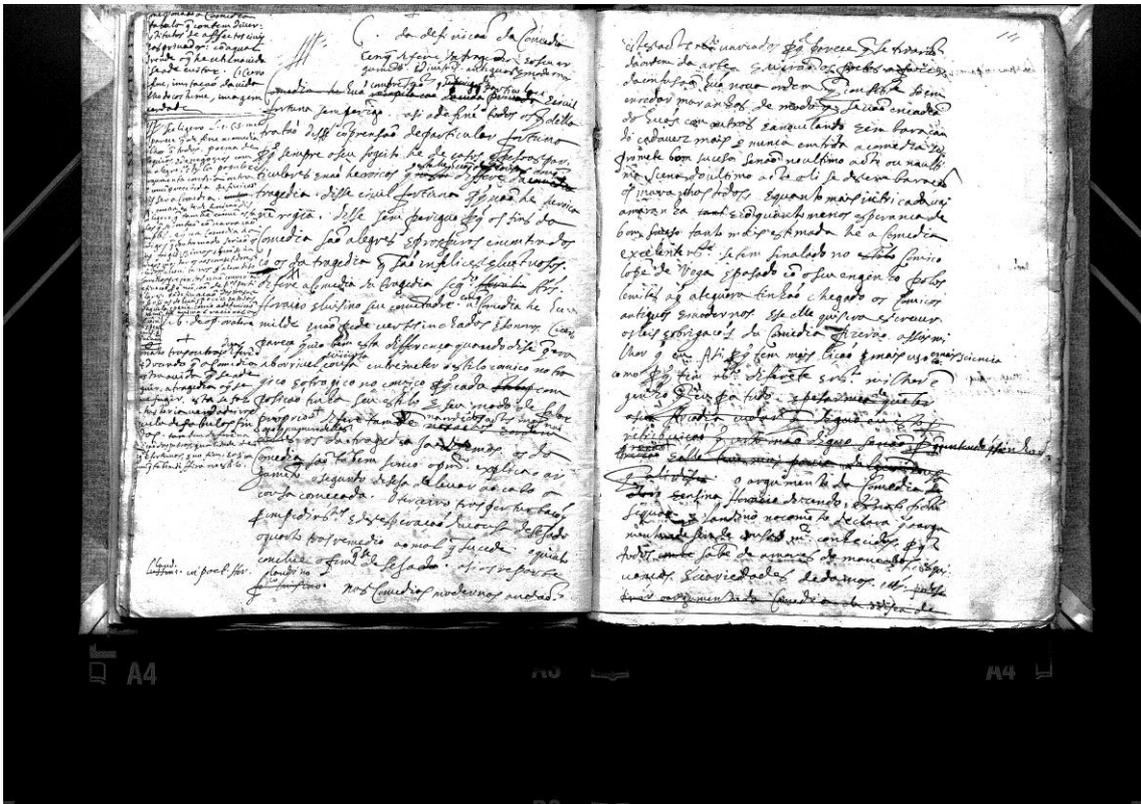
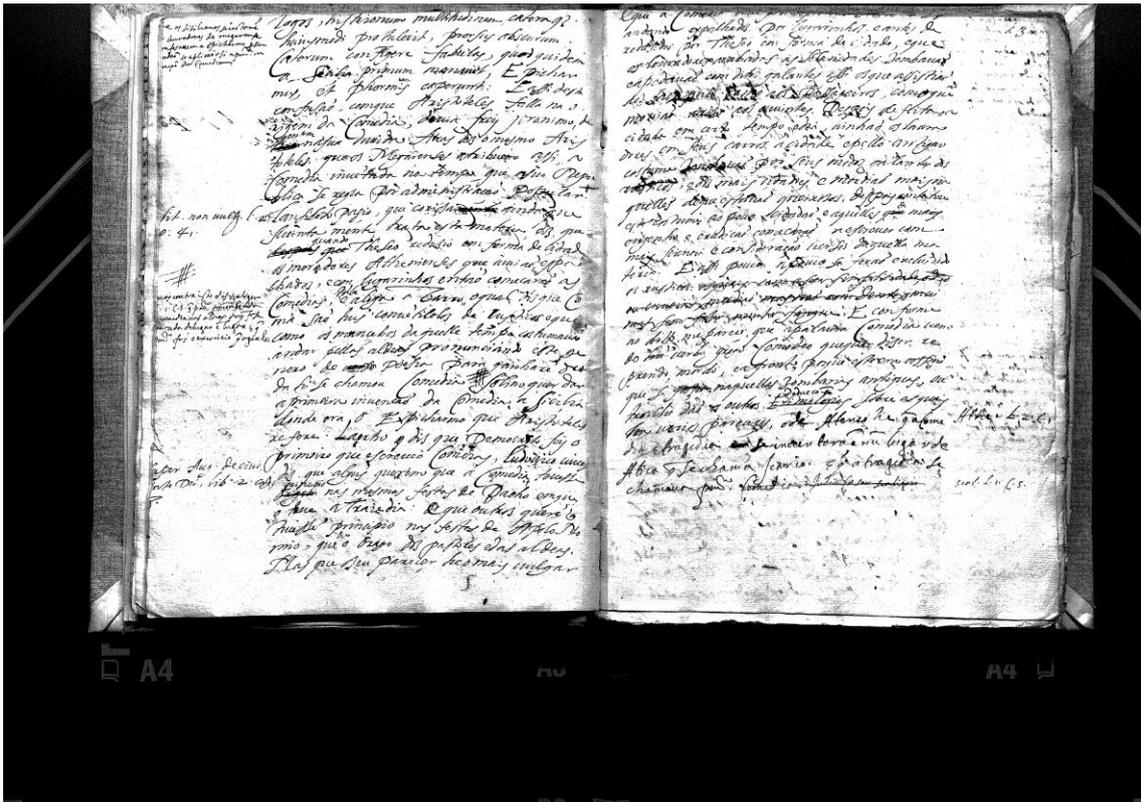


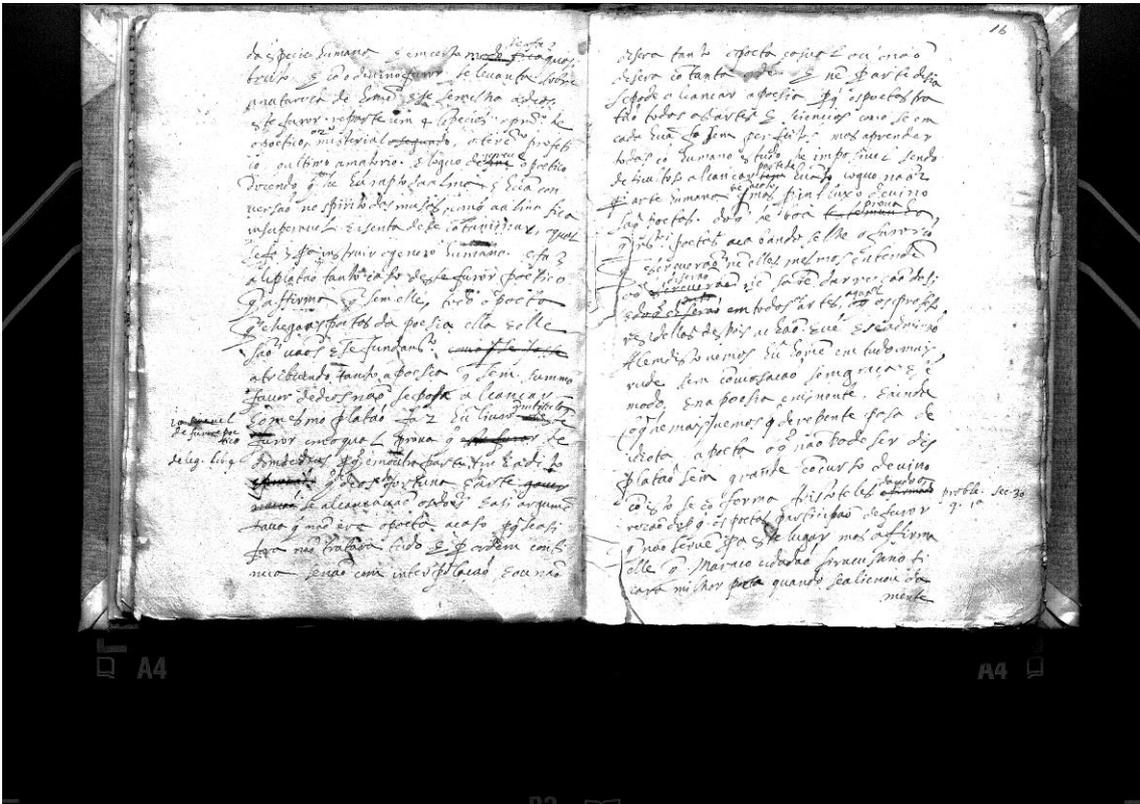
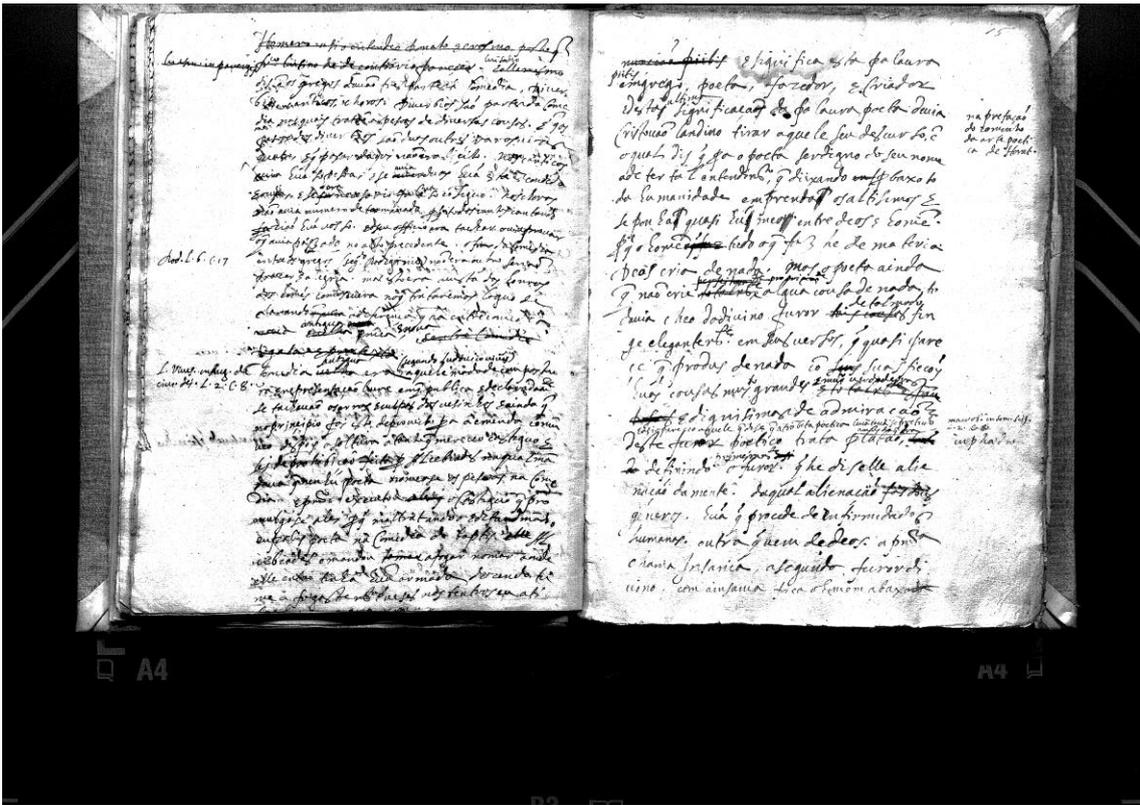


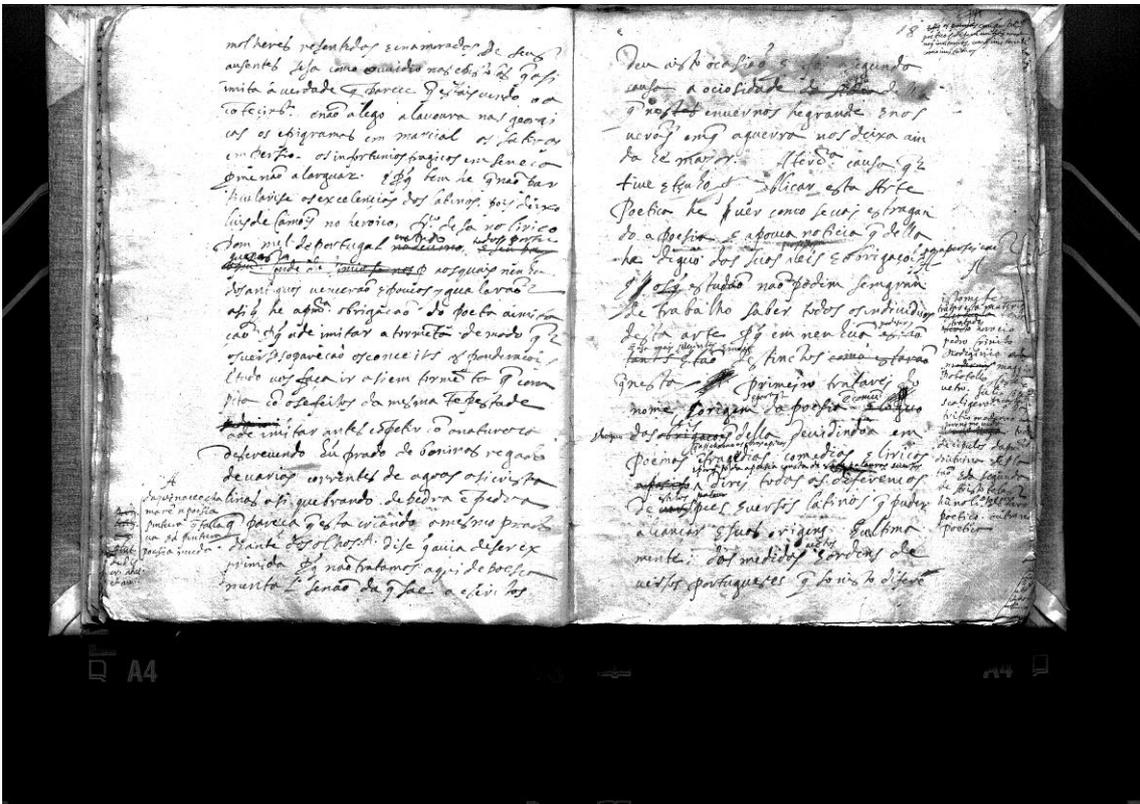
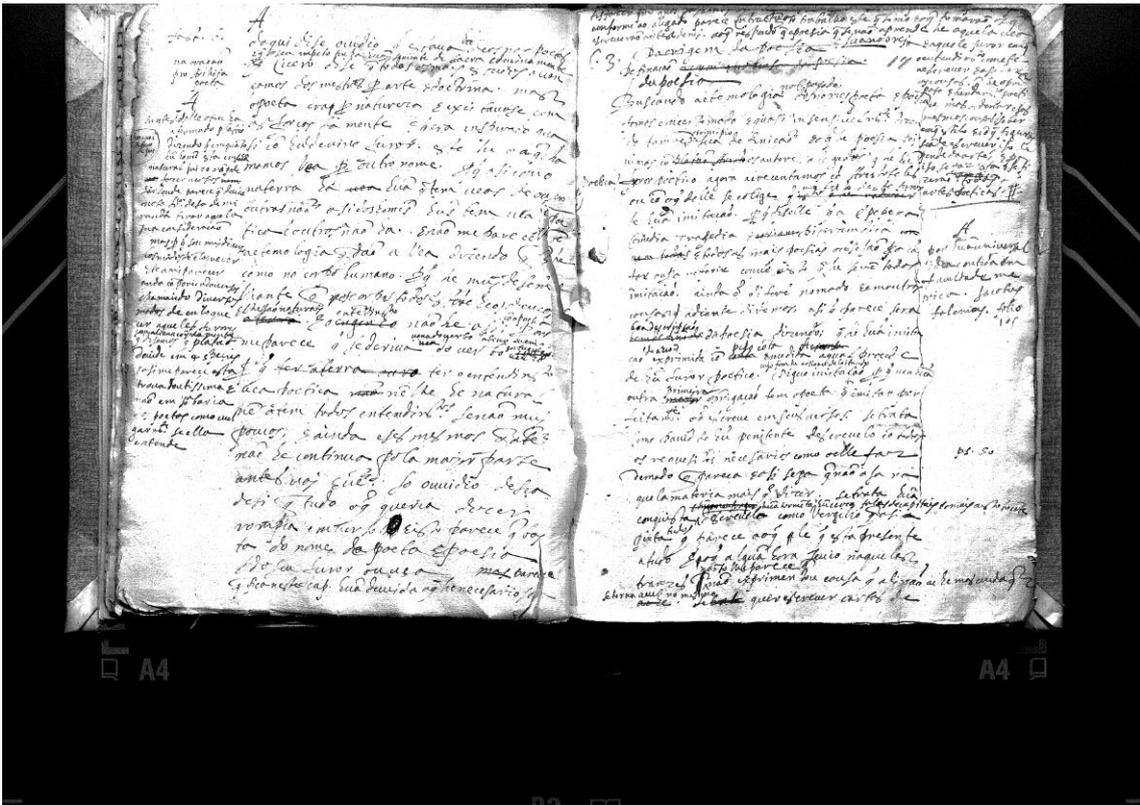


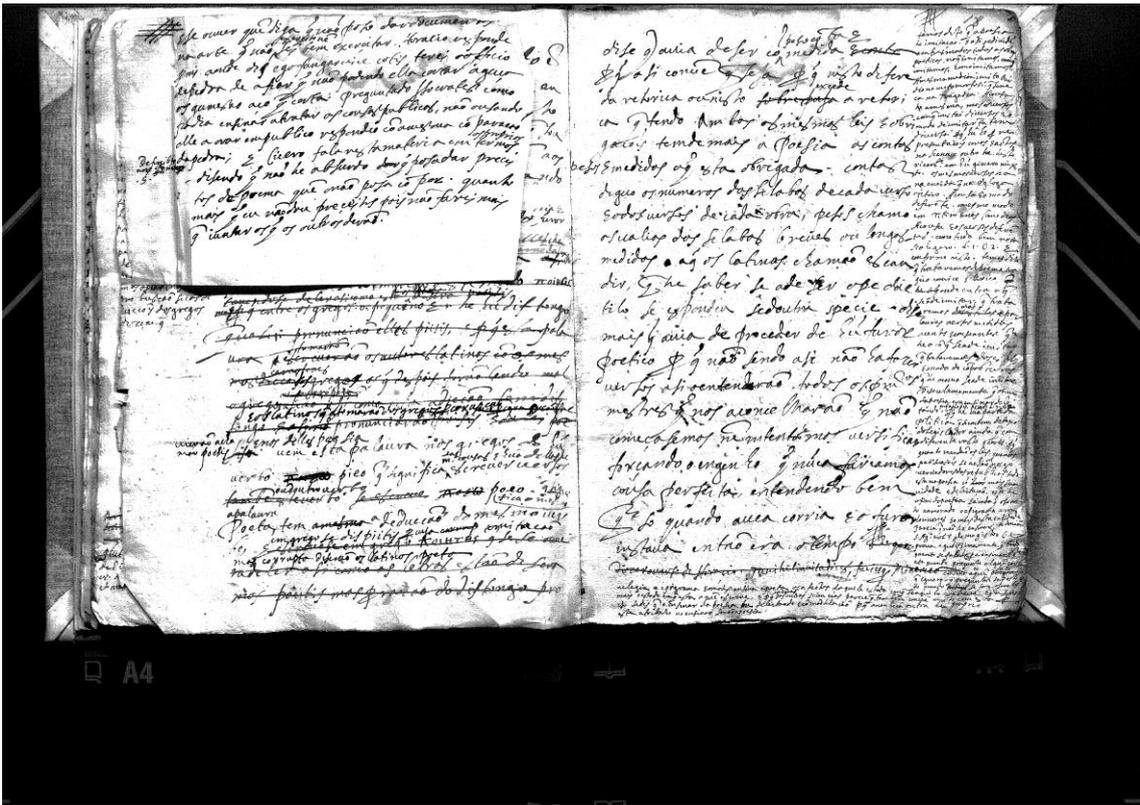




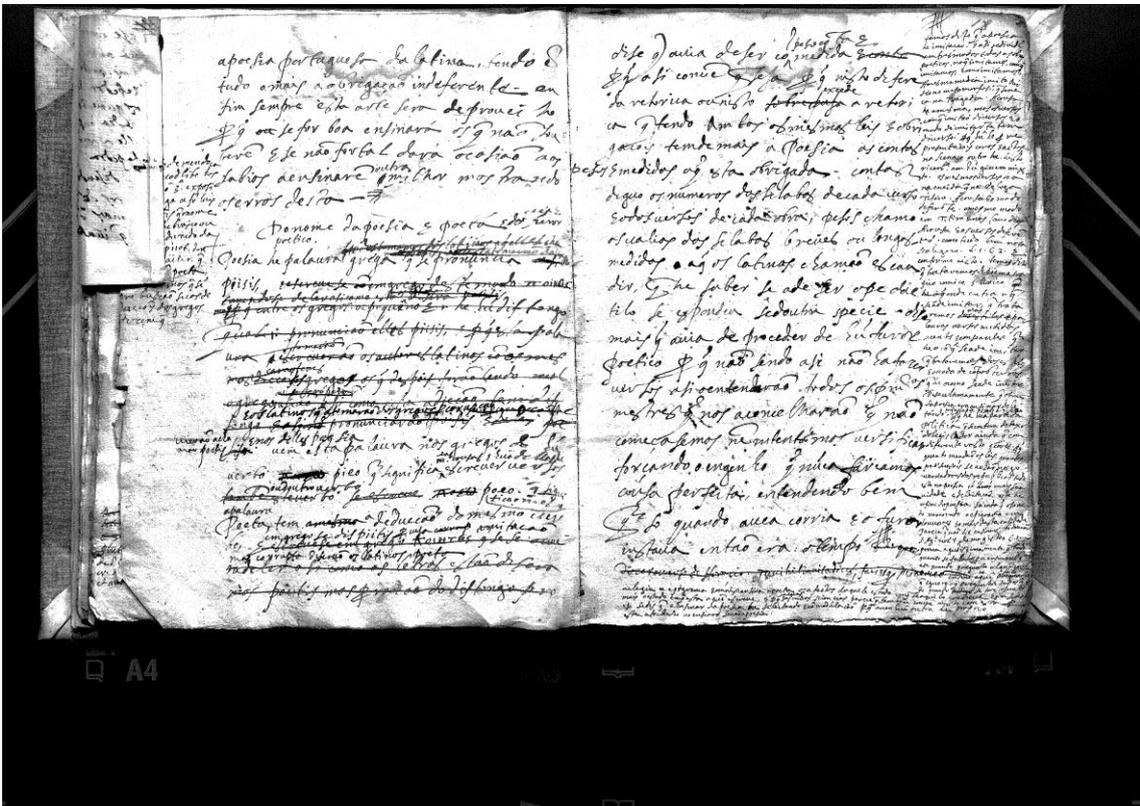




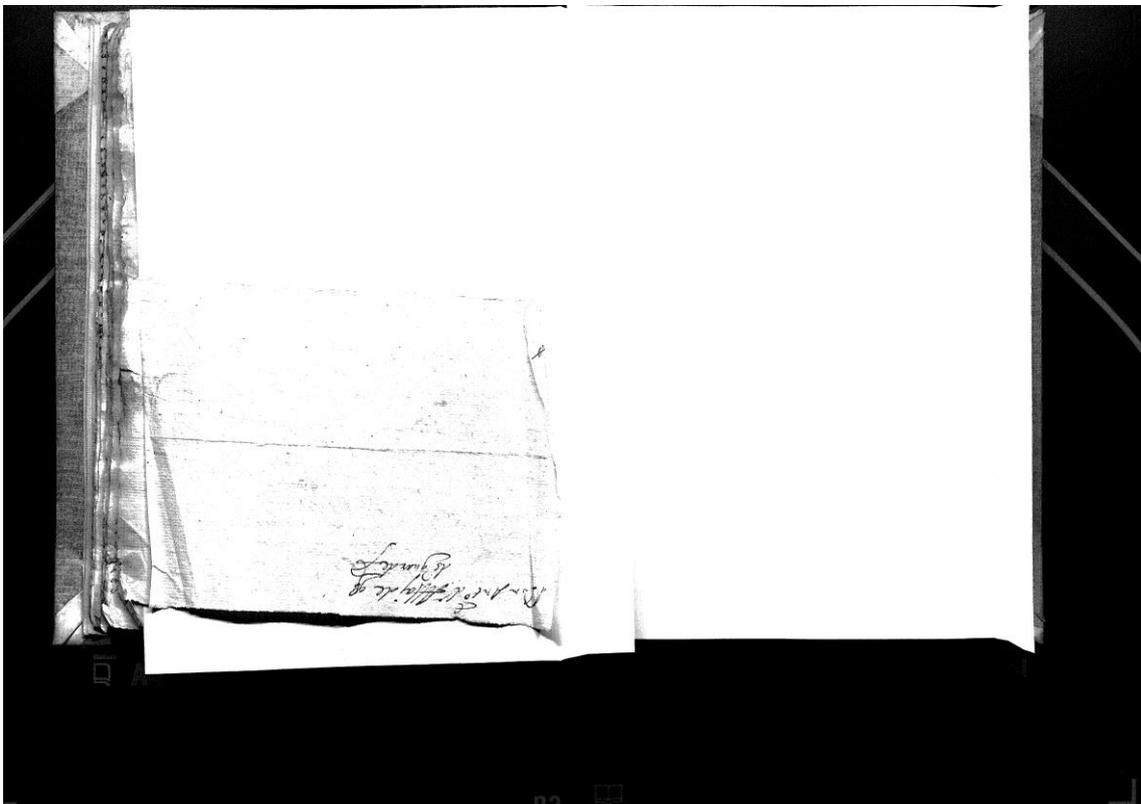
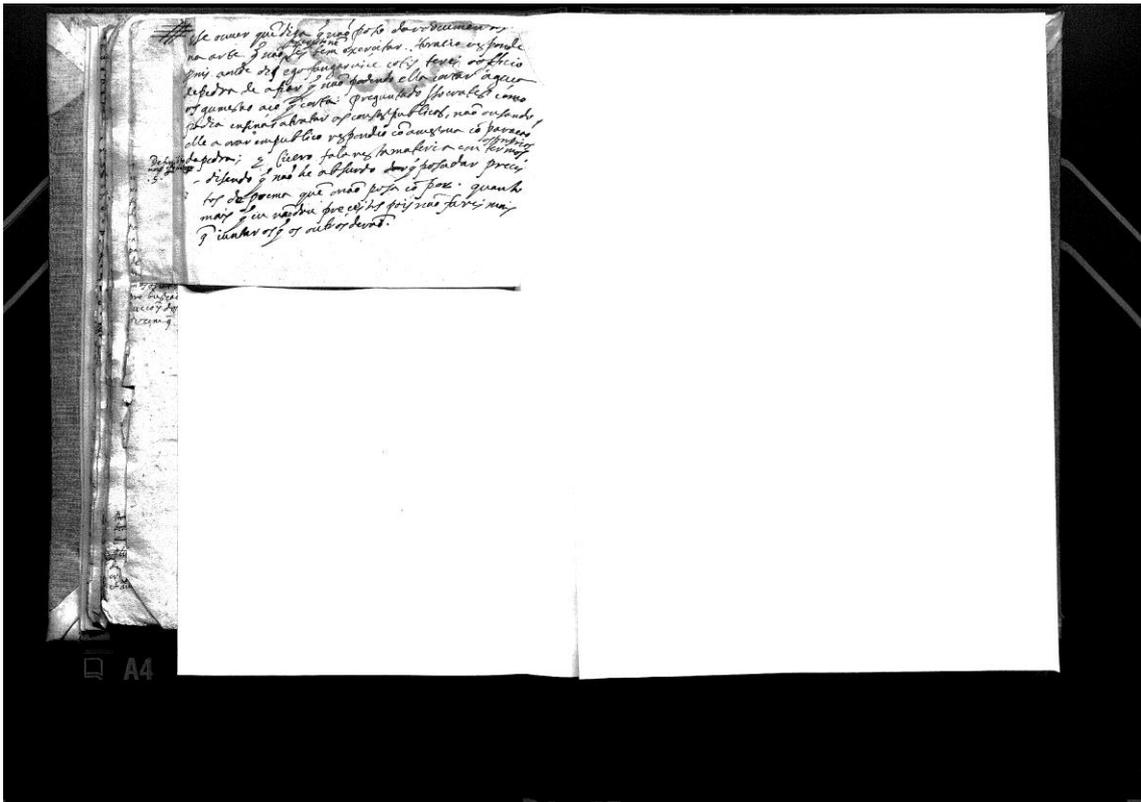


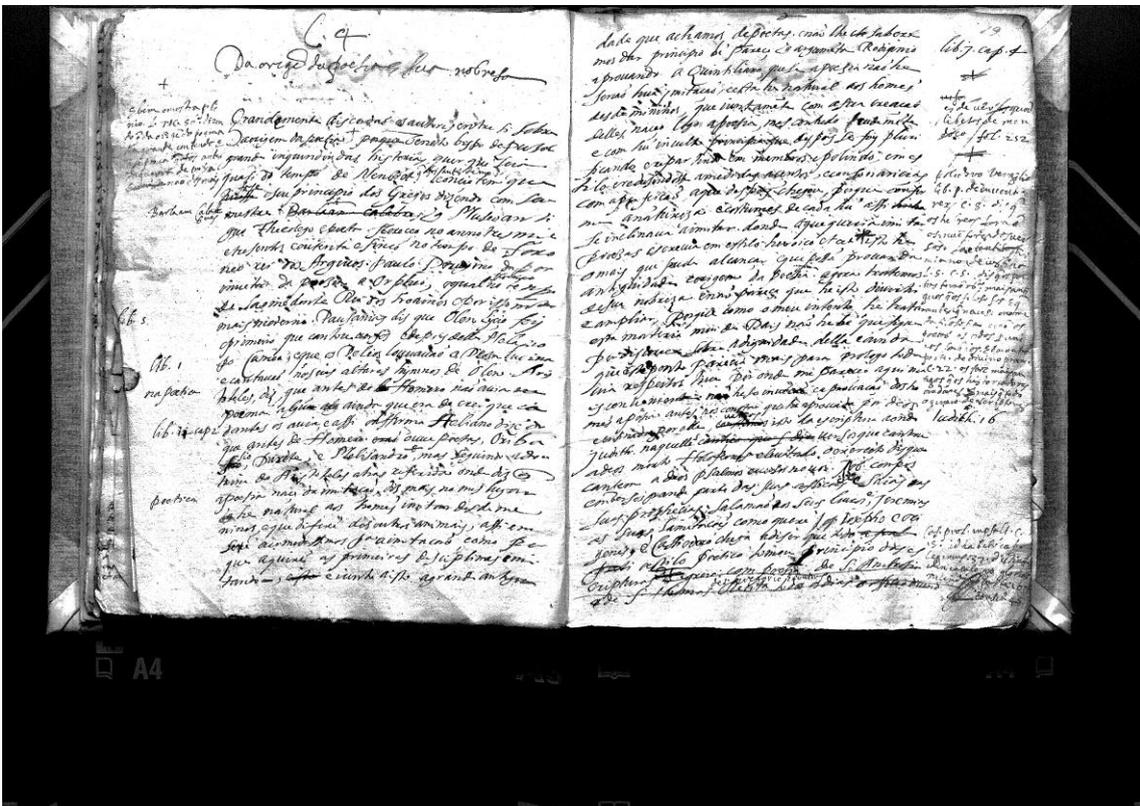
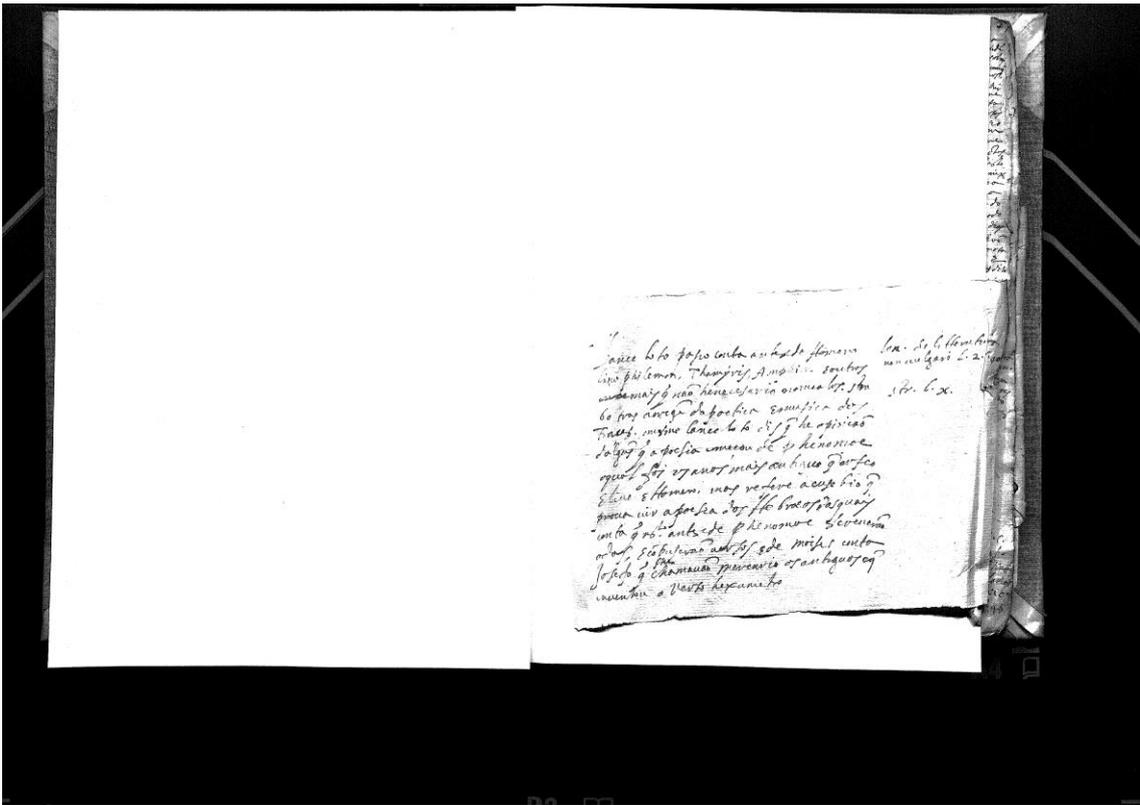


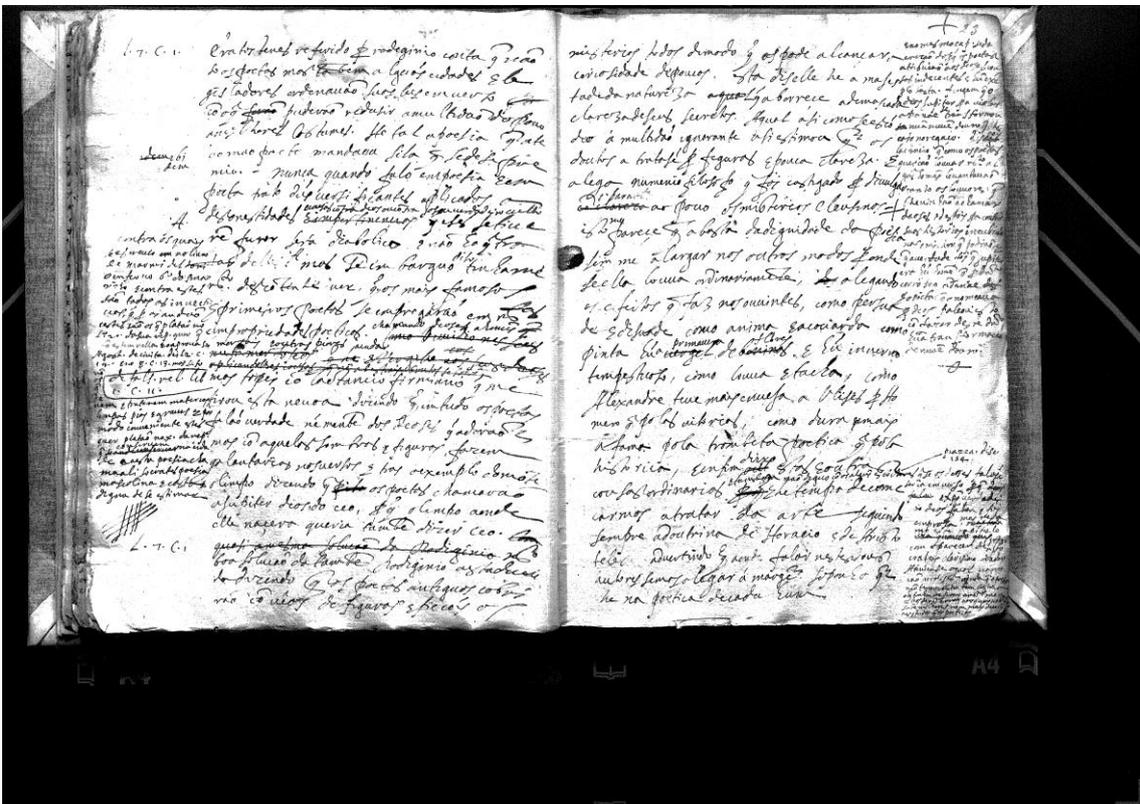
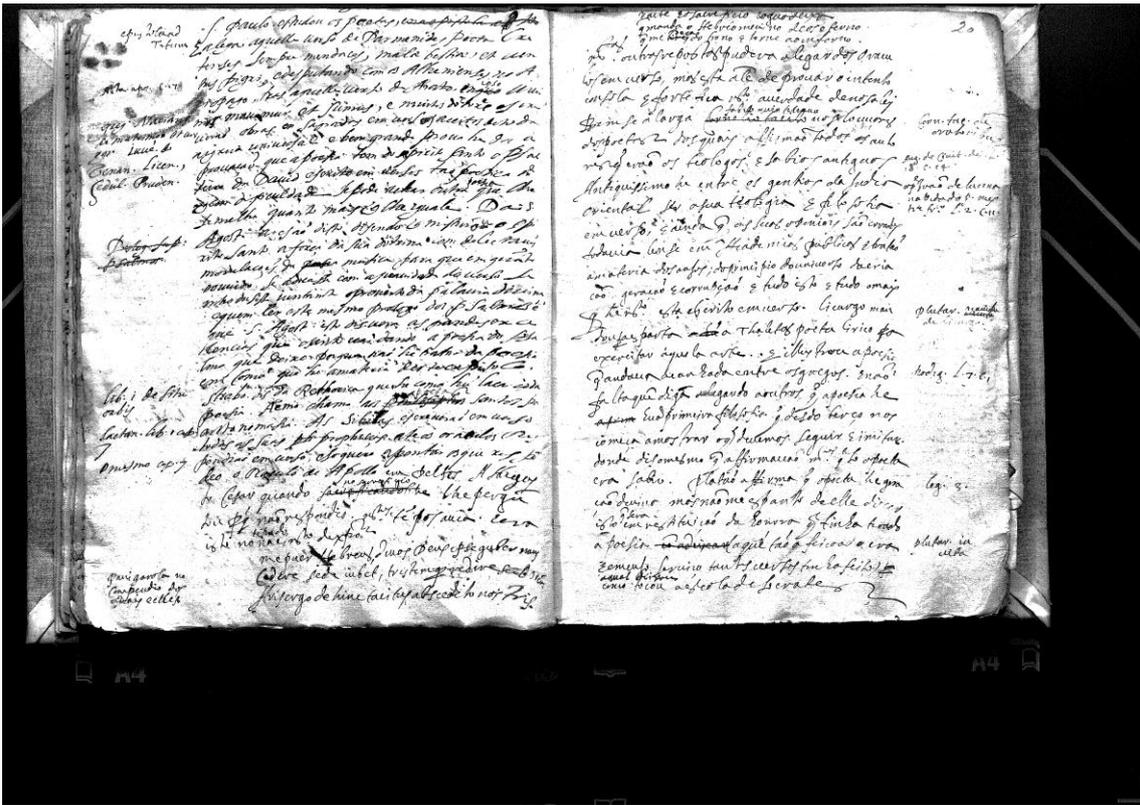
A4

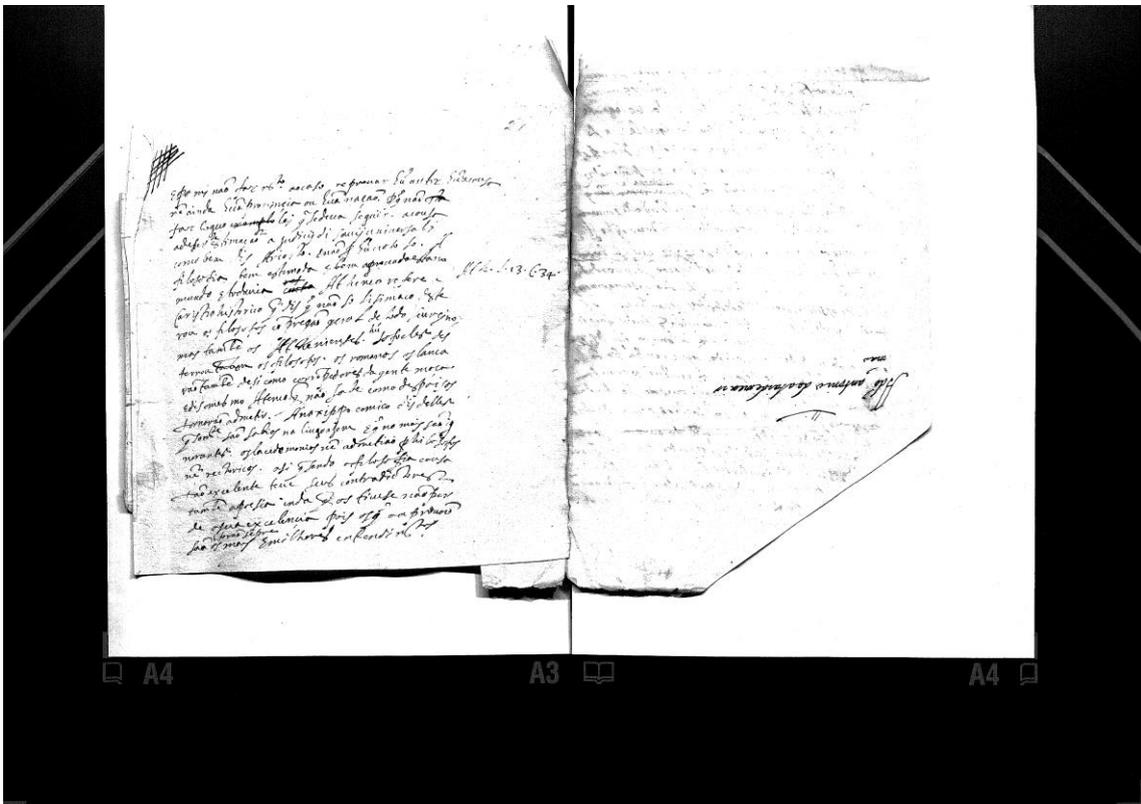


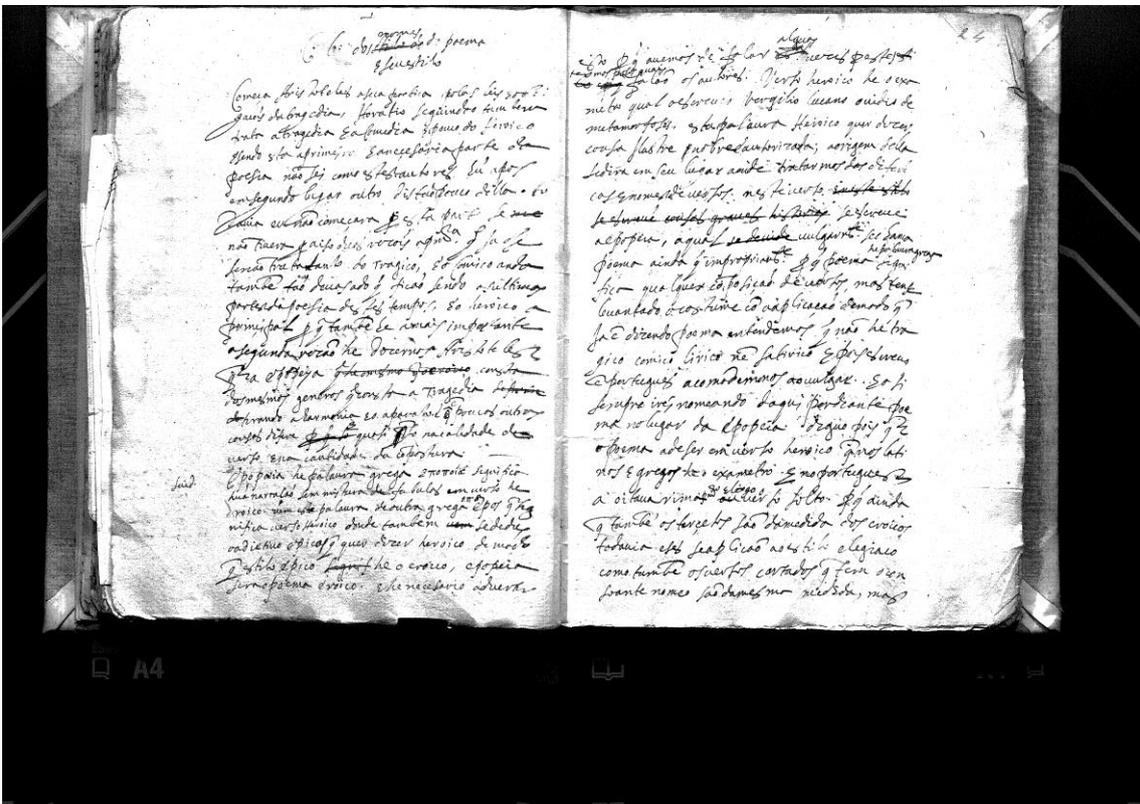
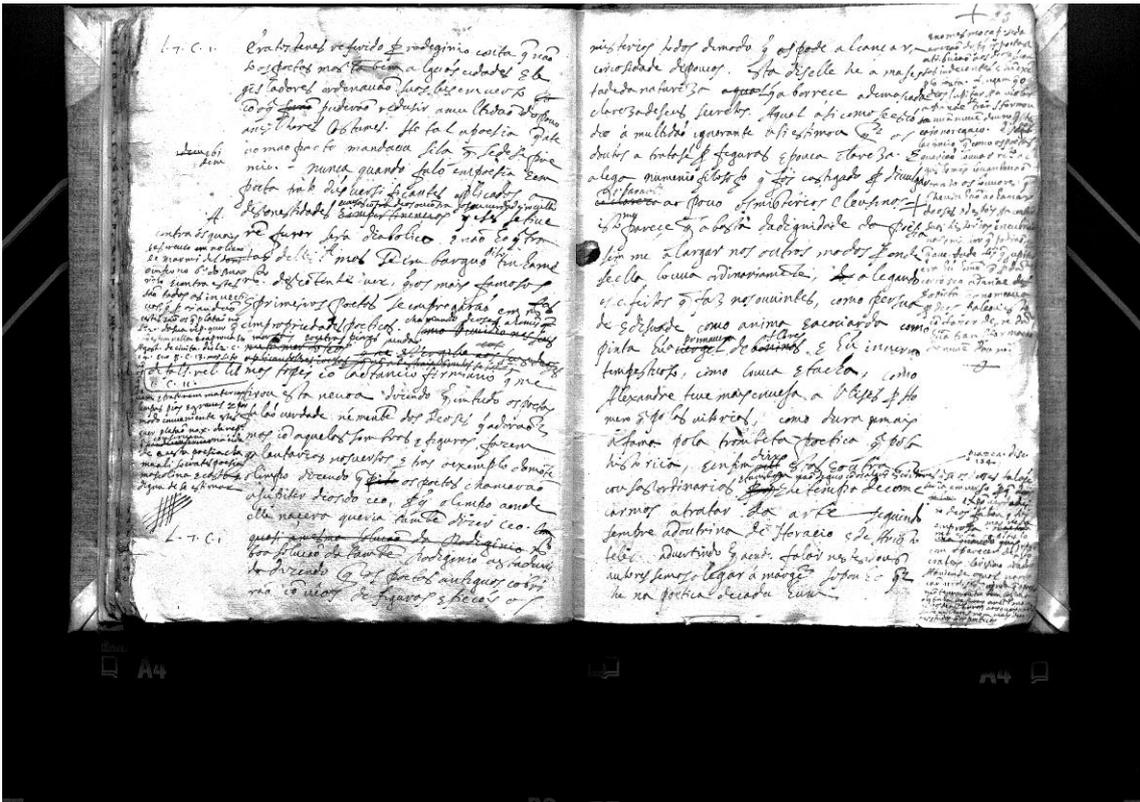
A4

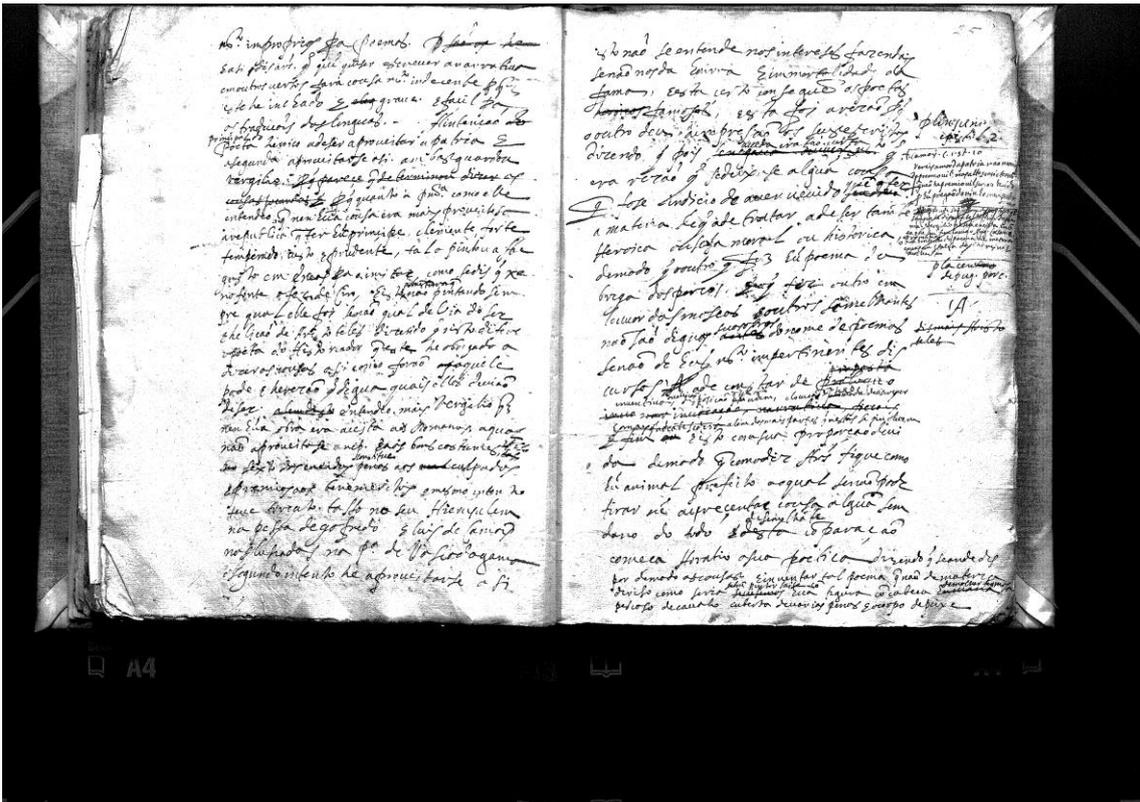




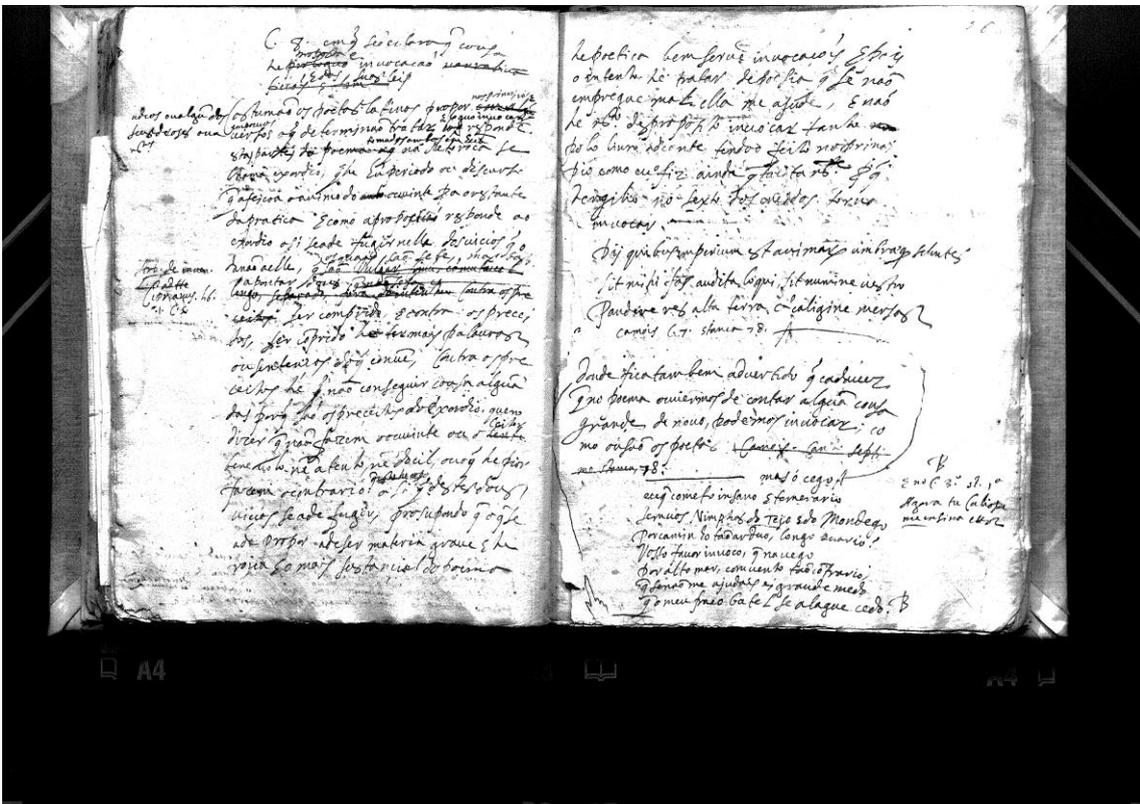






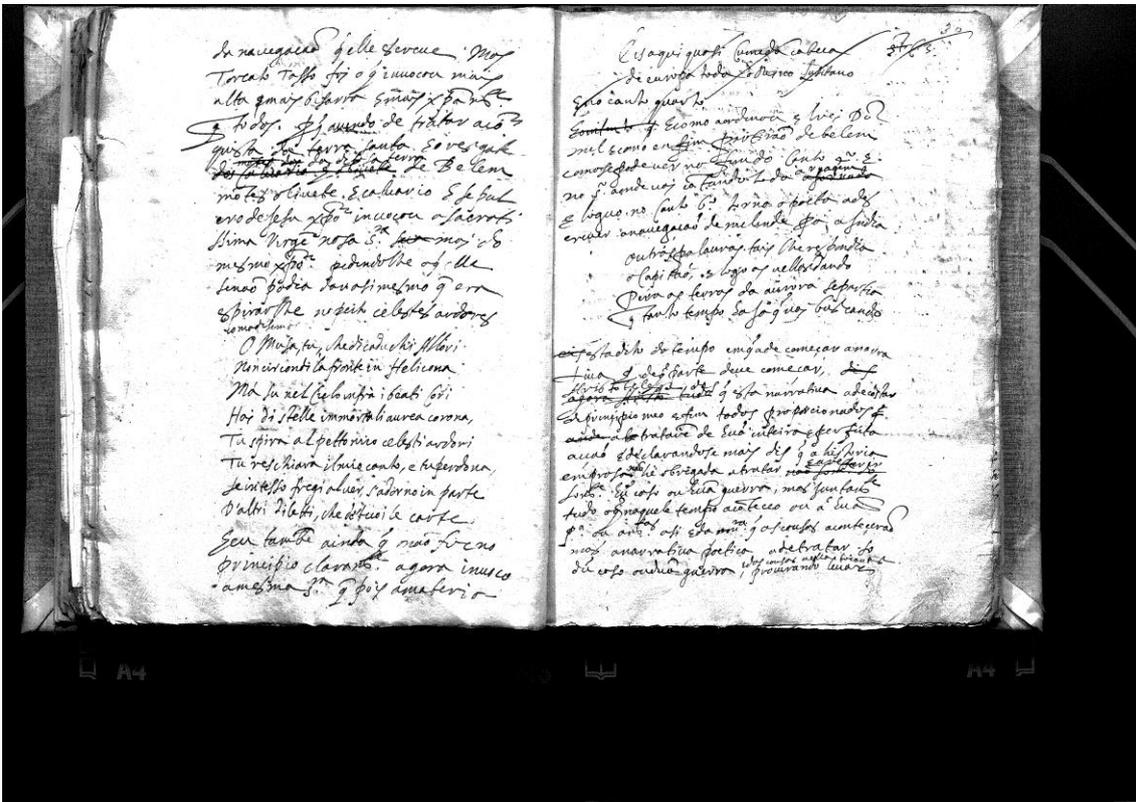
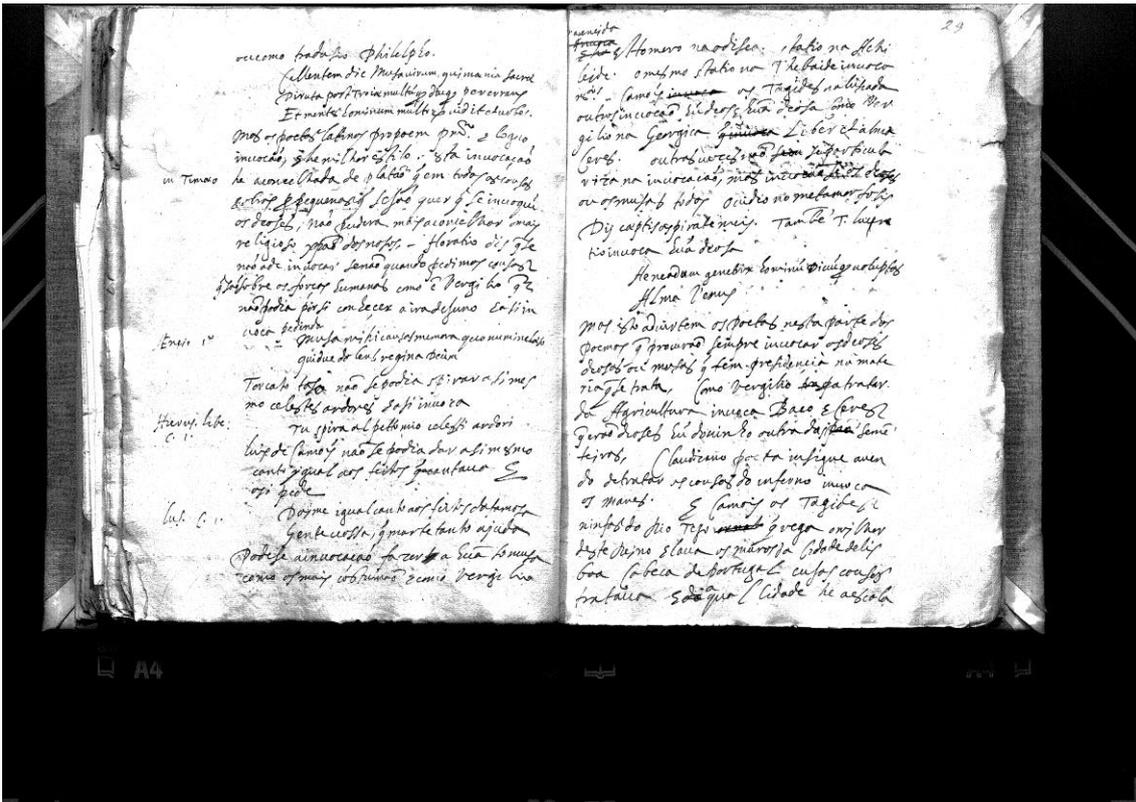


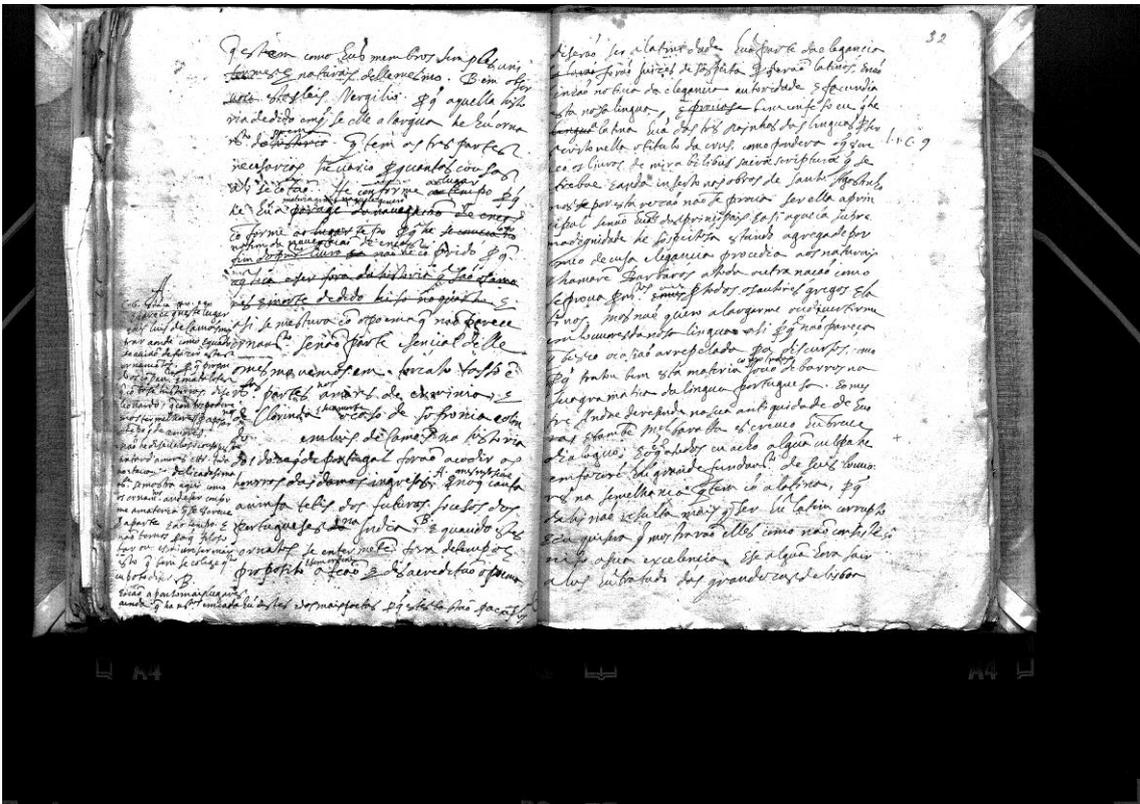
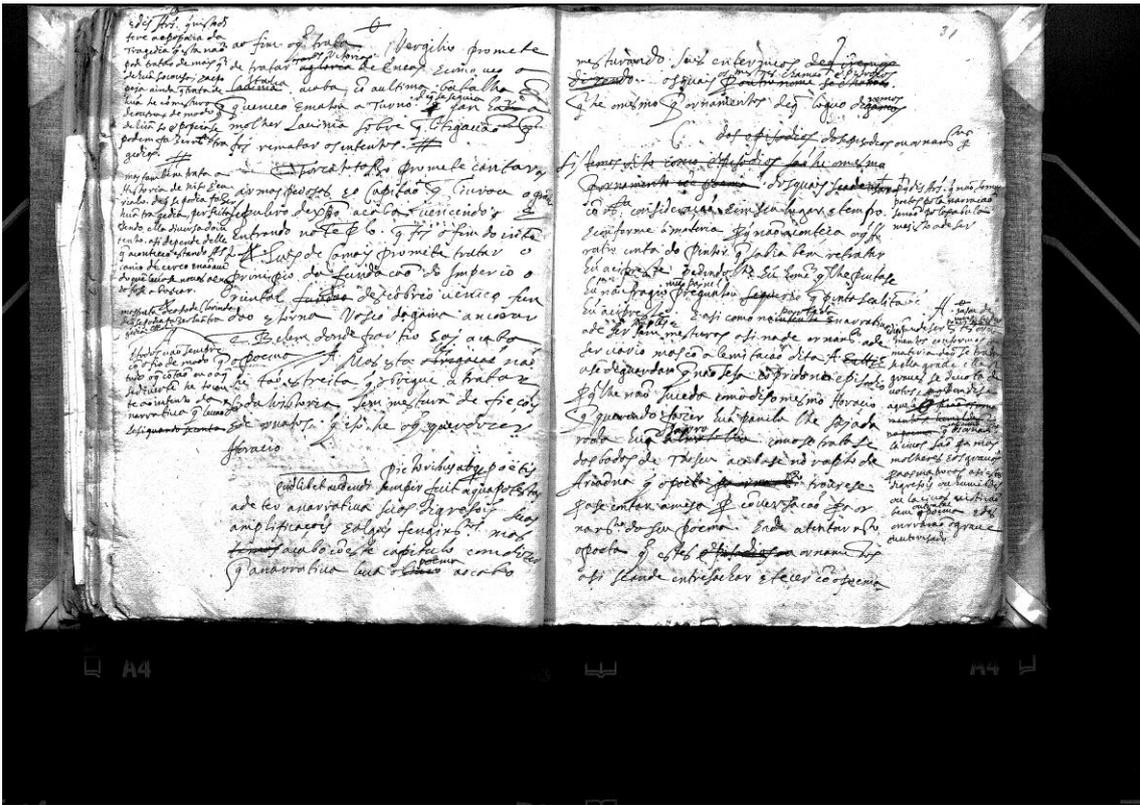
A4

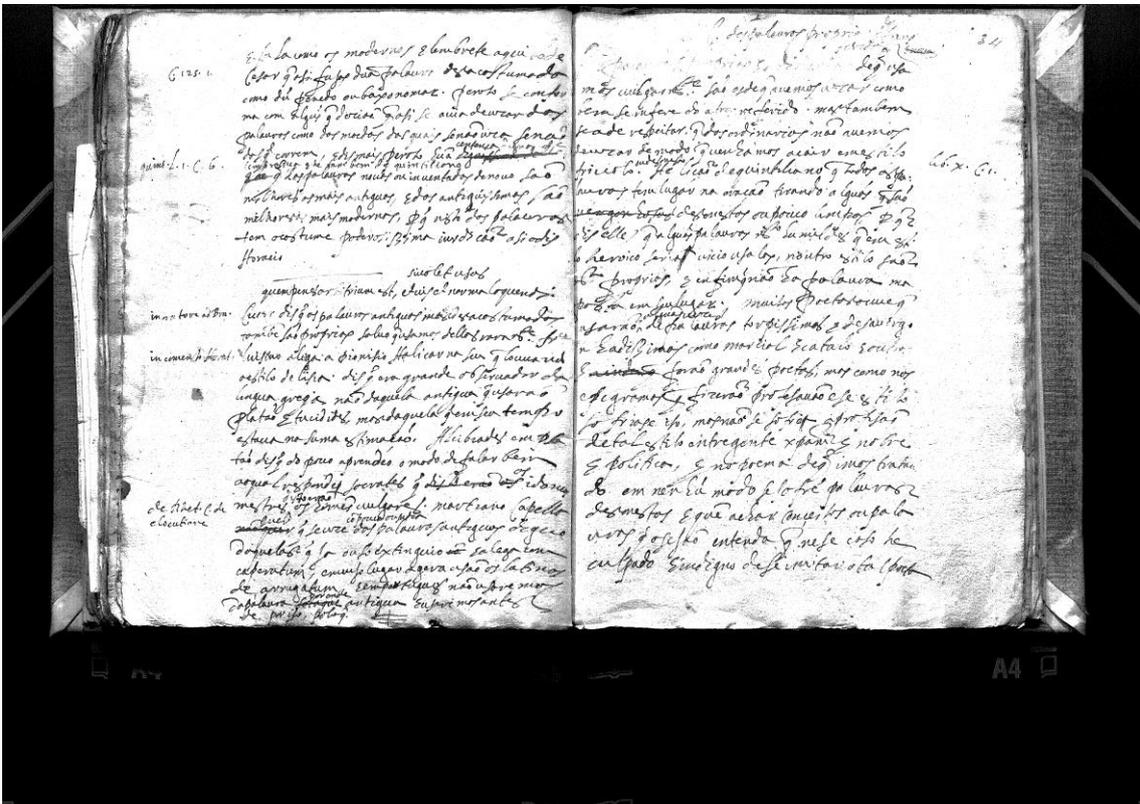
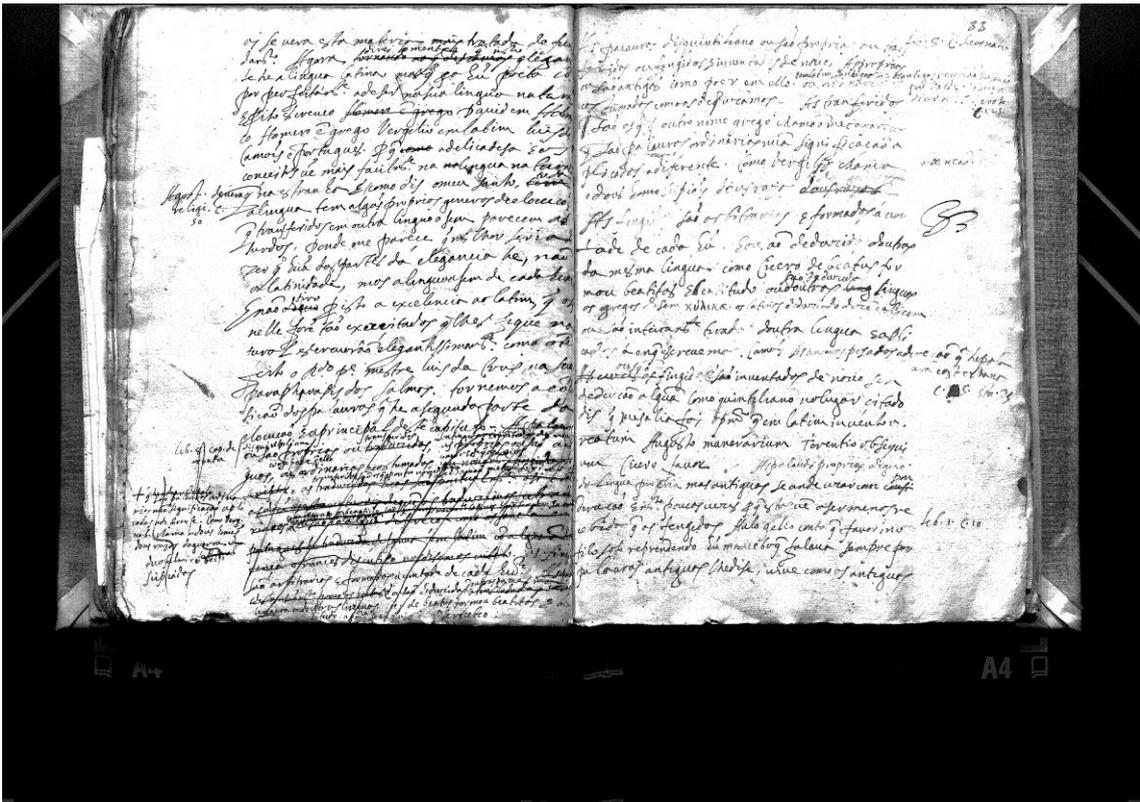


A4

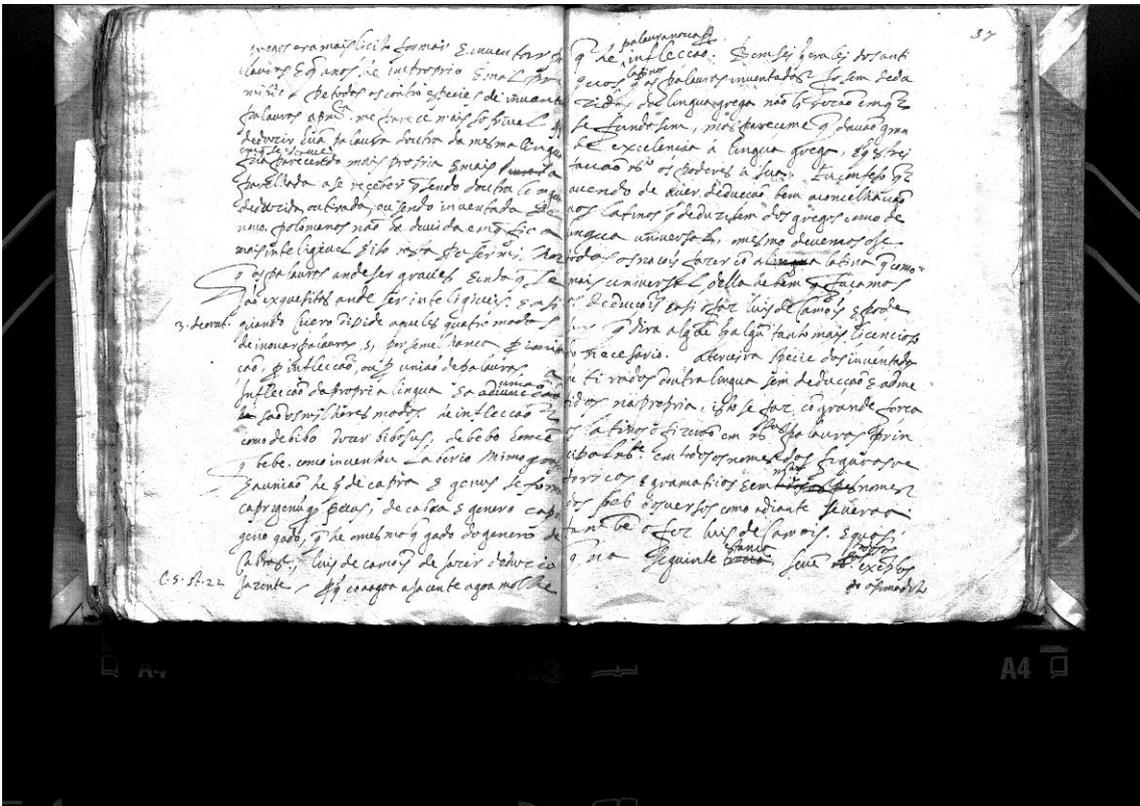
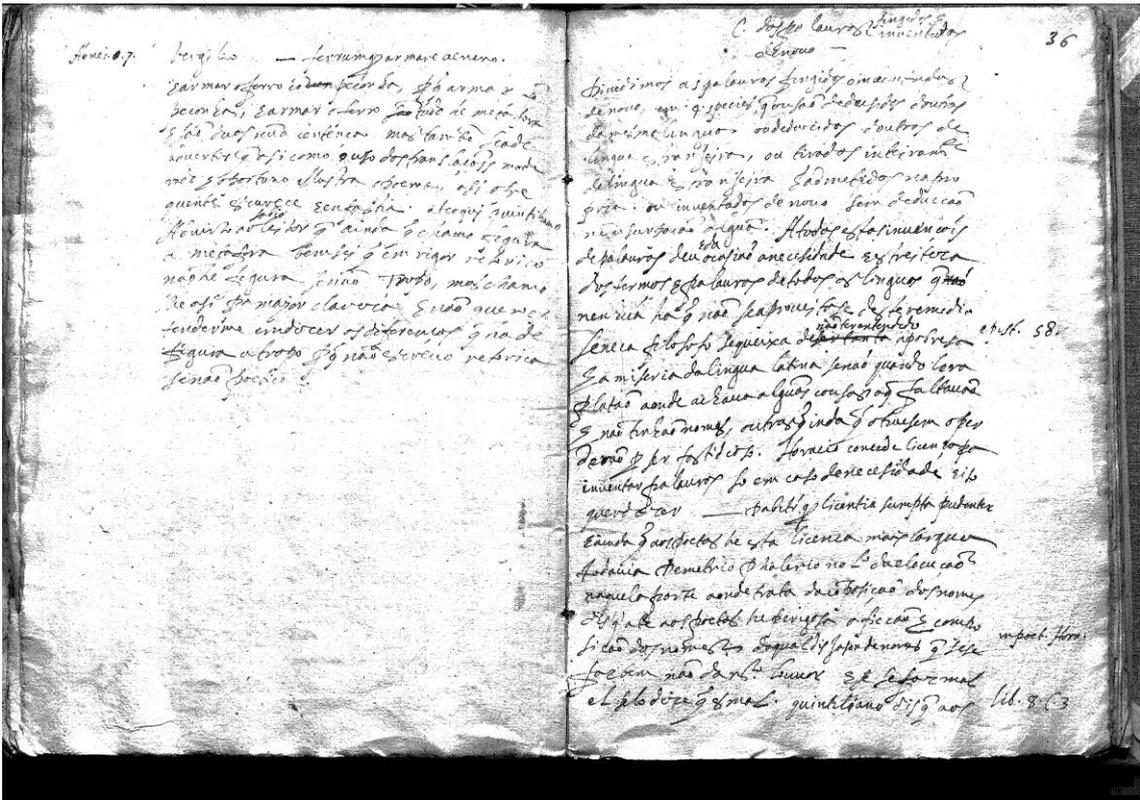


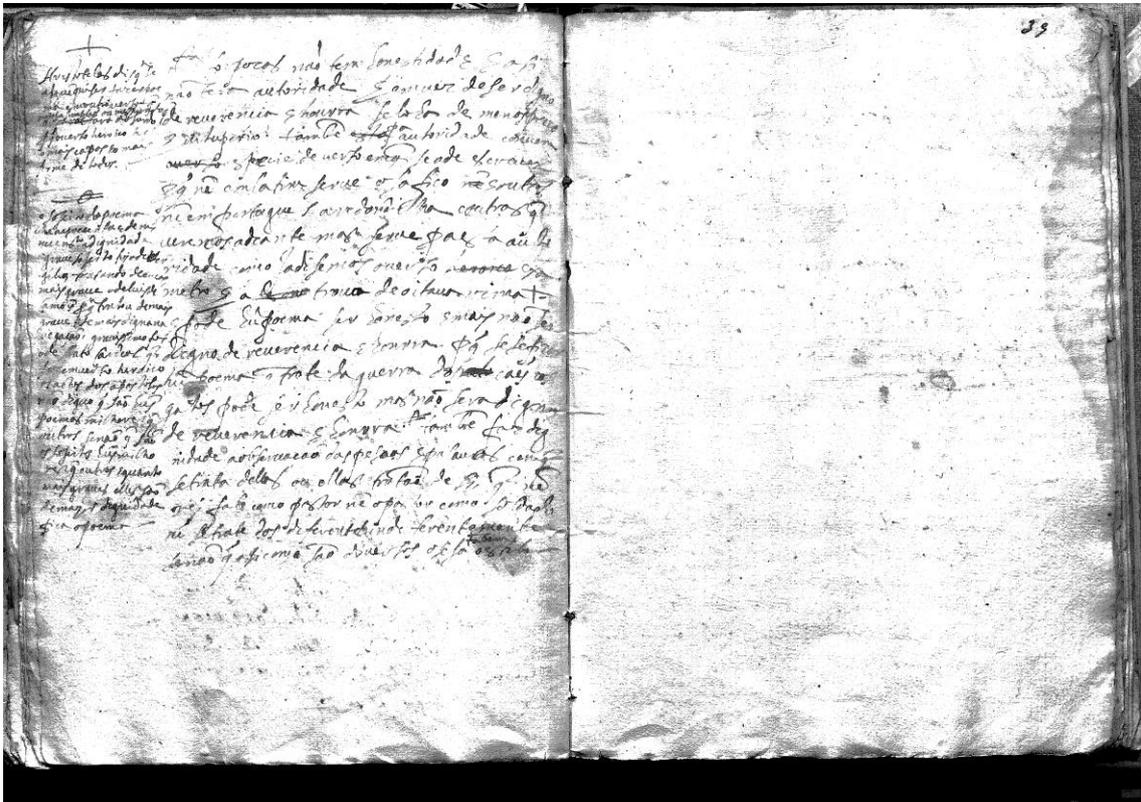
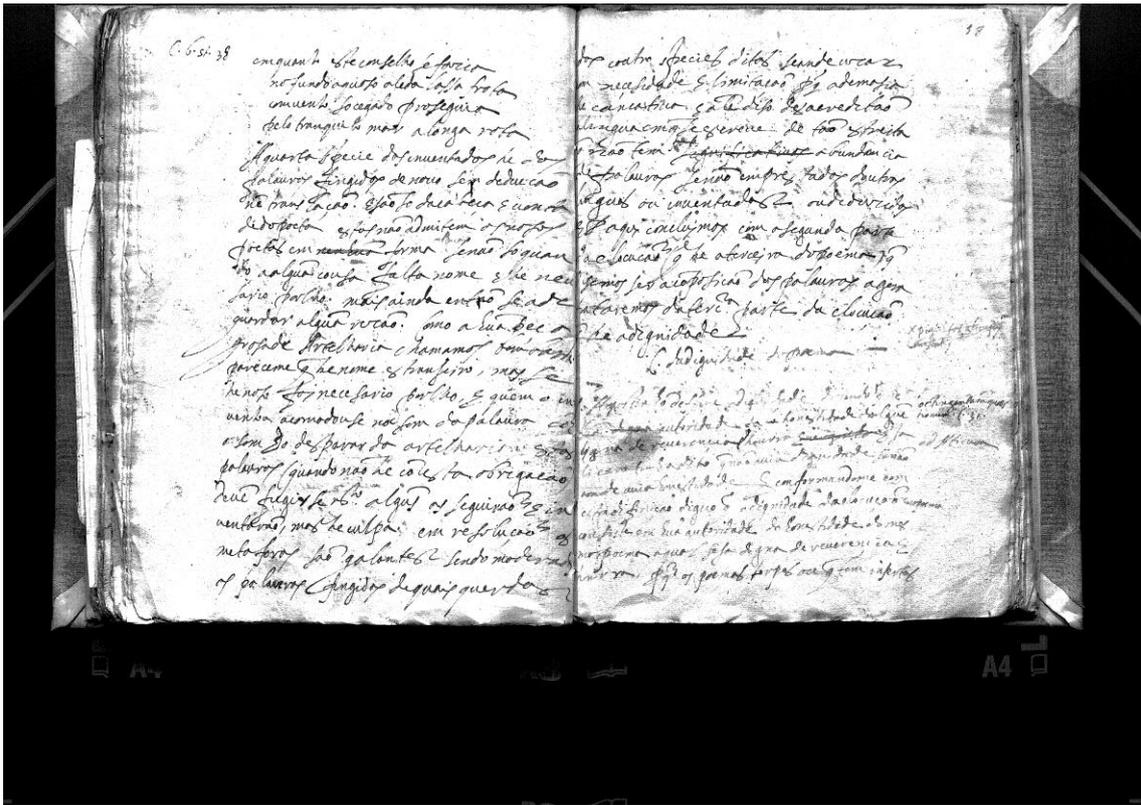


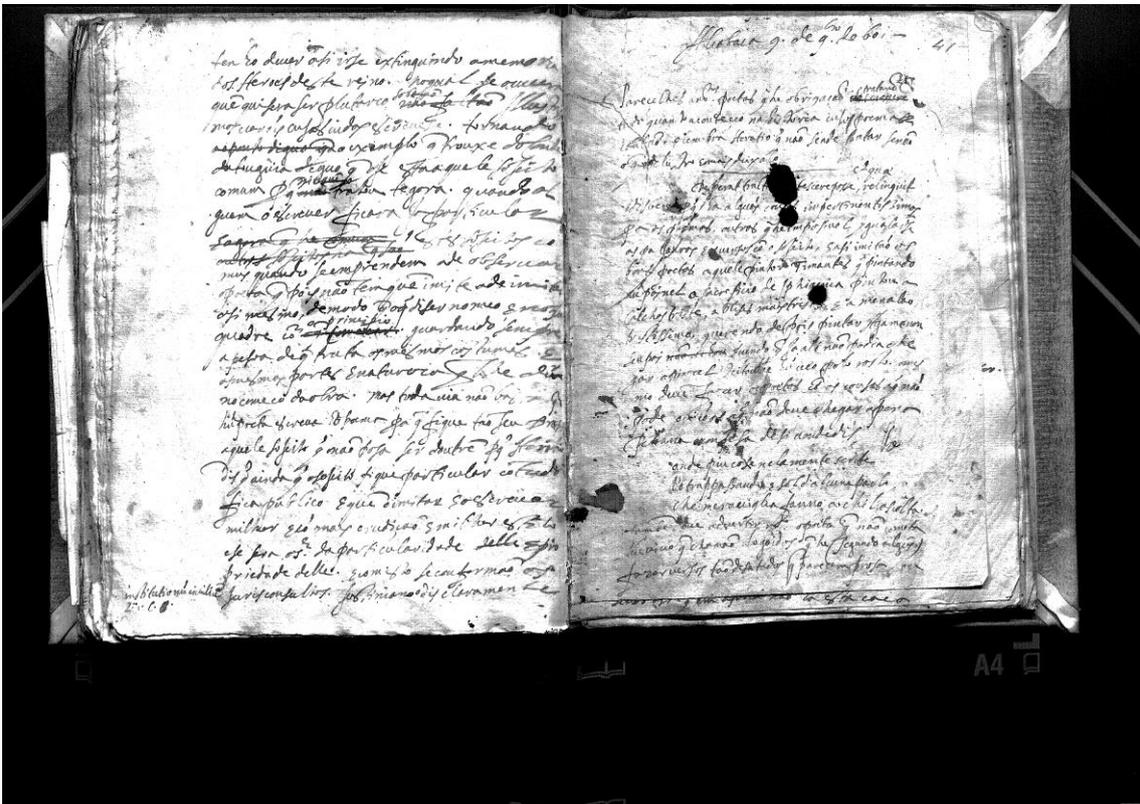
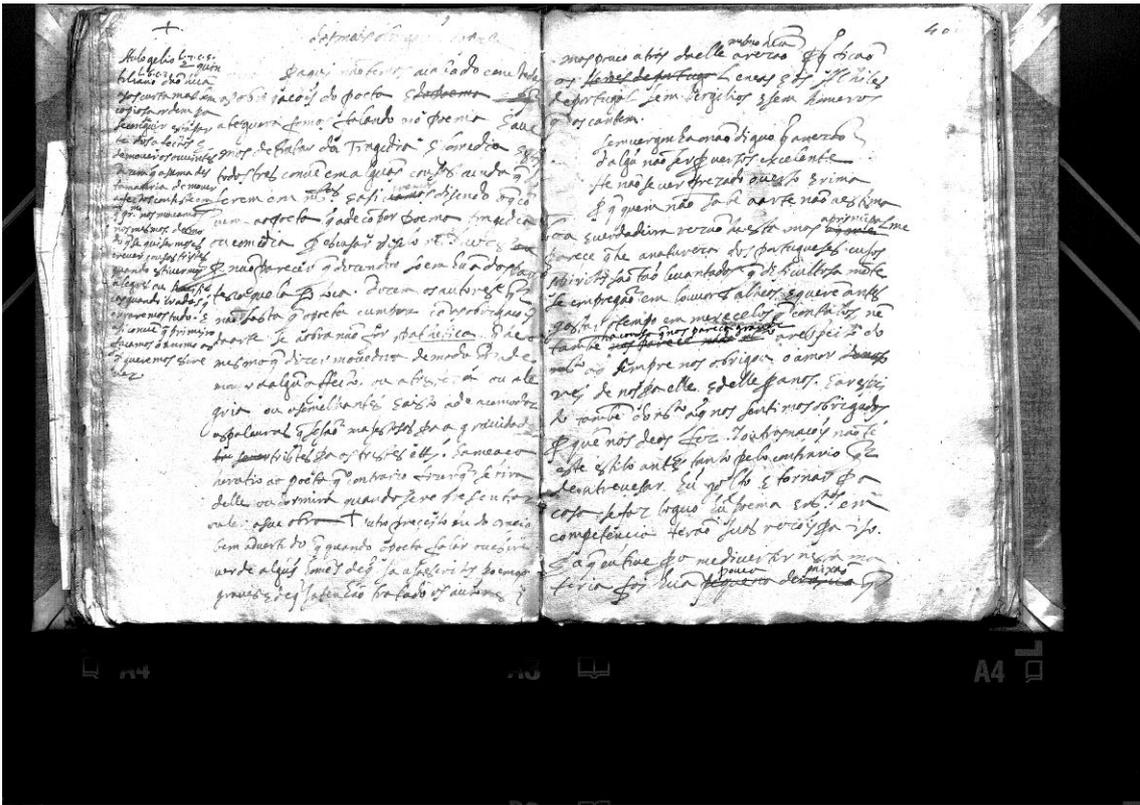


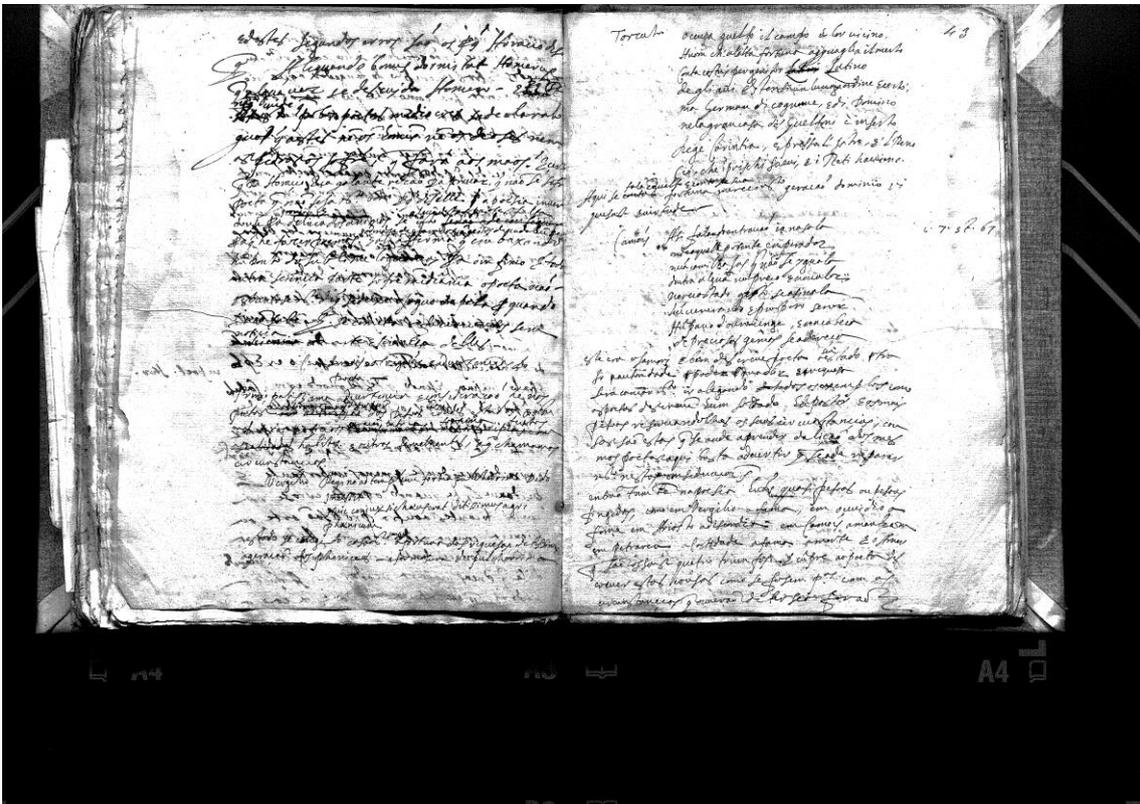
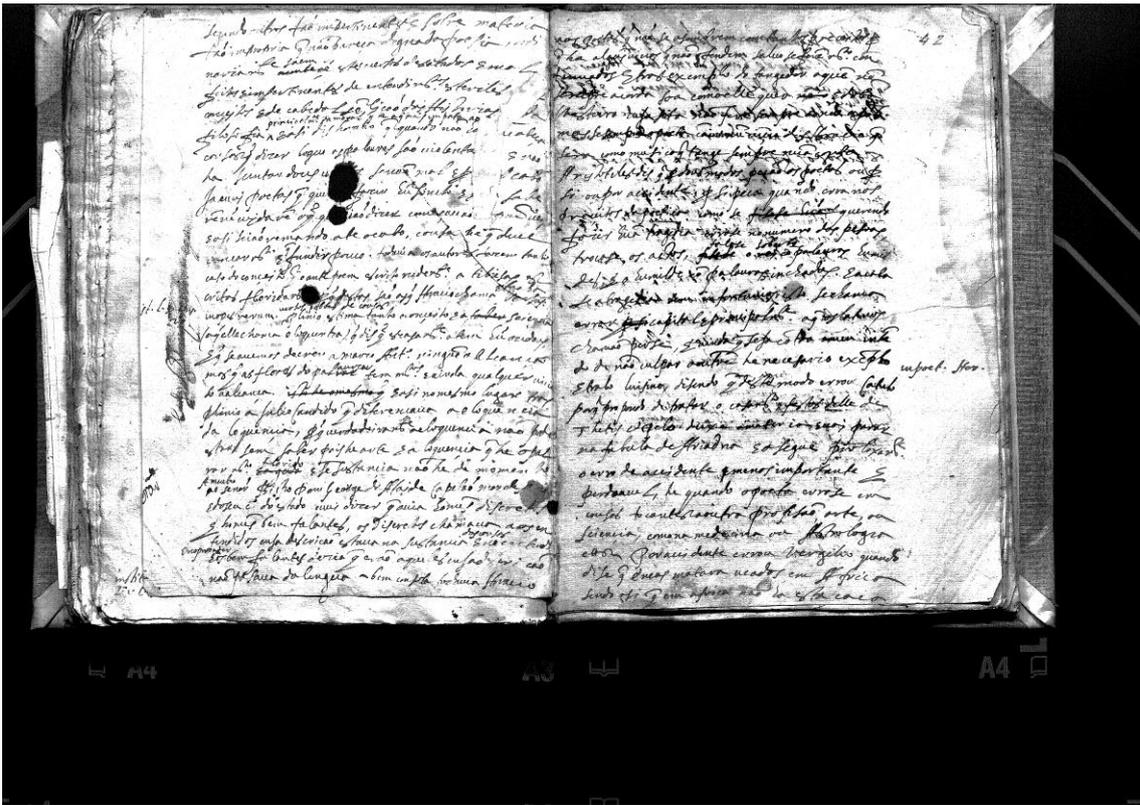


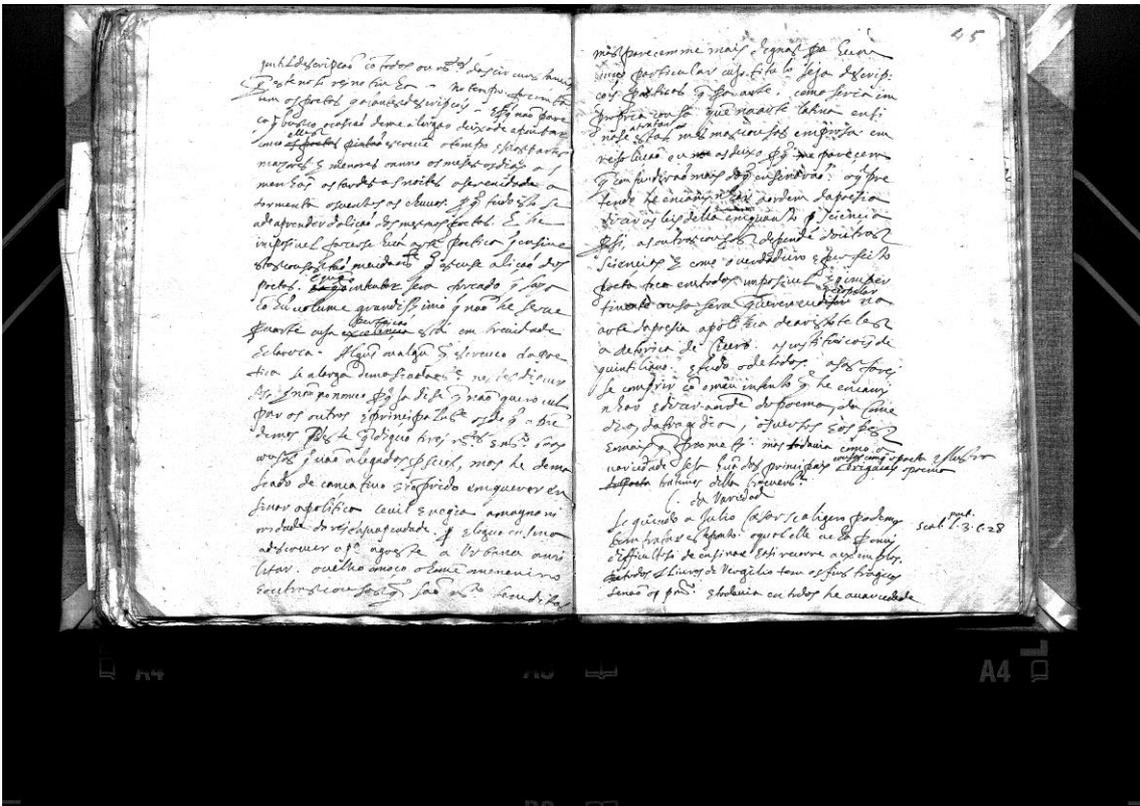
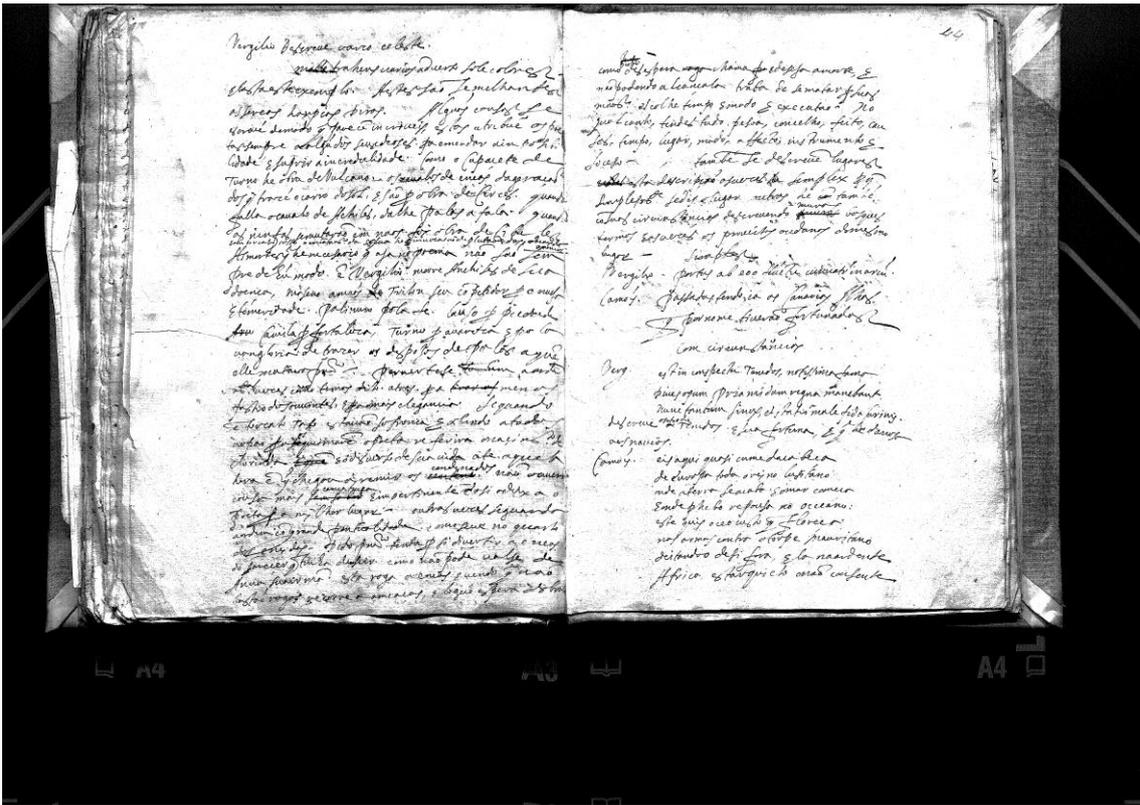


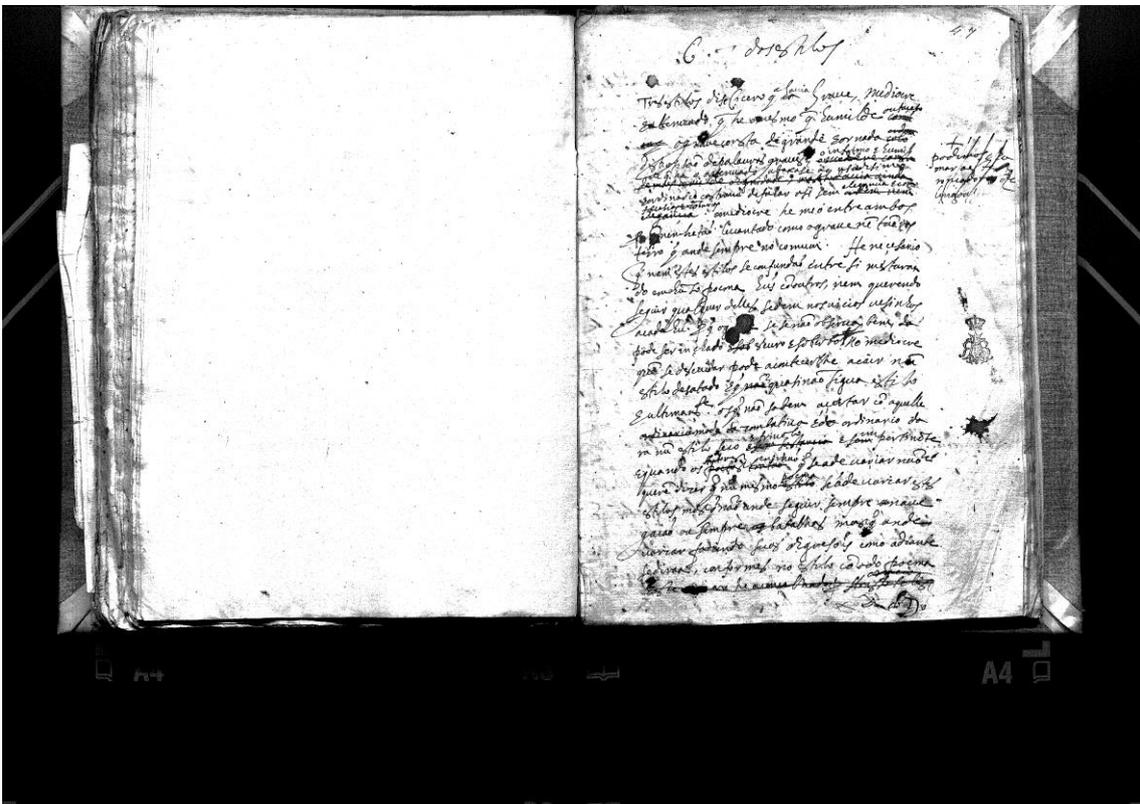
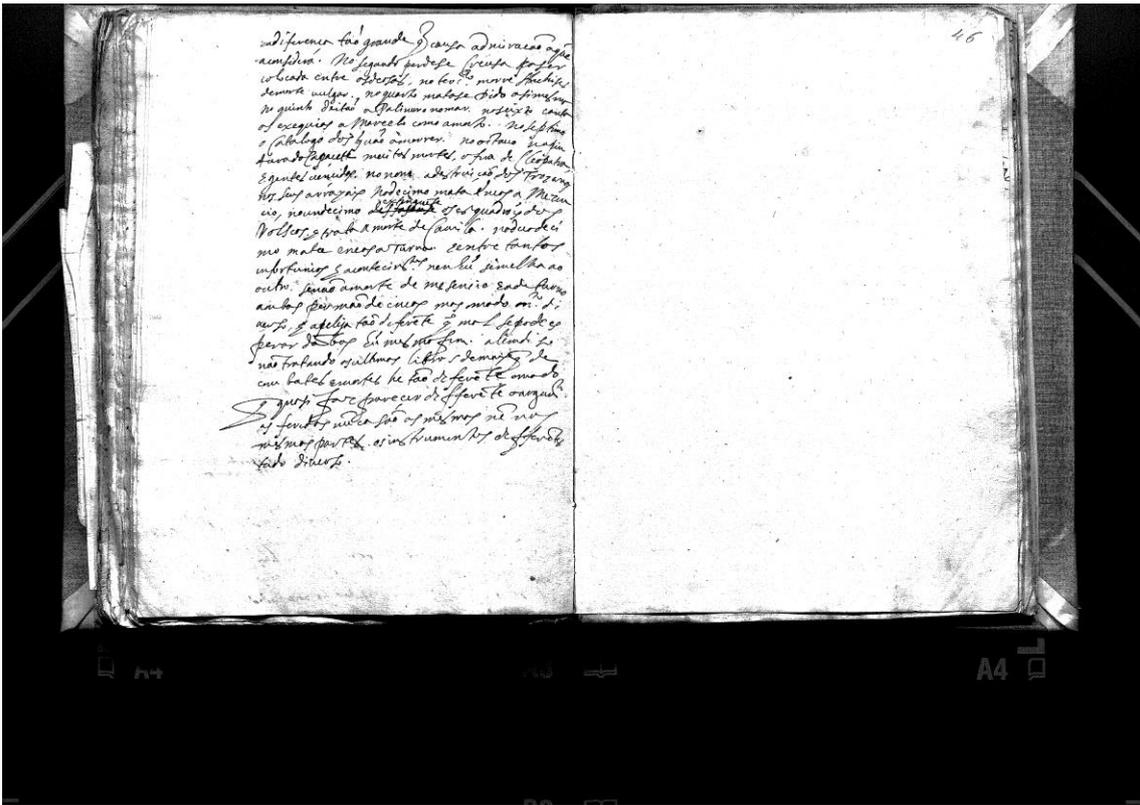


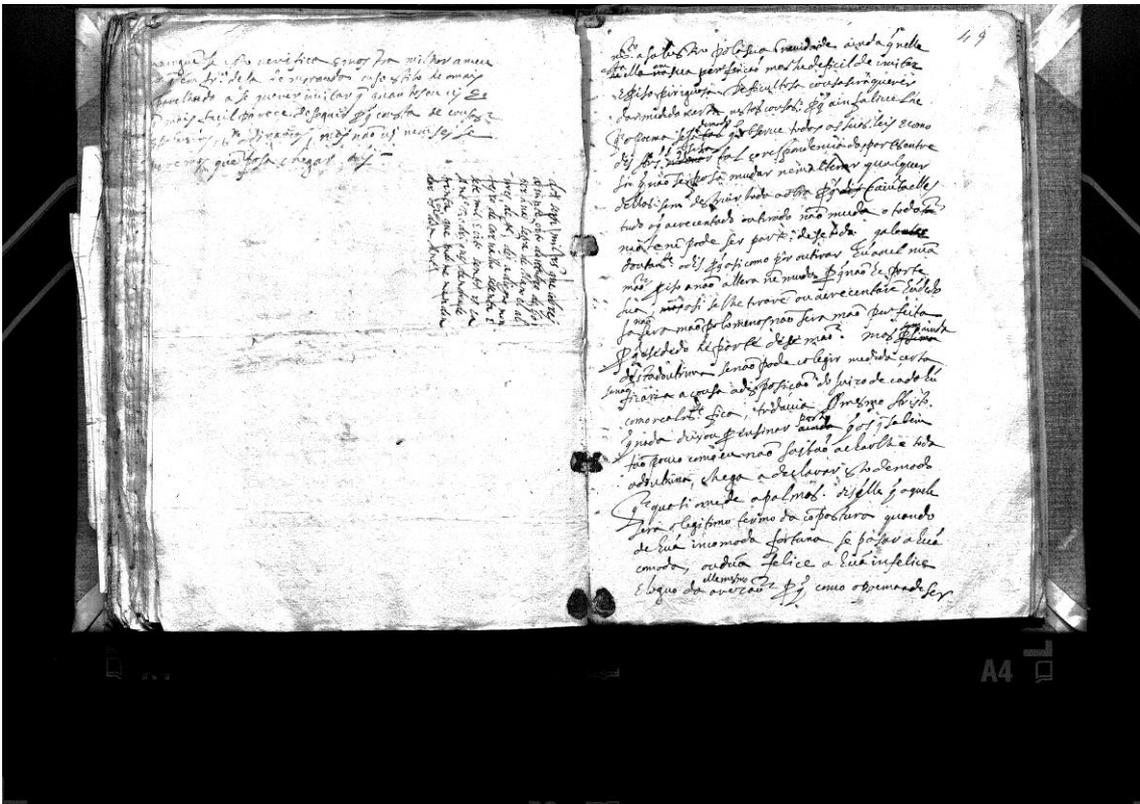
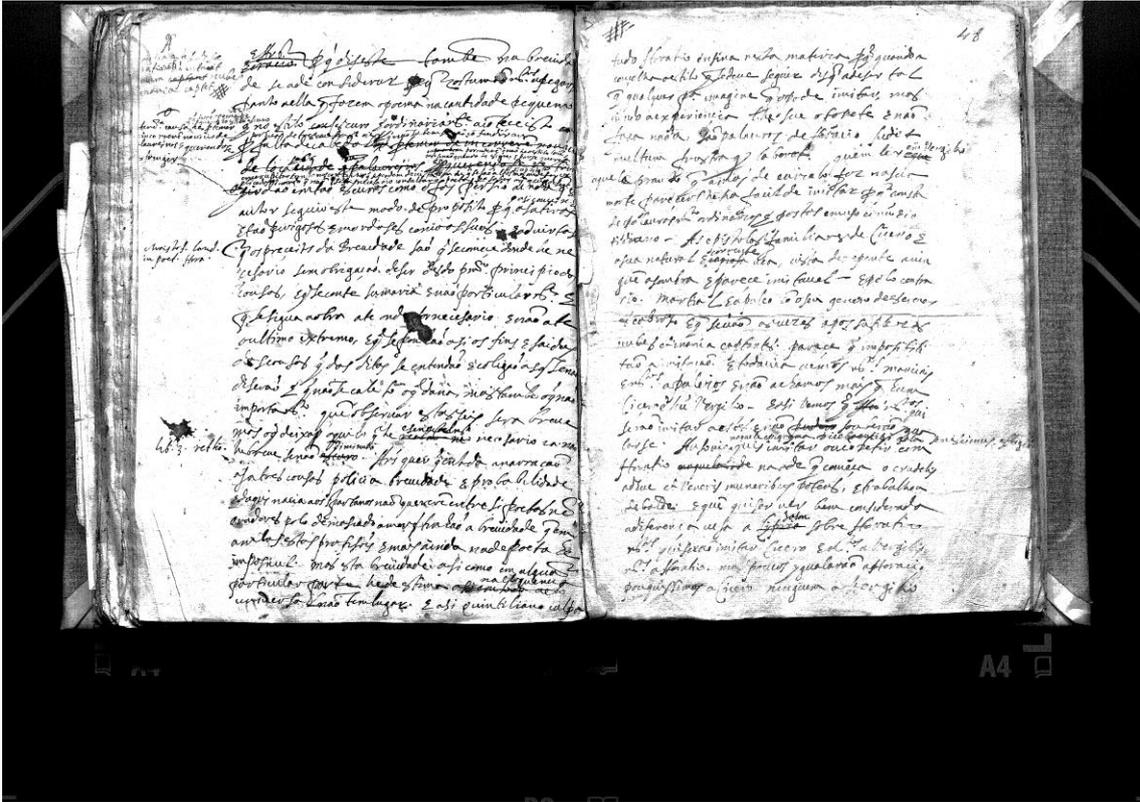


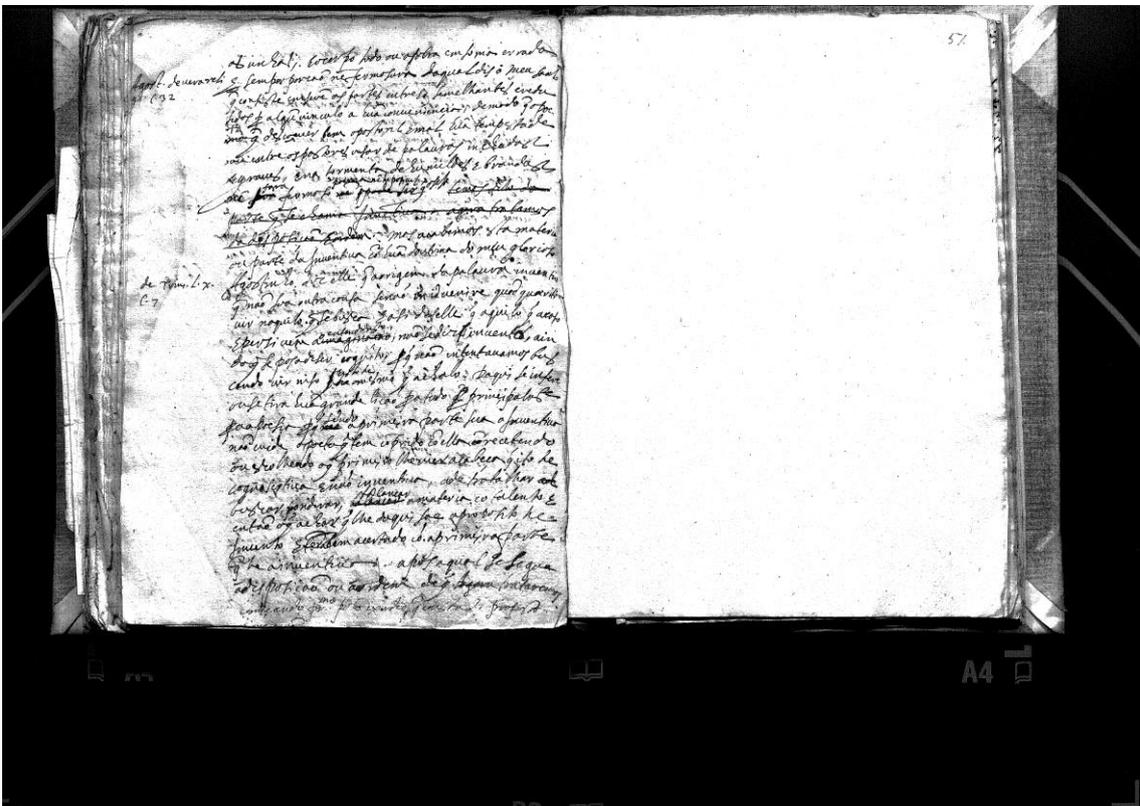
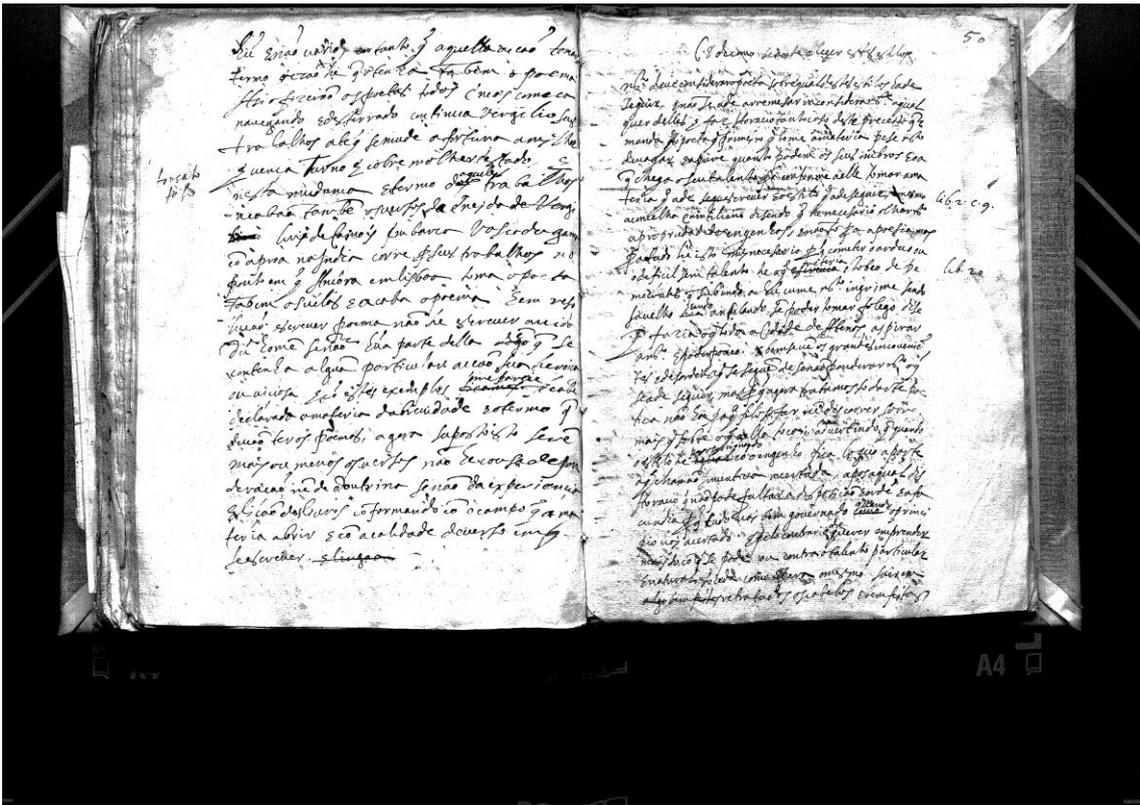


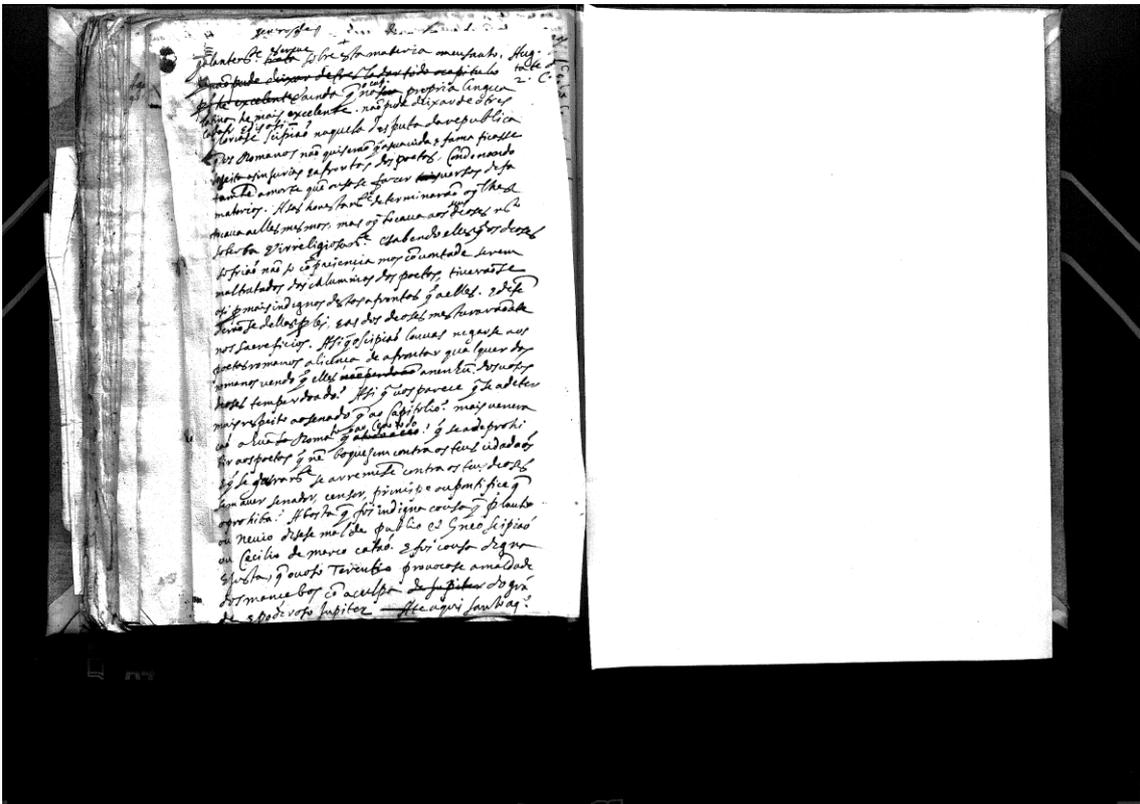
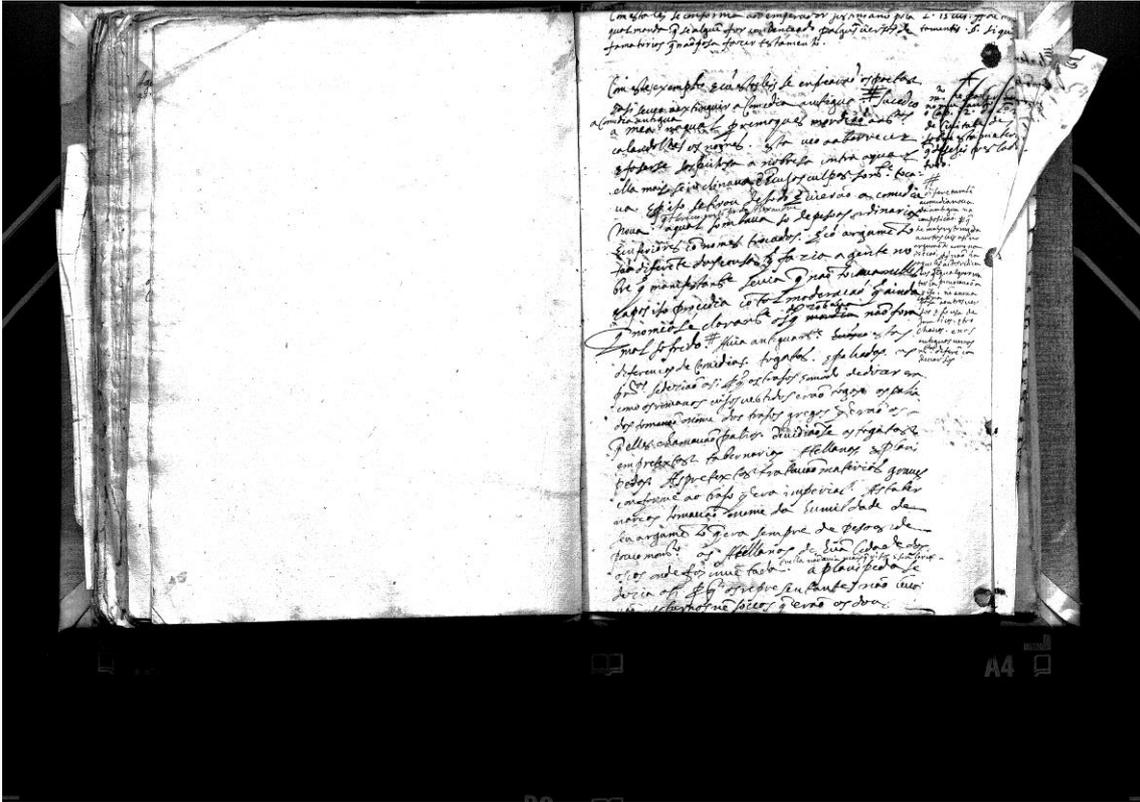


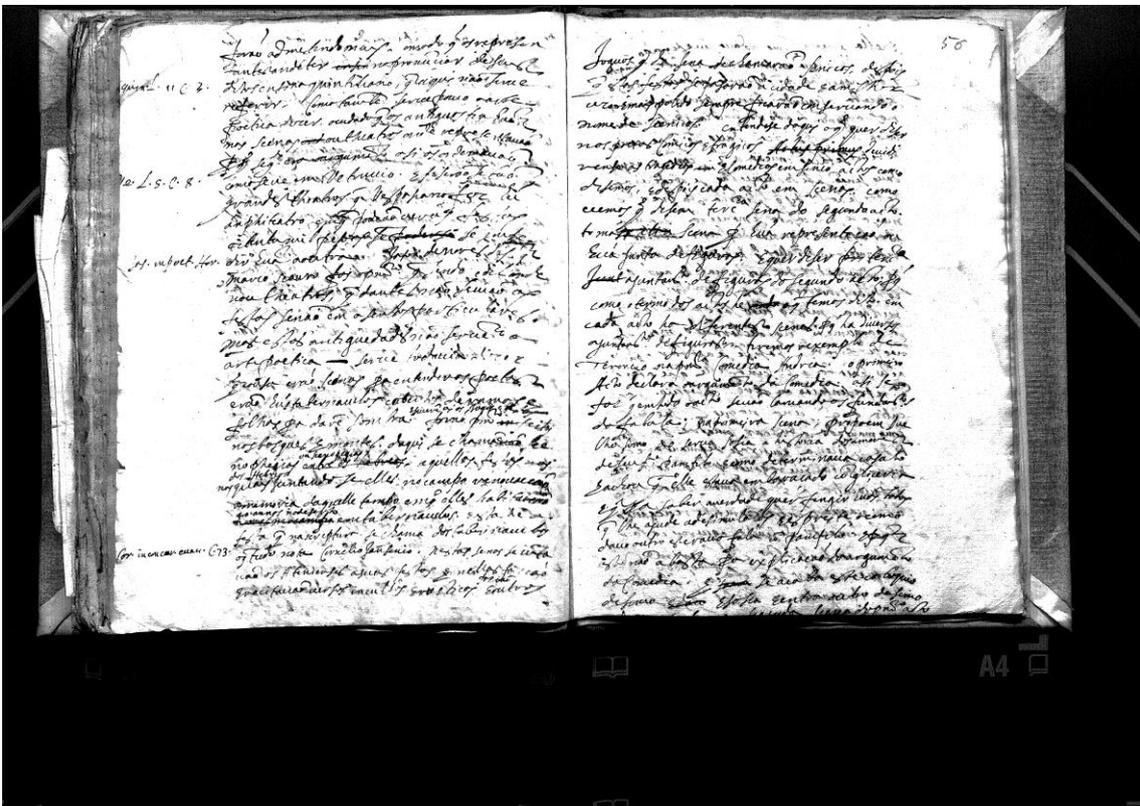
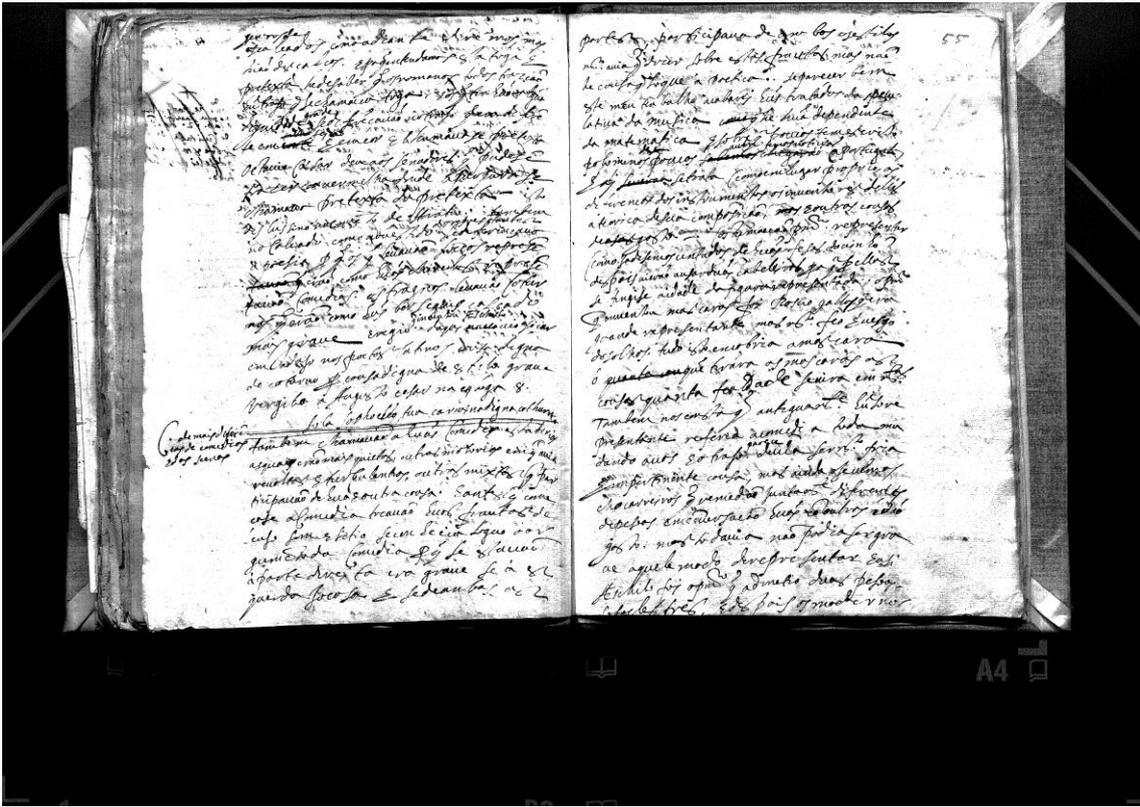


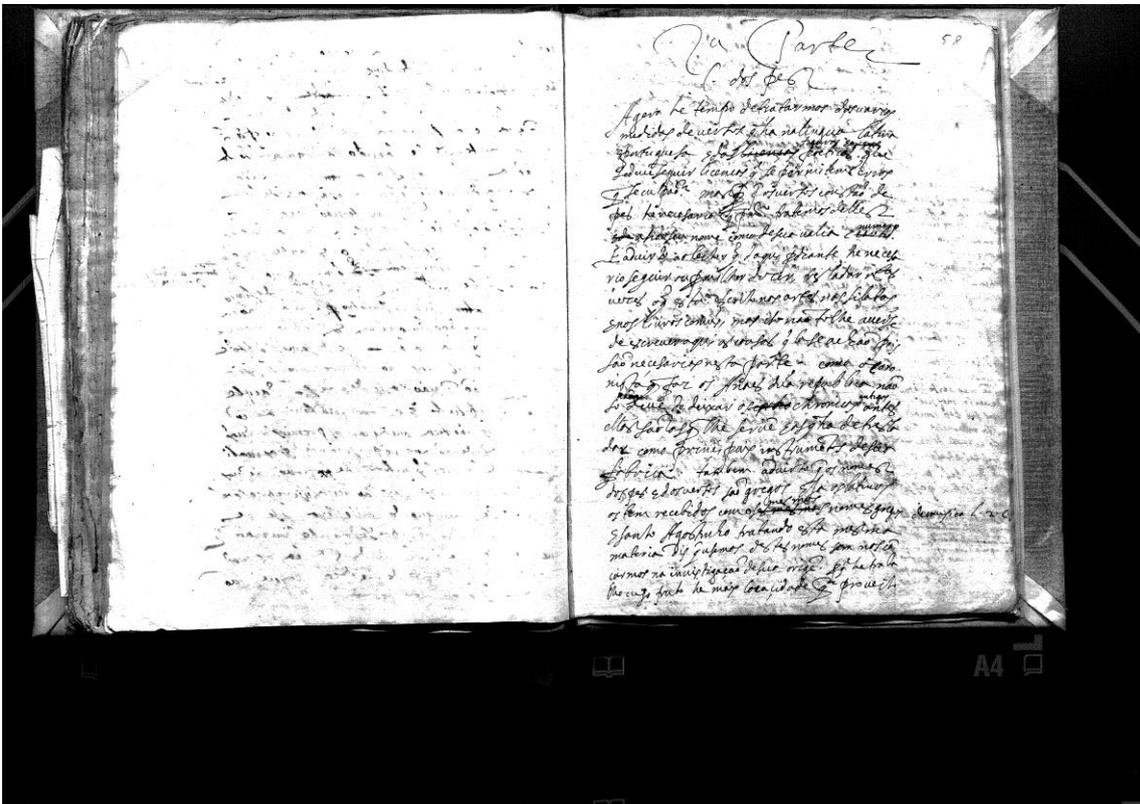
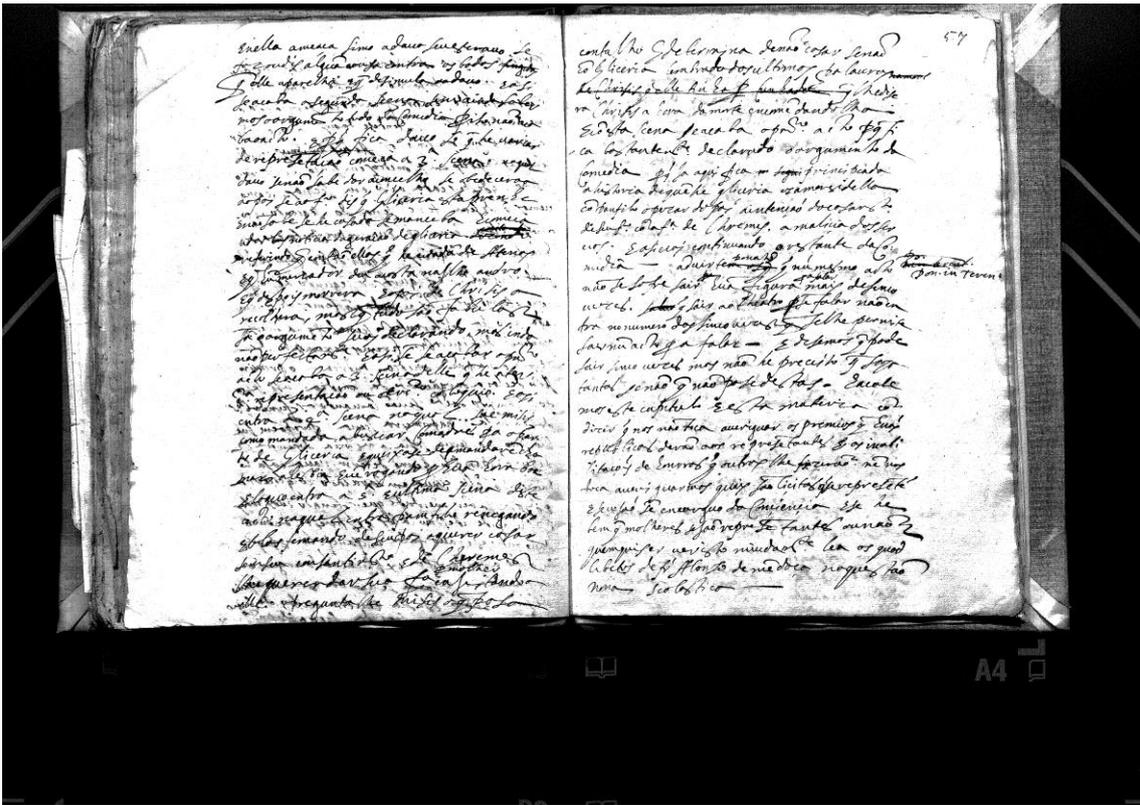


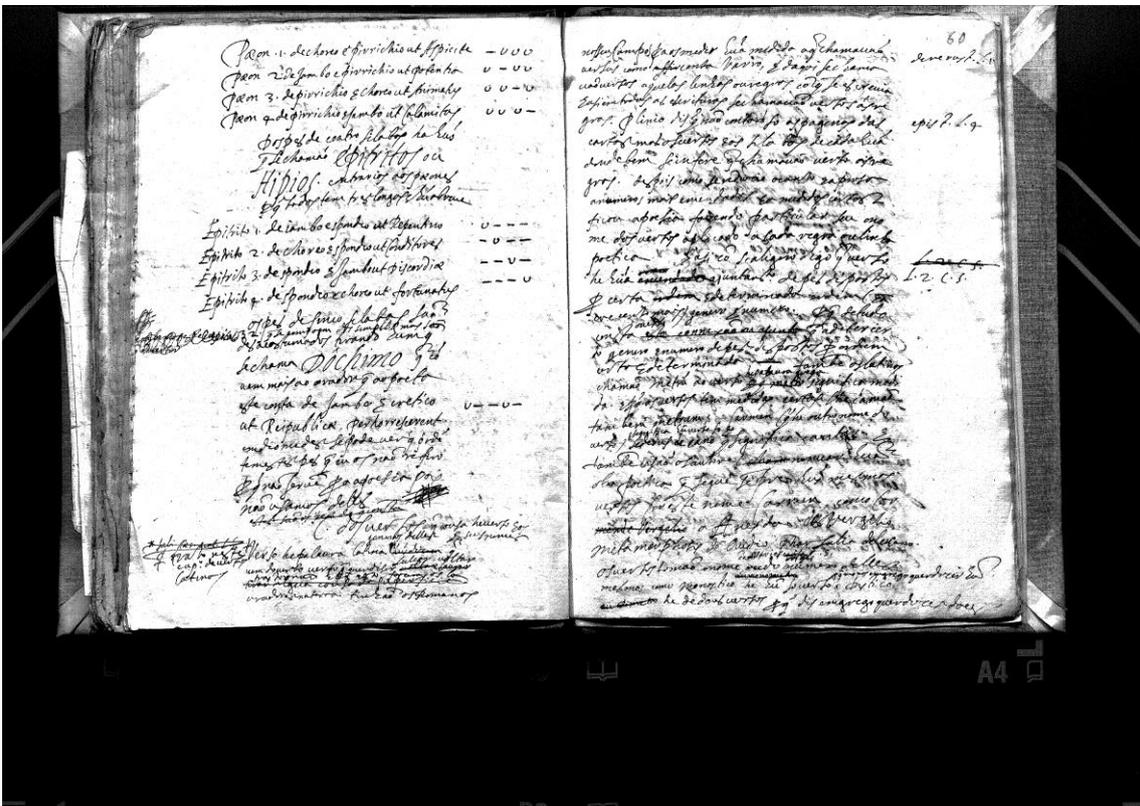
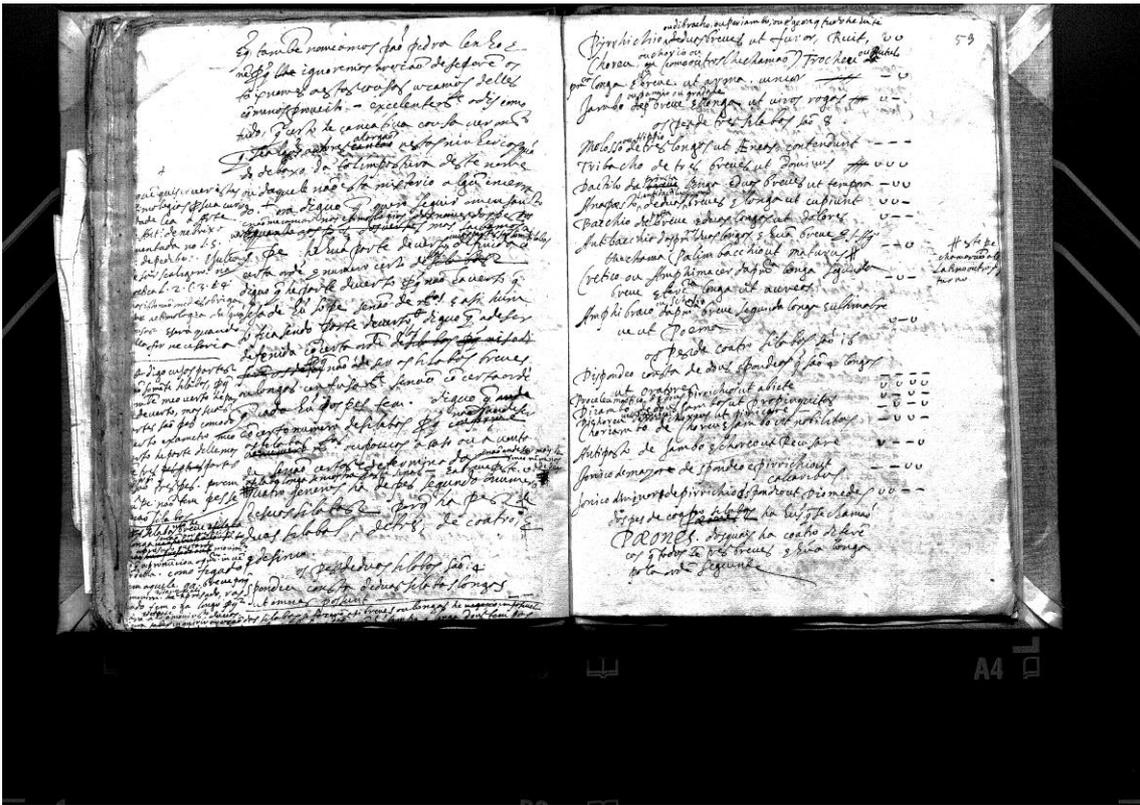


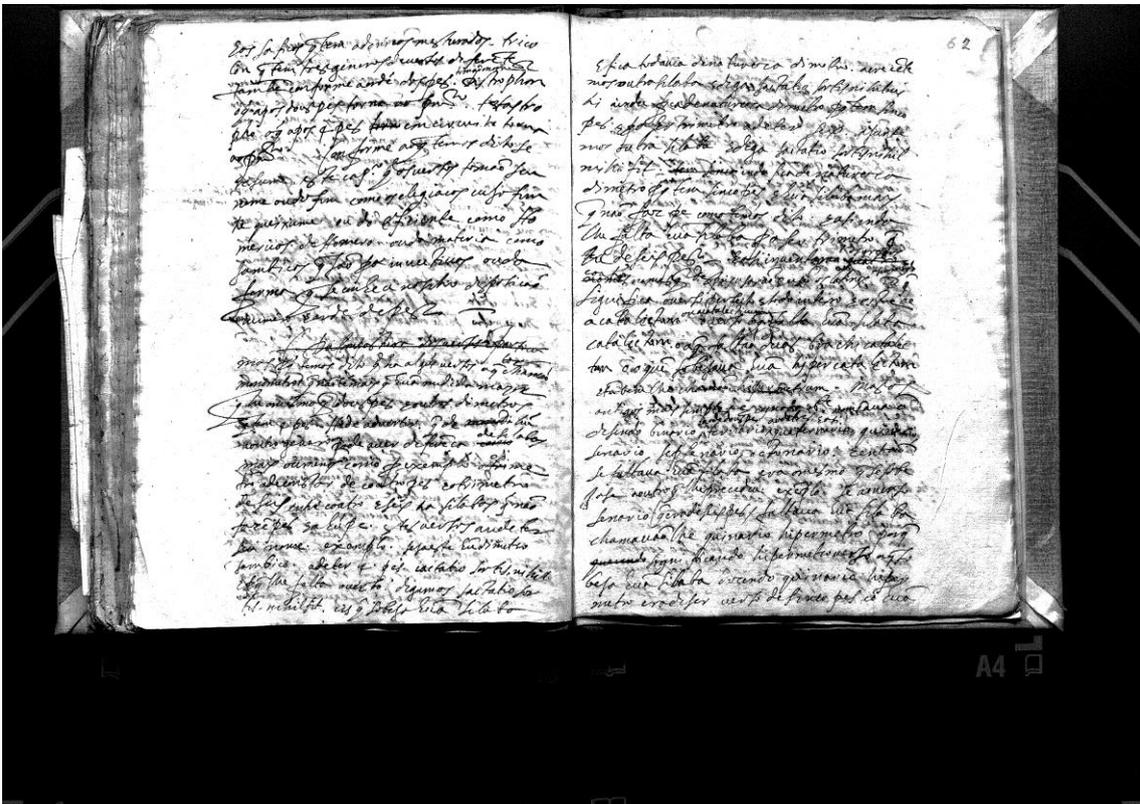
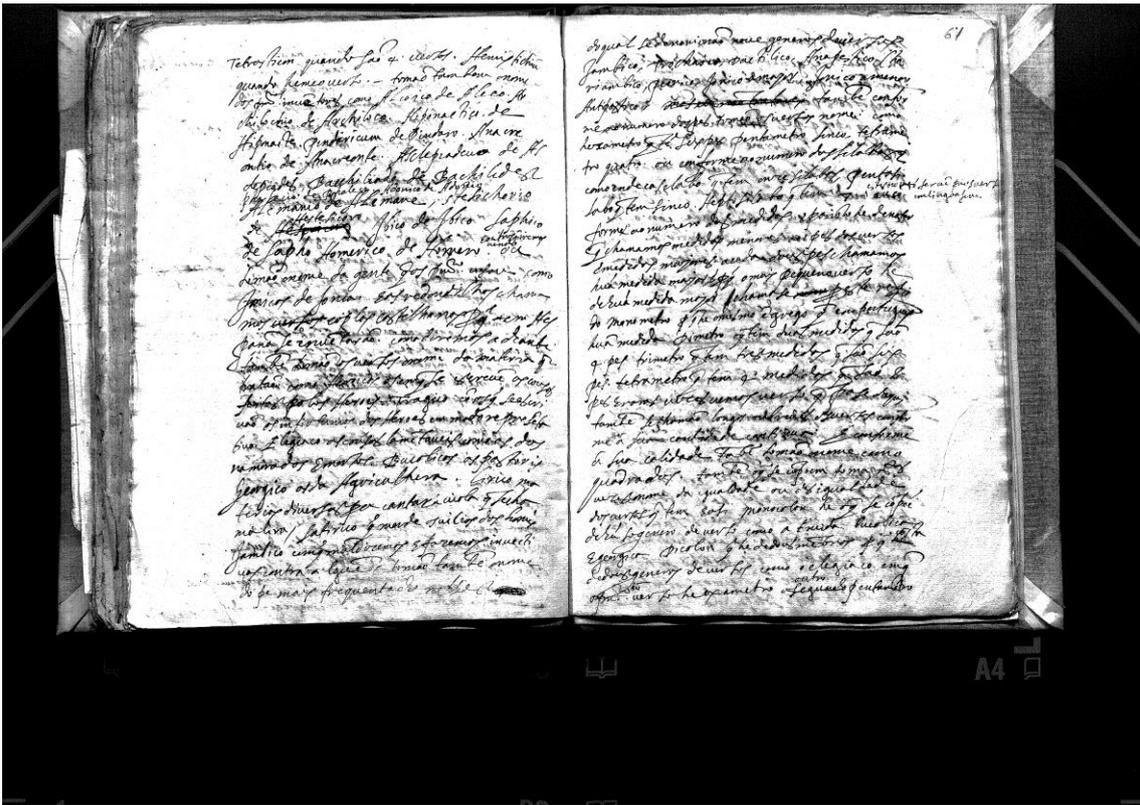


















## **À GUIA DE EPÍLOGO**

Mais do que essa mescla entre as camadas etéreas da inspiração e as laboriosas teias da técnica, a arte é artimanha do homem contra o hiato que há entre si e o seu ideal. Ela transporta-o e eleva-o num estranho diálogo de antinomias que adiam o encontro com um qualquer absoluto por atingir, e é na espera desse momento que o artista se reinventa e se recria, paredes-meias com o intervalo de si mesmo.

Texto oferecido pela poetisa, professora e artista,  
Almerinda do Rosário Pereira  
Torres Novas, 11 de Setembro de 2012 a. D.



Porque a vida é acção,  
um contínuo amplexo de enigmas.



Figura 2

Desenho da autoria de  
Almerinda do Rosário Pereira  
Torres Novas, 21 de Junho de 2014 a. D.



O texto do presente trabalho não segue as regras do Acordo Ortográfico de 1990, por opção expressa do autor.

